Año 50/2008/Número 150 ISBN 0018-7615 Humboldt 150

Presencia de la muerte

4 *Thomas Macho*
Los muertos desaparecen, los muertos permanecen. El autor ha constatado que en los últimos años hay una nueva visibilidad de la muerte en las sociedades occidentales.

10 Tamerlan

14 *Kerstin Stremmel*
Ars moriendi. En el arte contemporáneo aparecen constantemente representaciones de la muerte. ¿Acaso su marginación por la sociedad la hace más atractiva para el arte?

18 *Thomas Mießgang*
¡Viva la muerte! Una reciente exposición de arte en Viena ha indagado en la tesis sobre la íntima relación de América Latina con la muerte.

22 *Thomas Schlich*
Muertos aparentes y apariciones fantasmales. Toda delimitación entre la vida y la muerte se decide según el contexto cultural y según el sentido y la finalidad con que se halla relacionada.

28 *Juan Antonio Flores Martos*
La Santa Muerte y la patrimonialización de la muerte en México. El culto a la muerte aparece como expresión de la vida precaria urbana y como objeto de la folclorización.

32 *Natalie Göltenboth*
"Cuando Marufina se pone celosa..." Problemas habituales de la convivencia de humanos y "muertos" en lo real maravilloso de la vida cotidiana cubana.

34 *Ricardo Bada*
Las hojas muertas. Una pequeña indagación sobre las preferencias literarias de cara a la eternidad.

35 *Wilma Kiener*
Metáforas cinematográficas de la muerte. ¿Cuál sería nuestra imagen de la muerte si todavía no hubiésemos visto ninguna película?

38 *Friedrich Wilhelm Graf*
La muerte en la era digital. En la red parece hacerse real un sueño antiquísimo de la Humanidad: una memoria eterna supragenerac ional, una ganancia de trascendencia a pesar de nuestra transitoriedad.

41 *Aram Lintzel*
Navegar y desaparecer. ¿Cómo confrontarse con lo efímero en la tan joven Internet?

42 *Óscar Calavia Sáez*
El último mohicano y sus descendientes. Muchas veces, los indios americanos han encarnado en nuestra imaginación al Primer hombre, al salvaje viviendo el gozo o la penuria de los inicios. Pero de un modo más especial han encarnado, también, al Último.

48 *Susana Romano Sued*
"Rumor de muerte seca oímos – Hablar en lugar de las voces canceladas". La autora argentina habla sobre la travesía de la muerte y la violencia política, la necesidad de la traducción poética y la mnemotecnia para enfrentar lo macabro. Una entrevista realizada por Rike Bolte.

56 *Constanza Vieira*
Nadie podrá pagar ni reparar la orfandad en que hemos quedado. Casi coincidiendo con la liberación de Ingrid Betancourt, tuvo lugar en Bogotá un seminario internacional sobre desaparición forzada.

60 *Ottmar Ette*
Fuga de la vida. Jorge Semprún opone la creación literaria a la muerte, en la medida en que marca la muerte como un punto de partida.

---

64 **TransVersalia.** Horizontes con versos: diálogo germano-latinoamericano. Ann Cotten y Roxana Crisólogo.

Miscelánea

66 *Adelheid Hanke-Schäfer*
Borges como lector, crítico y defensor de la literatura alemana. El escritor argentino encontró la clave de la cultura judía a través del idioma alemán y de los escritores vanguardistas prohibidos durante el nacionalsocialismo.

68 *Thomas Steinfeld*
Un maestro en palacios de piedra. Los trabajos de Anselm Kiefer, Premio de la Paz de los Libreros Alemanes, son monumentales escenificaciones de lo perecedero.

70 *Christoph Bartmann*
Lo llamado nacional. El fútbol es el escenario de prueba para la exaltación nacional, y si no existiera, habría que inventarlo urgentemente. Observaciones en torno a una quimera.

73 *Michael Laages*
Acerca del arte de sobrevivir. El legendario Teatro Oficina de São Paulo cumple cinco décadas.

78 *Felipe Tadeu*
"Vou te contar...". La participación alemana en la historia de la bossa nova.

80 *Marco Schmidt*
Valoración: ecológicamente meritorio. Como arma en la lucha contra la destrucción de la selva tropical, se fundó un festival de cine en Manaos.

82 *Esther Andradi*
Berlín de novela. Un fragmento de una obra literaria en la que la autora revive el Berlín Occidental de los años anteriores a la caída del Muro.

Noticiario

85 En México aparecieron negativos de legendarias fotografías de Robert Capa tomadas durante la Guerra Civil española.

El director brasileño Augusto Boal en la Bienal de Berlín.

Necrológica: Aimé Césaire (1913-2008), el padre de la negritud.

Muere la traductora Elke Wehr.

La Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica celebra sus veinte años de existencia.

Vivir la muerte

Las imágenes de la muerte suscitan inquietud. El tema nos afecta a todos y cada uno existencialmente. Mecanismos de distanciamiento como los de convertirlo en tabú, banalizarlo o intelectualizarlo pierden enseguida vigencia. En su lugar, asoman la fascinación o el rechazo; la indiferencia disimula la aflicción.

¿Qué puede, qué debe, qué tiene que tolerar el lector? ¿De qué hay que salvaguardarlo? ¿De qué hay que protegerlo? ¿Dónde empieza a ser provocación la confrontación, cuándo la estetización no es ya sino elusión y, en sentido contrario, dónde un espacio vacío puede ser infinitamente más elocuente que la mostración?

No hay respuestas concluyentes a todas estas preguntas, pues incluso ni la elección de un tema que indaga tan hondo ni una ilustración tan amplia pueden suplir lo que a todo individuo se le plantea, es decir, tomar postura tarde o temprano, abordar lo que sólo era espacio *imaginable*. La muerte es *per se* el reino de la imaginación: nadie puede nutrirse con las experiencias de otros, nadie puede dar cuenta de su propia vivencia de la posteridad.

Dependemos de las imágenes interiores, de las imaginaciones.

Existe una relación especialmente estrecha, incluso un parecido absoluto, entre imagen y muerte, como se ha observado repetidamente: si al cuerpo le falta la vida, el ánima, aquél se convierte en imagen. El cadáver, el cuerpo muerto, causa tristeza, consternación, dolor, pavor, porque no es cualquier *cosa*, sino un cuerpo antes animado y al que ahora la vida ha abandonado. De ese modo, el cuerpo muerto se aproxima estructuralmente a lo que ofrece la imagen de un cuerpo (vivo): la reproducción, si bien pura materia (pintura, bronce, grafito), sustituye a la persona viva, la representa, la hace presente.

Esta particular congruencia muerte-imagen ha fascinado siempre a los artistas, como muestran en este número algunas colaboraciones en torno al *ars moriendi* en las artes plásticas y el cine: los artistas sondean un increíble espectro de posibilidades de representación de la muerte. En un polo está –siguiendo la terminología de Kandinsky– la "abstracción absoluta" de los trabajos conceptual minimalistas de una Teresa Margolles (México), que han de llenarse mentalmente, cargarse emocionalmente por el observador. En el otro polo se encuentra el "absoluto realismo absoluto" del propósito –hasta el momento no realizado– de Gregor Schneider (Alemania) de acompañar en vivo a un moribundo en un espacio museal.

¿Anuncia una pretensión de esa índole la "nueva visibilidad de la muerte" que el científico cultural Thomas Macho cree poder diagnosticar a través de muchos síntomas en las sociedades occidentales? ¿Ha concluido ya la época de la tabuización de la muerte que Philippe Ariès describió en su *Historia de la muerte*? ¿Y se da así sepultura al contraste con el trato supuestamente más abierto de Latinoamérica con la muerte, postulado por Octavio Paz en 1950? Cuando menos la exposición vienesa "¡Viva la muerte!", de la que fue curador Thomas Mießgang, la toma como punto de partida de sus reflexiones.

Pero ¡cuidado con los clichés! ¿Cómo no pensar en el *tan* despreocupado trato con la muerte, en la *tan* colorista danza macabra de México, tan pronto como dirigimos nuestra mirada a Latinoamérica? Sin embargo, el etnólogo Juan Antonio Flores Martos pregunta: ¿qué hay en realidad detrás de la Santa Muerte?

No sólo el trato con la muerte y el fallecimiento muestra expresiones sociales indudablemente diferentes y está sometido a cambios, no: la propia definición de por dónde discurre la frágil frontera entre la vida y la muerte es una variable cultural, como expone Thomas Schlich.

Este número no sólo se centra únicamente en la muerte física del individuo, sino que abre su mirada a la dimensión político-social del tema cuando Constanza Vieira escribe de modo estremecedor sobre la orfandad irreparable de la sociedad colombiana; cuando Susana Romano Sued habla de estrategias literarias en un país que aún lamenta los desaparecidos durante la dictadura argentina; cuando los últimos indios de Tierra de Fuego de las fotografías de Martin Gusinde nos miran con tristeza. Las fotos acompañan el texto de Óscar Calavia, acerca de la desaparición de distintas etnias, titulado "El último mohicano"..., aunque la irónica apostilla "y sus descendientes" suaviza ligeramente lo trágico del tema. Y también en Ottmar Ette resuena la esperanza cuando en su artículo dedicado a Jorge Semprún en lugar de la "Fuga de la muerte" celaniana entona una fuga de la vida.

■

Isabel Rith-Magni y Ulrike Prinz

Sala de disecciones [Clase de anatomía], Escuela Superior de Artes Plásticas de Dresde, 1989
Foto: Gundula Schulze Eldowy

Thomas Macho

Los muertos desaparecen, los muertos permanecen. Si durante mucho tiempo la tesis de que la muerte se tabuiza y relega en las sociedades occidentales se consideró incuestionable, en los últimos años muchos indicios apuntan a una nueva visibilidad de la muerte.

La sociedad en la que no existe la muerte: una ficción de Elias Canetti

En 1964 Elias Canetti elaboró un catálogo de sociedades ficticias, todas ellas caracterizadas por una pequeña desviación, por un elemento extraño: formas de vida en las que algún detalle se diferencia totalmente del mundo conocido. Muchos años antes Canetti ya había escrito dos dramas que eran representaciones de tales sociedades: una sociedad en la que están prohibidos los espejos (*La comedia de la vanidad*, 1933-1934) y una sociedad en la que las personas conocen la duración de sus vidas y llevan por nombre el número de años que les han sido asignados (*Los emplazados*, 1952-1953). El escritor, que definía a Jorge Luis Borges como su "antípoda", exponía el fantástico espectro de esos experimentos mentales, carentes de intención utópica o apocalíptica, pero no los llevaba a cabo, no los desarrollaba. Se limitaba a enumerar, por ejemplo, una "sociedad en la que las personas ríen en vez de comer", una "sociedad en la que todos enseñan a hablar a un animal que después habla por ellos", una "sociedad en la que se pinta a todas las personas y cada quien reza a su retrato", una "sociedad en la que los buenos apestan y todos se apartan a su paso", una "sociedad en la que todas las personas duermen de pie, en medio de la calle, sin que nada les moleste" o una "sociedad en la que las personas pueden ser a voluntad viejas o jóvenes y cambiar de un estado a otro" (*La provincia del hombre: 1942-1972*, 1973).

En ese contexto, Canetti menciona también una "sociedad en la que las personas desaparecen, pero nadie sabe que están muertas, no existe la muerte, no hay palabra para nombrarla, todos viven contentos". Esta última expresión es ambivalente, "viven contentos" puede significar asimismo que se dan por contentos, sin decir nada, sin ser conscientes. Canetti no dejaba de reivindicar con vehemencia un mundo sin muerte, pero no un mundo en el que nadie conoce la muerte; habría rechazado un mundo sin ausencia, añoranza y duelo, en el que no se echa de menos a nadie. Por más que respetara el deseo de desaparecer como persona sin dejar huella, no podía, como escritor, aceptar el silencio, el mutismo y la desaparición de los muertos. El escritor sabe que un ser vivo, cuando muere, no desaparece sin más, sino que permanece: como cadáver, como recuerdo. Sabe también que lo que permanece no es invariable, sino que se transforma; los cuerpos muertos se transforman, se descomponen del mismo modo que se descomponen los recuerdos. Los cuerpos pueden sufrir transformaciones pasivamente y también otras que se pueden inducir activamente; éstas no constituyen un límite antropológico u ontológico, sino material, y son la condición previa de un esfuerzo creador. No me sorprendería que se demostrara que también algunos grupos de primates entierran a sus parientes; y menos aún me sorprendería que se demostrara (algo que parece, por otra parte, probable, a la luz de los descubrimientos arqueológicos) que algunos grupos humanos olvidan a sus muertos. Algunos muertos permanecen, otros desaparecen. Una persona viva puede o bien distanciarse de la única posible experiencia de la muerte a la que tendrá acceso alguna vez, o bien darle forma de manera práctica, por ejemplo acompañándola de acciones técnicas, rituales o artísticas. Puede escenificar y a la vez materializar simbólicamente los procesos de transformación materiales y mentales, en forma de duelo o de viaje del muerto a otro mundo, por ejemplo.

Momias en el museo: ¿obscena exhibición de cadáveres o interés científico?

Hace algunos años fueron descubiertas en el antiguo Arsenal de Mannheim diecinueve momias que llevaban almacenadas allí –envueltas en papeles y cartones– más de cien años. Una feliz coincidencia para el museo: los muertos, sin duda olvidados, podían ahora ser objeto de exámenes e investigaciones minuciosos. Haciendo uso de todos los medios de la medicina y la biología modernas –desde la tomografía computarizada hasta el análisis genético–, se pudieron establecer no sólo las respectivas técnicas de momificación, sino también el sexo, la edad, las enfermedades y las causas de la muerte. Estas momias fueron exhibidas (hasta el 18 de mayo de 2008) en la exposición "Momias. El sueño de la vida eterna". En la exposición de Mannheim se podían ver en total setenta cadáveres conservados de humanos y animales, pertenecientes a distintas culturas y épocas, entre los que se encontraban, por ejemplo, una momia femenina del tiempo de los incas, una momia infantil peruana, el cuerpo de un joven chileno resecado por el desierto de Atacama, cabezas momificadas de Nueva Zelanda y del antiguo Egipto, la "joven de Windeby" (Schleswig-Holstein), una mujer de nombre conocido: Veronica Skripetz (1770-1808), una familia hallada en una iglesia húngara y, por último, algunos animales momificados: un mamut del periodo glacial, un hurón, un mono, un gato.

El proyecto desencadenó algunas críticas. Por ejemplo, Dietrich Wildung, egiptólogo y director del Museo Egipcio de Berlín, afirmó en una entrevista radiofónica: "... la muerte y el trance de la muerte son asuntos profundamente privados, profundamente personales que no pueden exponerse a los ojos de un amplio público. Por ello quisiera equiparar la muerte y el trance de la muerte con la procreación y el nacimiento, que son también experiencias personales muy íntimas, muy privadas, y, quizás suene un poco exagerado, pero nuestra actitud respecto a la procreación, respecto a la sexualidad en definitiva, que podríamos calificar aquí realmente de obscena, ya que ha sido arrastrada hace tiempo a la esfera pública, me ofrece el modelo conceptual para calificar de obsceno el modo en que en esta exposición de Mannheim se trata el cuerpo humano, el cadáver; es en cierto modo pornografía con momias. [...] Así como se afirma que 'el sexo vende', se puede

Rudolf Schäfer
De la serie “Visages de morts”, 1983
© Rudolf Schäfer

afirmar también que 'la momia vende'. Hacer público lo que no pertenece al ámbito de lo público posee un cierto atractivo excitante [...], pero creo que aquí se ha traspasado el umbral de la piedad y se están conculcando los derechos de la personalidad, que siguen siendo vigentes aún cuando la persona lleve muerta en algunos casos miles de años".

A la indignación retórica de Wildung, se puede replicar inmediatamente que la idea de una muerte privada, personal, invisible e íntima no aparece hasta la modernidad. Apoyándose en esa idea, la muerte fue idealizada como "sueño eterno", al tiempo que se criticaba severamente toda escenificación religiosa, colectiva y ritualizada del momento de la muerte. La muerte, la inhumación y el duelo vienen siendo expulsados del ámbito público desde finales del siglo XVIII. En un ensayo sobre la obra de Nikolái Leskov y la crisis de la narrativa moderna, Walter Benjamin afirma incluso que la sociedad burguesa "con actos higiénicos y sociales, privados y públicos, ha creado un efecto secundario que tal vez inconscientemente era su objetivo principal: proporcionar a la gente la posibilidad de abstenerse de mirar a los moribundos. El trance de la muerte, antaño un acontecimiento público y sumamente ejemplar en la vida del individuo [...], el trance de la muerte se va apartando cada vez más del mundo perceptible de los vivos. Antes no había ninguna casa, casi ninguna habitación en las que no hubiese muerto ya alguien. [...] Hoy los ciudadanos son arrendatarios interinos de la eternidad en espacios que no han sido tocados por la muerte, y cuando se acerca su fin, los parientes los depositan en sanatorios u hospitales".

La idea de una muerte privada, personal, invisible e íntima no aparece hasta la modernidad.

Estetización y provocación

Pocos años después, el diagnóstico de Walter Benjamin de 1936 hubiera resultado una miscelánea nostálgica. Quien podía morir en el sanatorio o en el hospital era afortunado. Su vida habría podido terminar también en la guerra, bajo una lluvia de bombas, en la cárcel, en la huida o incluso –casi inadvertidamente– en el campo de concentración, fuera por completo del "mundo perceptible" de los vivos. Que toda la nación, en definitiva, pudiera afirmar tras el final de la guerra que no había percibido la muerte administrada a seis millones de personas en los campos de concentración demuestra no sólo una gran disposición para la negación psíquica, sino también la efectividad de las medidas de ocultamiento que a partir de 1942 constituyeron el objetivo de las operaciones de la "Aktion 1005". La capacidad para no percibir ni la muerte de los otros ni el peligro de la muerte propia fue literalmente entrenada ya en los años cincuenta. A ese entrenamiento se debe la "incapacidad para el miedo" a las armas atómicas, esa "ceguera apocalíptica" colectiva que denunciaba tan enérgicamente el filósofo Günther Anders. La muerte se convirtió en tabú, en "asunto privado", y quien intentaba defenderse contra esa tabuización era incluido inmediatamente dentro del existencialismo francés, con sus debates, manifiestos, películas, clubes y canciones.

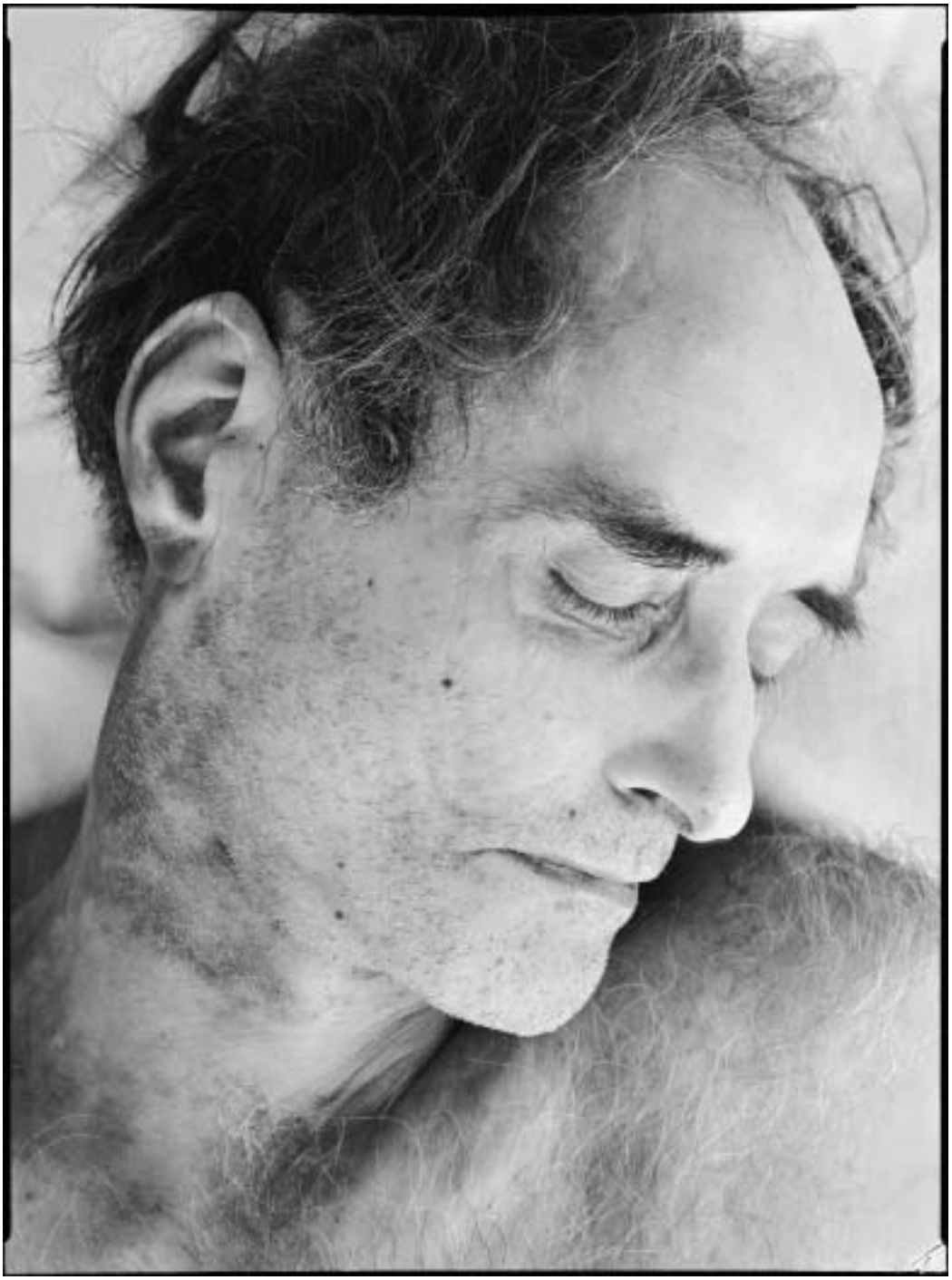
En cierto modo, la tabuización de la muerte prolongaba aquellas estrategias de los comandantes de los campos de concentración y de los asesinos de masas –que han vuelto a ser traídos a la memoria hace poco por la aterradora novela de Jonathan Litell *Las benévolas* (2007)– encaminadas a hacer que los muertos desaparecieran literalmente. Quemados como cuerpos, borrados como nombres. Hasta el último tercio del siglo XIX no empezó el arte a mostrar de nuevo la muerte y los muertos. Fotógrafos como Jeffrey Silverthorne, Hans Danuser o Andrés Serrano publicaron retratos y estudios de detalle realizados en depósitos de cadáveres. Arnulf Rainer usó fotografías de rostros de muertos como soporte para su pintura (1979-1980). Gregory Fuller criticó en su momento las pinturas con muertos, sirviéndose de argumentos parecidos a los que se hicieron valer en el caso de la exposición de momias de Mannheim: "Rainer pasa por alto la individualidad de los muertos, por más que mediante su estetización les otorgue un nuevo papel que no habrían podido alcanzar en vida. [...] No respeta su callada dignidad, no los toma en cuenta, los vuelve a extinguir por segunda vez. Los indefensos son estetizados sin haberlo pedido". El fotógrafo Joel-Peter Witkin ha dado pie también a sonados escándalos y prohibiciones con sus naturalezas muertas realizadas con partes de cadáveres, por ejemplo con la foto *Le Baiser* (1982), para la que el artista seccionó la cabeza de un cadáver y unió las dos mitades en un beso.

A comienzos del otoño de 2007 se inauguró la exposición "Six Feet Under – Autopsia de nuestra relación con los muertos", en el Museo Alemán de Higiene de Dresde. Esta exposición, que había acogido antes el Museo de Arte de Berna, documentaba la variedad del nuevo interés artístico por los muertos. En ella no sólo las imágenes tenían una importancia central, sino también los objetos, los testimonios y las huellas de los muertos. Se pudo ver, por ejemplo, *Entierro*, un trabajo de la artista mexicana Teresa Margolles (1999). Se trata de un sencillo bloque de hormigón de 20 x 60 x 40 cm, con una cavidad hermética que contiene el cadáver de un feto. Normalmente, el feto abortado no habría sido enterrado, sino hecho desaparecer. Margolles cumplió el deseo de una amiga de darle a esa vida que no pudo ser vivida –posteriormente al menos– un lugar digno. *Entierro* es, pues, asimismo una lápida: el arte se funde –como en sus comienzos– con el culto a los muertos, se vuelve otra vez práctica mágica, como en las fotografías en color *On Giving Life* de Ana Mendieta (1975), en las que se puede ver a la artista acostarse desnuda sobre un esqueleto con una calavera rosa de cera. ¿Expresión del anhelo de una magia arcaica de resurrección o sólo una cita consecuente de las técnicas de conservación mediales?

Destabuización radical

El título de la exposición –"Six Feet Under"– es él mismo una cita: alude a una celebrada serie de televisión estadounidense que se emitió en cinco temporadas, de 2001 a 2005. Fue producida por Home Box Office, una emisora de pago, y Alan Ball, ganador del Oscar al Mejor Guión por *Belleza americana* y autor de la mayoría de los episodios. La serie trata de la familia Fischer y de su empresa de pompas fúnebres. El subtítulo alemán de la serie –*Siempre hay alguien que se muere*– refleja el humor negro que caracteriza la serie. ¿Una empresa de pompas fúnebres como escenario de una serie de televisión? Esa elección se corresponde con una tendencia que ha pasado del cine –como muy tarde a partir de *El silencio de los corderos* (1991), de Jonathan Demme– a las emisoras de televisión: la destabuización radical de la muerte. Mientras tanto son ya numerosas las series que se desarrollan en medios relacionados con las técnicas de investigación criminal, los institutos forenses o la medicina de cuidados intensivos. Muestran lo que antes sólo se podía mostrar a un público especializado: cadáveres, autopsias, embalsamamientos, entierros. Incluso el trauma de la muerte aparente, del entierro en vida, ha encontrado entretanto a su maestro en el director Quentin Tarantino (en *Kill Bill 2)*.

El entierro prematuro de Edgar Allan Poe no deja de ser ciertamente una fantasía terrorífica que resulta poco realista bajo las condiciones de la medicina moderna. Pero, en gene-



Rudolf Schäfer
De la serie “Visages de morts”, 1983
© Rudolf Schäfer

ral, sigue siendo válido que lo que llega a la televisión no es totalmente ajeno a la realidad. También el ramo de las funerarias se ha dado cuenta entretanto de las posibilidades actuales de su negocio –siempre hay alguien que se muere– y las ha traducido en una amplia oferta de nuevas prácticas, que, con una mezcla de sadismo y empatía, no tienen ya como destinatarios únicamente a los deudos, sino a los mismos individuos, que son invitados con éxito a anticipar y a planear estratégicamente la ceremonia de su entierro o la forma de su última morada. Hace tres años, el inventor californiano Robert Burrows solicitó la patente de una "lápida-video". La lápida tiene en la parte delantera una pantalla impermeable y una cavidad interior que permite albergar un aparato reproductor –video, DVD, ordenador– . "He equipado la lápida-video además con una cámara y un micrófono. De este modo, los visitantes pueden grabar sus propios comentarios o dejar mensajes para otros visitantes que se acerquen al cementerio", comenta Burrows.

En los últimos años, en Alemania aumentan considerablemente los entierros anónimos, en el bosque o en el mar. En ellos, la ceniza del muerto se entierra a los pies de un árbol en un bosque natural. Los "bosques-cementerio" aparecieron a mediados de los noventa en Suiza y desde hace algunos años se encuentran también en Alemania. En el caso del entierro marino, la ceniza es arrojada al agua más allá de la zona de tres millas por compañías navieras especializadas en este tipo de ceremonias. Al mismo tiempo, se combate y se critica la ley que prohíbe la conservación de las urnas por personas privadas en Alemania; actualmente ya se puede saltar uno en parte la prohibición –por ejemplo mediante el uso de "amuletos cinerarios" de plata como los que, remitiéndose al culto a las reliquias cristiano, ofrecen algunas funerarias–. Por lo visto, el muerto ya no necesita ninguna sepultura para sus huesos; el recuerdo no se siente ligado a ningún cementerio o tumba concretos. La última morada de nuestra era no se encuentra sin embargo en ningún cementerio, sino cada vez más en Internet. En la red se han establecido "salones de la memoria" multimediales que recuerdan a los muertos. La eternidad temporal cede el paso a la extensión espacial. Las necrológicas flotan como incontables moléculas en las corrientes de datos electrónicas, para causar de vez en cuando impresión como huellas. O para dar testimonio de sistemas de relaciones exactamente definidos.

En cierto modo, la tabuización de la muerte prolongaba aquellas estrategias de los comandantes de los campos de concentración y de los asesinos de masas encaminadas a hacer que los muertos desaparecieran literalmente.

Protesta política

¿Pero quién quiere sobrevivir en uno de esos "salones de la memoria" de diseño ingenioso y múltiples colores? ¿Quién sueña con la vida eterna en Internet? El proceso de la progresiva destabuización de la muerte, que se ha impuesto en la fotografía, el arte, el cine, la televisión o Internet, permanece fiel en un punto a la tendencia del siglo XIX que Walter Benjamin diagnosticó tan agudamente: la concreta materialidad de la muerte, su aterradora extrañeza sigue estando excluida. La vieja promesa de la resurrección de la carne, que ha marcado la cultura europea de los últimos dos milenios, no se renueva. Quien quiere creer en una vida tras la muerte busca orientación en éxitos de ventas esotéricos sobre experiencias cercanas a la muerte, se interesa por el espiritismo o los espectros. No es casual que los muertos en esos nuevos mundos de creencias se parezcan a imágenes, fotografías o películas; son más evanescentes que cualquier reliquia, incorpóreos, mudos e inodoros como los ángeles. Mientras que las danzas macabras de los siglos XVI y XVII trataban de superar la experiencia de la peste –y para ello no eludían mostrar justamente la aterradora imagen de los muertos, con sus gusanos y sus colgajos de carne–, las nuevas "danzas macabras" son tan estériles como las salas de autopsia, las cámaras frigoríficas en el depósito de cadáveres y las brillantes pantallas de los medios.

En este punto, los mundos de la cultura mediática de Europa occidental y Norteamérica no tienen nada que ver con las experiencias totalmente distintas del Sur y del Este. Teresa Margolles, cuyo trabajo se ha mencionado anteriormente, no es sólo artista sino también médico forense. No se interesa por la muerte y la variedad de sus significaciones históricas; lo que le importa son los muertos. Su atención no se dirige a los muertos de los tiempos pasados, los muertos en general, sino a los muertos actuales de su entorno: las víctimas de la violencia social, las víctimas de las guerras de la droga y entre bandas rivales, las víctimas de la prostitución y de la trata de blancas, las víctimas de la policía y de los guardias fronterizos, del terror militar y paramilitar, las víctimas de la pobreza y el hambre, del sistema sanitario. La muerte como muerte "natural", como muerte voluntaria, como "muerte de los filósofos", desde el platónico-medieval "ars moriendi" hasta el "anticiparse hacia la muerte" de Heidegger, no viene aquí al caso. A los institutos forenses de la Ciudad de México no llega ningún muerto sublime, ningún rostro idealizable que invite a un "último retrato", no llega, literalmente, ningún cadáver "hermoso".

Recuerdos abstractos en el medio del arte que son a la vez formas de expresión de una protesta política constituyen la condición previa para establecer un recuerdo concreto, por ejemplo mediante el levantamiento de un monumento fúnebre. Pero ¿cómo se puede otorgar a los muertos una voz que no se pueda desoír? Un año después de *Entierro*, Teresa Margolles dio una respuesta de lo más radical a esa pregunta con su proyecto probablemente más controvertido: *Lengua* (2002). La lengua disecada con su llamativo *piercing* perteneció a un joven drogadicto que fue apuñalado en las calles de la Ciudad de México. La madre del joven no se podía permitir un entierro aceptable y por eso Margolles le propuso el siguiente trato: la lengua a cambio de los costes del entierro. "Como primera reacción me dio una bofetada. Cuando se calmó y me pudo escuchar, comprendió el sentido de mi petición. No sólo la aceptó sino que vino con los amigos de su hijo a la inauguración de la exposición. Se dio cuenta de que era la única posibilidad de hablar de la degradación social en la que vivimos y, tal vez, de que la muerte de su hijo no quedara impune". Esa lengua no está muda. Como único resto de un cuerpo, habla sin cesar del desperdicio de una vida. Desmiente una desaparición de los muertos a la que se privó de todo impulso utópico hace ya mucho tiempo.

■

Traducción del alemán: Luis Muñiz

Rudolf Schäfer
De la serie "Visages de morts", 1983
© Rudolf Schäfer

Rudolf Schäfer – Visages de morts
La discusión sobre cómo puede representarse la muerte en el arte se viene manteniendo desde la publicación del ensayo de Lessing *Wie die Alten den Tod gebildet* (De cómo los antiguos representaron la muerte) del año 1769. El tipo de representación pueden abarcar desde la muerte atroz, el esqueleto danzante, hasta la muerte estetizada como hermana del sueño. [...]

La representación de la muerte como expresión de la belleza apacible de un sueño eterno tiene larga tradición. Mientras que los cadáveres descompuestos o dañados hacen hincapié más bien en lo efímero, las reproducciones de muertos durmientes aluden al más allá o la vida eterna, remitiendo de ese modo a una dimensión religiosa. [...]

En 1983, Rudolf Schäfer, nacido en 1952, fotografío cadáveres del hospital berlinés de la Charité. La composición de las imágenes evoca las fotografías de carné, ya que las cabezas, a modo de retrato *en face*, ocupan gran parte de las tomas. Los ojos de los fotografiados están siempre cerrados. No hay rastro alguno de una enfermedad, ni tampoco de empleo de violencia. Los rostros se muestran relajados, no están desfigurados.

Las fotografías no están individualizadas con títulos que permitan deducir el nombre, la historia o la causa de la muerte. Los observadores se enfrentan únicamente con el rostro retratado de una persona muerta rodeado por un paño. Sin el título de la serie y sin saber que son fotografías de cadáveres, en una ojeada somera podría pensarse que se trata de retratos de personas durmiendo. [...]

Rudolf Schäfer no presenta al observador la muerte cruel sobrevenida por catástrofes o accidentes, sino más bien una muerte cotidiana, aunque, a la vista de la corta edad de los fallecidos, no ha conseguido eliminar del todo su horror. [...]

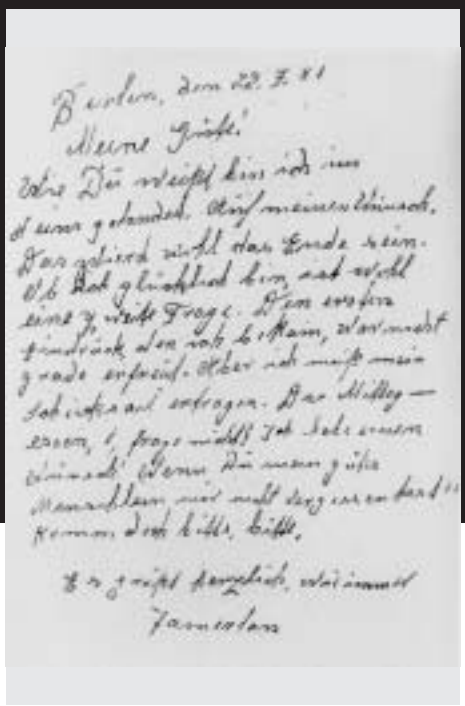
(Las citas son fragmentos de la conferencia de Jens Guthmann: "Dem Tod ins Gesicht sehen – Bilder aus dem Leichenschauhaus in der zeitgenössischen Fotografie", ofrecida en el VIII Congreso anual de la Europäische Totentanz-Vereinigung, 2002, Zúrich. (http://www.jensguthmann.de/zuerich.pdf)

Tamerlan

Berlín, 22 de julio de 1987

¡Querida!
Ya sabes que he ido a parar al asilo. Lo quise yo. Esto seguro que es el final. Otra cosa es que yo esté contenta con la decisión.
La primera impresión que me ha dado no es muy buena. Pero tengo que cargar con mi destino. De la comida, iay, ni me hables! ¡Quiero pedirte algo!
Si tú, bonita mía, no me has olvidado..., ven, por favor, por favor.

Un saludo cariñoso, como siempre
Tarmelan



La serie *Tamerlan* de Gundula Schulze Eldowy (1954) es un impresionante reportaje fotográfico, casi doloroso, sobre la vida y la muerte de una mujer mayor. La fotógrafa la acompañó durante casi ocho años como amiga, haciendo las veces de hija, y documentó ese tiempo con fotografías minuciosas, precisas y afectuosas. Gundula Schulze Eldowy reside actualmente en Perú.

Tamerlan

"La mujer que fotografié se llama en realidad Elsbeth Kördel. [...] su marido había oído el nombre en una canción de moda de los años veinte y, como le gustó, la llamaba Tamerlan. Yo la conocí la primavera de 1979 en uno de mis paseos por el barrio Prenzlauer Berg de Berlín. Estaba sentada sola en un banco de Kollwitzplatz. Era un mediodía de una jornada laboral. [...] La observé desde la distancia y le hice algunas fotos con un teleobjetivo. Para su edad, había algo en su aspecto que resultaba atractivo. Notó enseguida mi presencia y, para mi sorpresa, reaccionó amablemente. No parecía molestarle, pues me hizo señas para que me aproximase. Fui hasta ella y la fotografié de cerca. Mie tras la retrataba no paraba de hablarme. Me senté a su lado [...]

La escuché tres o cuatro horas. Ya era tarde y quise despedirme. Me miró desilusionada y noté que algo en ella se venía abajo. Resulta brutal ganarse la confianza de alguien y después volver a dejarlo sólo. Me anoté su dirección. Vivía muy cerca de mi casa; tres días después me acerqué hasta allí. A partir de entonces nos vimos con regularidad.

Al principio no tenía ni idea del curso que iba a tomar nuestra relación. Cuando la visitaba, casi siempre llevaba la cámara conmigo, pero poco a poco se convirtió en algo secundario. Sólo tuvo un papel importante en nuestro primer encuentro, pues fue una especie de carné acreditativo sin el que probablemente no nos hubiéramos conocido. De haber ido sin más hasta ella y haberle pedido que me contara su historia, lo más seguro es que se hubiese negado. De vez en cuando la fotografiaba, normalmente sólo cuando sucedía algo nuevo, como cuando ingresó en el hospital. Con los años surgió de ello su historia: la que transcurrió entre 1979 y 1987".

Gundula Schulze Eldowy

1981, asilo, Berlín-Blankenburg

1984, asilo, Berlín-Blankenburg

legende

1983, fractura del cuello del fémur, hospital, Berlín-Pankow

1981, aprendiendo a caminar

1986, Berlín

1987, Berlín

Kerstin Stremmel

Ars moriendi. En el arte contemporáneo aparecen constantemente representaciones de la muerte. ¿Acaso su marginación por la sociedad la hace más atractiva para el arte?

En repetidas ocasiones aparece el comentario, en relación con las representaciones de la muerte, de que el tema se ha convertido en tabú y que su marginación por parte de la sociedad hace más atractivo –y al mismo tiempo más difícil– el acceso para el arte. También los espectadores se ven a menudo exhortados a verificar sus reacciones en relación con sus propios mecanismos de represión y a poner en un segundo plano los criterios objetivos sobre la calidad del arte, a pesar de que hubo tradicionalmente en las artes plásticas, además de "estudios a partir de modelos muertos", retratos de personas fallecidas allegadas a los artistas. Saber que tiene que morir forma parte de las particularidades del hombre que pueden estimular la producción artística, con la esperanza de crear obras perdurables y hasta inmortales. No pocas veces, sin embargo, las dificultades de aproximarse al tema de la muerte de una manera apropiada conducen a un arte compensatorio o a un sugestivo arte sensorial que torpedea el sistema nervioso sin dar la oportunidad de establecer una confrontación.

Pruebas de valor para el observador

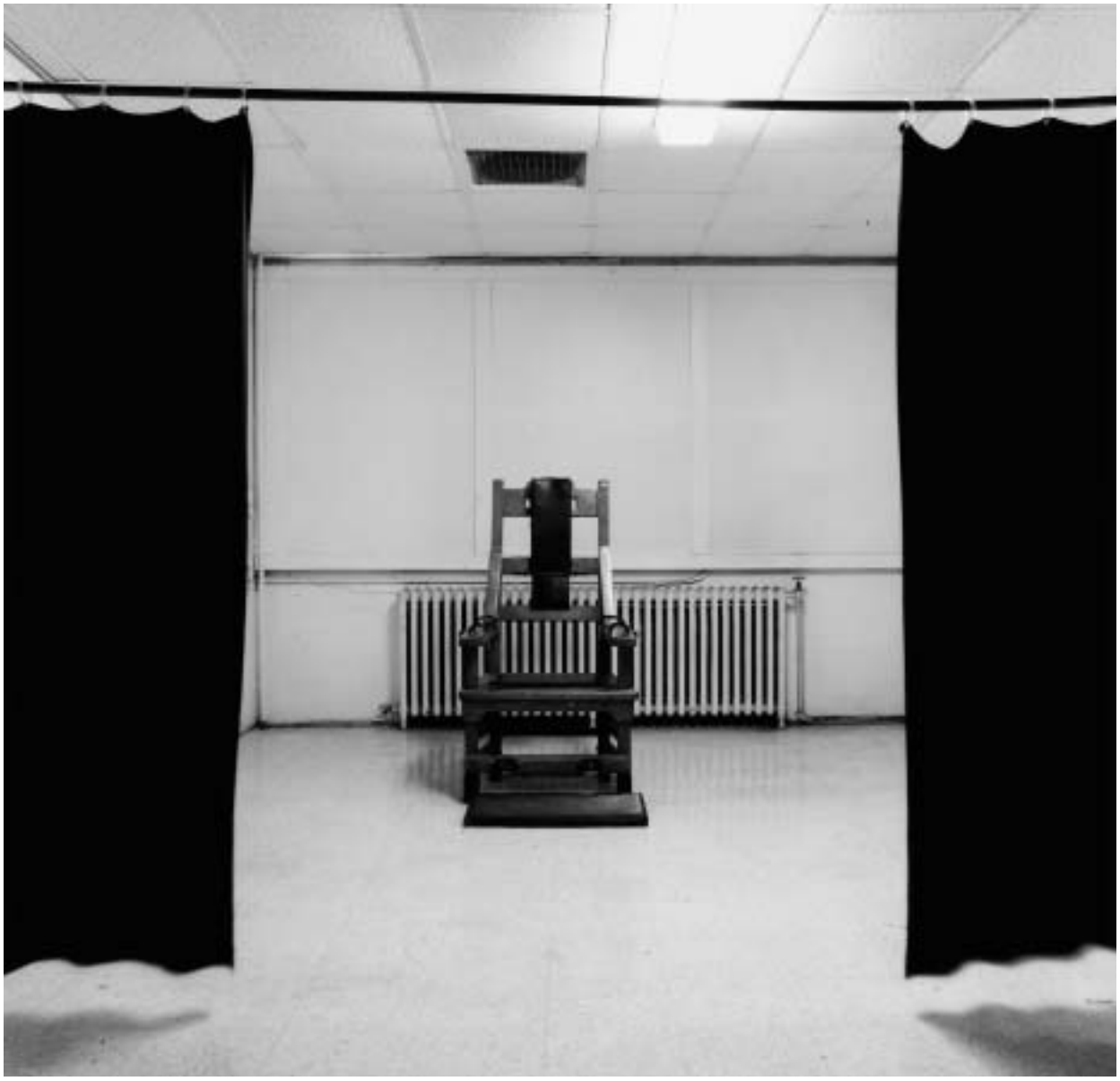
Esta coacción a la identificación inmediata se vuelve particularmente clara en instalaciones tan sugestivas como las de la mexicana Teresa Margolles (1963), una artista que trabajó antes como asistente médico-forense en una morgue de la Ciudad de México. Así, por ejemplo, los espacios de Margolles llenos de vapor de un agua sacada de los lavatorios de cadáveres se vuelven en el contexto del museo una suerte de experimento de laboratorio. ¿Hablamos de arte ante algo que nos toca de ese modo? ¿Se trata de arte cuando uno oye a través de auriculares los ruidos del momento en que se abre un cráneo y debe imaginarse qué es lo que está oyendo? ¿O acaso ese arte funciona porque nos conmueve un conocimiento harto conocido, el de que reprimimos el tema de la muerte porque no podemos soportar la idea de nuestra propia desaparición?

"Mi trabajo como artista consiste en explorar la cultura contemporánea estadounidense a través de dominios sicológicamente complejos de espacios interiores. Comprobé que los entornos espaciales pueden ofrecer una comprensión culturalmente incomparable de cómo los espacios, los objetos y los artefactos son capaces de construir significado".
(Lucinda Devlin sobre sus series fotográficas.)

Esas obras de arte del contexto internacional se convierten en pruebas de valor para el espectador o son, como las fotografías de morgues realizadas por el fotógrafo estadounidense Andrés Serrano (1950) en su serie *La morgue*, la prueba de que el artista ha sostenido la mirada con el único consuelo que tenía a mano: "Me sentí contento de poder entrar en una morgue sin tener que haber muerto antes". La rigurosa puesta en escena de Serrano, con cuerpos dispuestos en un estricto orden simétrico, con la piel clara delante de un fondo oscuro, nos permite distinguir algunos detalles muy elocuentes: la huella todavía visible del pequeño calcetín de un niño muerto de meningitis, en cuyo tobillo derecho han fijado una pequeña cinta blanca con un lazo y un cartel, parecida a esas pulseras pequeñas que, en las clínicas europeas, les atan en torno a la muñeca a los niños inmediatamente después de nacer. Al mismo tiempo, el tratamiento estético que hace Serrano sitúa en el foco de atención heridas sangrientas o fenómenos como la rigidez cadavérica, con lo cual, en parte, presta un espléndido servicio a ese voyeurismo que, por lo general, siempre queda insatisfecho. Pocas veces se han captado de un modo más preciso los colores de la muerte. Menos ambivalentes son los *collages* de morgues de Joel-Peter Witkins (Brooklyn, 1939): fotografías que reproducen naturalezas muertas con frutas, verduras y fragmentos de cadáveres: símbolos de una *vanitas* de un estilo algo más obvio.

Como algo más comprensibles resultan, quizá, los autosugestivos intentos de tranquilizarnos que percibimos en los retratos de Rudolf Schäfer (1952) de muertos que sonríen apaciblemente y que han sido fotografiados en la sección de anatomía patológica de la clínica Charité, en Berlín. Captados desde un punto de vista algo elevado, todos parecen un poco extasiados y más apacibles gracias a un intencionado efecto de luces y de sombras y a una ligera coloración sepia. El observador sospecha que allí se han cuidado con esmero la composición y la elección, y por eso no obra del todo el consuelo.

Mucho más conmovedoras y legítimas parecen las cosas cuando se ofrecen algunos contextos, como sucede, por ejemplo, en el caso de Peter Hendricks (Hamburgo, 1955) y sus fotografías de mujeres drogadictas que se ganan la vida con la prostitución, para las que la muerte es una temprana estación final y una parte integrante de la vida, algo que es visible en cada foto, ya sea en los interiores con agujas y jeringuillas, en las exhaustas miradas de las mujeres o en los elocuentes detalles de los cuerpos en la morgue. En los inventarios precisos se pone de manifiesto con claridad lo apropiada que puede ser la fotografía documental para este tema. En la serie de Lucinda Devlin (Ann Arbor, Michigan, 1947) titulada *Omega Suites*, fotografías en color de salas de ejecución de Estados Unidos, se aprende mucho acerca de un trato muy específico con la muerte: los protagonistas de esas puestas en escena están presentes, a lo sumo, a través de huellas. La impresión dejada por suelas de zapatos bajo la ventana del *executioner's room* de Greenhaven nos permite sospechar que el verdugo, después de activar la palanca, apoyó el pie contra la pared, a fin de adoptar una posición más cómoda en su asiento. La pátina de la silla eléctrica y de las correas para atar a los reos hablan un lenguaje que es lo suficientemente claro a la vista del tema: uno le agradece a Devlin su discreción, su manera de representar sobria y nada patética. La dramaturgia del arreglo enfatiza la sistematicidad de la maquinaria de muerte: las venta-



Lucinda Devlin: "The Omega Suites"
Silla eléctrica, Indiana State Prison, Michigan City, Indiana, 1991

© Lucinda Devlin
Cortesía de Galerie m Bochum, Alemania

nas reflectantes que le permiten al espectador echar una ojeada a la víctima, una mirada que no podrá ser devuelta; aquel lugar de muerte en el centro, resaltado por una estricta geometría; los teatrales telones; las cintas rojas sobre el suelo marcando la zona de la ejecución. La perfección de la fotografía provoca que la mirada quede prendada largo rato de esos espacios llenos de luz, espacios que se nos quedan grabados como iluminadas cámaras del horror. Similar intensidad tienen los célebres *Lugares del crimen* de Joel Sternfeld (Nueva York, 1944), los cuales son también fotografías sin personas, por ejemplo, de una calle en la que una mujer ha sido atracada y asesinada. Junto a la imagen hay un texto que informa sobriamente que treinta y ocho personas oyeron los gritos de la víctima sin que nadie hiciera nada.

Labor individual de la memoria

Gracias a su vínculo específico con la realidad, la fotografía parece tradicionalmente predestinada para tratar el tema de la muerte: desde la metáfora del "espejo muerto", con la cual se designó la reproducción fotográfica indiferente en la era del realismo, hasta la caracterización de Susan Sontag de toda fotografía como una especie de *memento mori*, que puede ser interpretado como un momento que ha pasado ya de un modo irrevocable. El clásico de una sociología fotográfica enfática, Roland Barthes, lo ha formulado de la siguiente manera: "Precisamente porque cada fotografía encierra la marca irrefutable de mi futura muerte, aun estando plenamente arraigada al mundo agitado de los vivos, hay en ella un reto a cada uno de nosotros". Muchas fotos muestran la función que la fotografía puede tener, además, como labor individual de memoria, como una forma de despedida a tientas, por ejemplo las tomas de Richard Avedon (Nueva York, 1923 – San Antonio, Texas, 2004), que luchan por preservar la dignidad de su padre moribundo; o las fotografías de Nicholas Nixon (Detroit, 1947) de enfermos de SIDA; o las fotos que hizo Belinda Whiting (1949) de su hija Sophie, muerta prematuramente: fotografías

del recuerdo, hechas a conciencia de la amenazante pérdida. Cuán determinante para la vida puede ser la mirada fotográfica del mundo, lo documenta la captación obsesiva que de su mujer hiciera, durante años, Seiichi Furuya (Japón, 1950), un japonés que vive en Austria y cuya esposa se fue viendo cada vez más aquejada por fuertes depresiones. En esa alineación cronológica se pone claramente de manifiesto cómo se sintetizan en sus fotografías los síntomas de la despedida, con miradas que se vuelven cada vez más distantes, aunque incluya momentos de gran ternura y olvido de sí mismo. El final, el suicidio que realmente ocurrió, queda documentado en una secuencia de contactos: primero se ve a la mujer, la madre de su hijo, paseando; luego se ven imágenes de un televisor, luego la cámara sigue a la mujer ausente hasta unos zapatos situados delante de una ventana abierta, la mirada desde arriba hacia el cadáver, rodeado de personas, y luego imágenes que parecen tomadas al azar, como si la mirada ya no hubiese podido quedarse fija en nada. Tal vez la fotografía le brindó la única protección posible ante la constante amenaza de la muerte inminente de la amada; al igual que en los brutales dibujos y bocetos al óleo que Ferdinand Hodler (Berna, 1853-Ginebra, 1918) hiciera de su compañera Valentine Godé-Darel, una mujer marcada por el dolor.

Representar lo irrepresentable puede estimularnos tal vez a aprender a vivir aprendiendo a morir.

El deber del cronista

Las confrontaciones pictóricas pueden darse también a través de imágenes fotográficas. Además de Arnulf Rainer (Viena, 1929) y sus retoques gestuales y agresivos de máscaras mortuorias y rostros de cadáveres, el ejemplo quizá más célebre es el de Gerhard Richter (Dresde, 1932) y su serie *18 de octubre de 1977*. Esos cuadros, pintados en blanco y negro a partir de fotos policiales y de la prensa, despliegan una fuerza sugestiva y nos remiten al medio de partida, el de la fotografía, y con ello también al acontecimiento documentado, al tiempo que enfatizan la pintura como técnica elegida gracias a las difuminaciones que, en parte, llegan a hacerla irreconocible. Además de un retrato de juventud de la futura terrorista de la RAF Ulrike Meinhof, incluye el tríptico *Muertos*. Tres veces puede verse el mismo enfoque: una imagen de medio cuerpo que muestra a Meinhof acostada de espaldas, con la cabeza ligeramente estirada, y en cada uno de los formatos, que se van achicando hacia la derecha, puede verse la marca de la cuerda en su cuello. El cuadro del centro ha sido reducido a un cuadrado, y sobre él se posa la mirada después de haber examinado en vano todos los demás cuadros en busca de los distintos indicios. Debido a la fuerza de sus ideas, el propio Richter calificó la muerte de los terroristas de la RAF prisioneros en la cárcel de Stammheim como una desgracia excepcional, pero también ha afirmado siempre que no ha pretendido tomar partido con esos cuadros, aunque las referencias a la iconografía cristiana se imponen y hacen pensar en una víctima que es sublime por encima de toda duda. Para una conferencia de prensa en el museo Haus Esters, de Krefeld, Richter apuntó: “La realidad mortal, la realidad inhumana. Nuestra sublevación. Impotencia. Fracaso. Muerte. Por eso pinto esos cuadros”. La ambivalencia se consolida con cada una de las expresiones de Richter.

Su confrontación artística con la Historia y el presente consiste en un análisis de imágenes de los medios masivos de comunicación; como pintura, deben diferenciarse tanto de la realidad como de las fotografías que les sirven de base. De ese modo surge uno de los raros ejemplos de cuadros históricos discretos y acordes con la época que exigen una postura apropiada del espectador. Sólo la referencia a los modelos fotográficos vincula al cuadro con el mundo: es cierto que el horror inventado en las pinturas, como dice Susan Sontag en su ensayo *Ante el dolor de los demás*, puede ser sobrecogedor, pero no es nada en comparación con el estremecimiento que provoca la observación de primeros planos de un horror real.

También pueden parecer hiperrealistas las esculturas que transformadas en una fotografía resultan imposibles de diferenciar de fotos de personas reales. Desconcertante es la proximidad a la realidad, muy alejada de toda idealización, de la obra de Ron Mueck (Melbourne, 1958) titulada *Dead Dad* (Padre muerto), la reducción a escala del cadáver de su padre que nos habla a través de cada poro, cada vello, cada coloración de la piel. A pesar de toda la precisión, y teniendo en cuenta, sobre todo, que este hombre no se ofrece a la mirada curiosa

“Lethal Injection Chamber”, Territorial Correctional Facility, Canon City, Colorado, 1991

“Final Holding Cell”, Indiana State Prison, Michigan City, Indiana, 1991

de los espectadores, la representación no hace pensar en un museo de cera, y uno se aproxima a ella de un modo muy cauteloso. La crudeza de la representación, desde las callosas plantas de los pies hasta las quebradizas uñas, todo recuerda la chocante sinceridad del gótico tardío, en especial a Hans Holbein y al realista cuerpo de Cristo en el sepulcro. La reducción –la figura mide ciento dos centímetros de largo– impide además que se la confunda con una persona real. Los ojos del *Dead Dad* están cerrados, la boca ha quedado reducida a una pequeña raya, los pelos encanecidos han sido peinados hacia atrás, y en las piernas se encuentran vellos auténticos. El cuerpo yace allí, rígido, y nuestra descarada observación indica lo poco familiar que nos resulta esa visión. El efecto es tan sorprendente que uno podría llegar a pensar que *Dead Dad* parece muerto porque, en efecto, está muerto, no porque se trata de una escultura inanimada. Puede servir como *memento mori* y, además, transmite la impresión de soledad como no lo hace nada comparable. Más allá de ese efecto asombroso, Mueck consigue crear esculturas que quedan grabadas en la memoria.

Hora de la verdad

El hecho de que esta obra fuera expuesta en la muestra "Sensation – Young British Artists from the Saatchi Collection" (Sensación: jóvenes artistas británicos de la Colección Saatchi) nos habla de su valor como entretenimiento popular, pero eso no atañe al núcleo de su efecto y mucho menos a la intención de Mueck: "Yo quería hacer algo a lo que una foto no podría hacerle justicia. Aunque me paso mucho tiempo ocupado con la superficie, es la vida interior lo que quiero captar". Nunca se trata únicamente de lo factible. Un trabajo como ése estimula a preguntarnos por el tránsito, ese "instante de la verdad"; tan real parece *Dead Dad* que uno puede pensar en los veintiún gramos que todo ser humano parece perder en el momento en que muere, como lo expone la película *21 gramos* de Alejandro González Iñárritu (México D.F., 1963). Y quizá sea un tratamiento cinematográfico del tema, producido en serie, el que encuentra el tono adecuado para un trato cotidiano con la muerte: cuando los personajes mueren en la serie de televisión estadounidense *Six Feet under*, sale a relucir, sin cinismos, la diversidad del morir que determina una parte de la vida.

Posiblemente, el medio de la cultura cotidiana es el mejor y más apropiado para representar ese ámbito de experiencia, mucho más que la trascendental alta cultura: el trato con la muerte de los protagonistas, la familia de funerarios Fisher, estrechamente relacionado con experiencias de vida, parece un recurso más adecuado que, por ejemplo, los algo patéticos trabajos en video de Bill Viola (Nueva York, 1951), quien en *Nantes Triptych* (Tríptico de Nantes) muestra una pantalla dividida en tres partes en la que se ve, a la izquierda, el nacimiento de un niño; a la derecha, la muerte de una anciana y, en el medio, un hombre que "flota" en el agua, sumergido en el abismo primigenio de la vida. Igualmente elemental resulta su instalación *Heaven and Earth* (Cielo y Tierra), en la que los tubos de pantalla están dispuestos unos sobre otros en vertical, montados sobre unas bases. Entre las pantallas, situadas frente a frente, la distancia es tan escasa que el observador puede mirar sólo desde un lado, con la mirada en transversal, a fin de poder ver, de un modo fragmentario, el rostro de la mujer moribunda, la madre de Viola, así como el rostro de un recién nacido, los cuales se reflejan ambos en la faz de la imagen que tienen enfrente. Ya en el nacimiento se refleja la muerte; más impresionante resulta ver el altar de Grünewald en Isenheim, donde el pañal del niño Jesús es ya el sudario del hombre en la cruz.

A la vista de este tema surge siempre la pregunta sobre lo que queda. Desde una perspectiva más amplia, probablemente, habrá más arte de lo que quisiéramos. Walter Höllerer comienza de este modo su poema "Filosofía de la bomba de neutrones": "La gente está muerta, pero los monumentos permanecen. / Los poetas de las *city lights* están muertos y Disneylandia tiene la vida eterna". El tratamiento artístico de la muerte, no obstante, puede ayudar a superar lo que Montaigne llamaba "recurso de urgencia del pueblo común" para no pensar en ella: representar lo irrepresentable puede estimularnos tal vez a aprender a vivir aprendiendo a morir.

■

(Neue Zürcher Zeitung)
Traducción del alemán: José Aníbal Campos

Lucinda Devlin: "The Omega Suites"
© Lucinda Devlin
Cortesía de Galerie m Bochum, Alemania

"Lethal Injection Chamber", Petosi Correctional Center, Petosi, Misuri, 1991

"Witness Room", Petosi Correctional Center, Petosi, Misuri, 1991

Thomas Mießgang

¡Viva la muerte! Hace más de medio siglo el ensayista y teórico Octavio Paz intentó caracterizar la manera específica mexicana de afrontar la muerte. Una reciente exposición de arte en Viena ha indagado en su teoría sobre la íntima relación de América Latina con la muerte. El autor, uno de los curadores de la muestra, reflexiona sobre la muerte y la violencia.

El sonido que produce sorber o masticar; serrar, lijar, chirriar, rozar. Pausas en las que se percibe el estruendo lejano de los coches y voces en el horizonte auditivo. *Staccato* de un objeto duro que penetra en otro material crujiendo y rechinando. Un toque de obscenidad se instala en esta sucesión de ruidos. Se tiene la sensación de ser un voyeurista acústico presenciando un acto ilegítimo.

Sonido de la morgue, de Teresa Margolles, es una obra sonora que obtiene su material directamente en el depósito de cadáveres. El trabajo presenta el substrato sonoro de aquellas actividades que tienen por objeto adentrarse en los cadáveres con dureza, fracturar huesos e indagar el secreto de la existencia a través de la violencia. La manipulación de los cadáveres se abstrae al máximo, transformándose en la clave del escalofrío que experimenta el visitante al escuchar, procedente de los cuerpos inertes, el motivo barroco de la *vanitas*: en plena vida estamos rodeados de muerte. Margolles muestra la muerte cotidiana sin fascinación, sin magia o ritual atenuante algunos.

"Nuestro culto a la muerte es culto a la vida, del mismo modo que el amor, que es hambre de vida, es anhelo de muerte. El gusto por la autodestrucción no se deriva nada más de tendencias masoquistas, sino también de una cierta religiosidad". Octavio Paz

La artista, nacida en 1963 en Culiacán (México), juega desde hace muchos años con emblemas, materiales, restos y metáforas de la defunción. Hizo moldes y vaciados de cuerpos muertos, utilizó el agua con la que lavan los cadáveres los forenses como materia prima de sus obras y filmó en caminos apartados en las proximidades de Ciudad Juárez en los que aparecieron los cuerpos inertes de casi 300 trabajadoras de las maquilas –empresas de mano de obra barata de la zona franca de la frontera mexicana–. Esos crímenes se atribuyeron a un asesino en serie que la policía nunca logró detener. "La morgue es el lugar que me incita a abordar de modo artístico las imágenes abrumadoras y la irrealidad demente que veo todos los días", comenta Teresa Margolles. "También me da fuerza para convertirme en mediadora con respecto a la sociedad. La impotencia y la amargura que comparto con las familias de las víctimas encuentran en el arte una válvula de escape".

La curadora Itala Schmelz ha escrito que Teresa Margolles se encuentra del lado de los pecadores, como el culto sincretista de la Santa Muerte o Jesús Malverde, el santo patrón de los traficantes de drogas. No una cómplice de los crímenes, sino una sufriente ejemplar, que transforma su empatía con las almas acongojadas en un arte rompedor de tabúes y productivamente provocador. Margolles confronta los parámetros ya estereotipados del culto a los muertos mexicano –esqueletos bailando, calaveras de azúcar, ofrendas dulces– con la realidad de una muerte solitaria y desapercibida, sugiriendo así una interesante dialéctica entre la fiesta de la muerte y la inconformidad ante la extinción de la vida, polémica que plantea una cuestión: los rituales y las técnicas de administración en torno a la muerte en México, y en sentido amplio en toda América Latina, ¿constituyen un caso particular en el planeta o se dejan enmarcar fácilmente en las estructuras de comunicación discursivas y emocionales de otros lugares del mundo?

La muerte anónima en las megalópolis, las víctimas de las luchas entre bandas callejeras y del tráfico de drogas, y el enfrentamiento ritual de la muerte no están presentes sólo en el ámbito latinoamericano, sino también en África, Asia y las zonas periféricas y violentas de los países del G-8. Sin embargo, parece plausible que exista un determinado furor iberoamericano, una mezcla de machismo castellano, con rasgos culturales precolombinos y culto a los dioses africano como herencia de la trata de esclavos –candomblé, vudú, santería–, que otorga a la muerte un lugar muy específico en la estructura social: es el lugar de lo horrible, el cual no se evita sino que, mediante unos actos estrictamente formalizados y ritualizados, se traslada de la zona del estremecimiento no simbolizable al ámbito de lo negociable. Pero el trato con la muerte en América Latina va acompañado al mismo tiempo de una cierta indiferencia. Su omnipresencia metafórica en todas las esferas de la vida –desde la sensacionalista sección Nota Roja de la delirante prensa amarilla hasta la fiesta anual mexicana del Día de los Muertos– invita a desvalorizar la muerte individual y a concebir el elevado número de fallecidos como consecuencia del tráfico de drogas, los innumerables golpes de Estado o los regímenes violentos terroristas como un natural ruido de fondo de la vida.

Viva la muerte, esto es, tendencia a la autodestrucción, culto a los muertos como elixir de vida, imágenes de Cristo sangrante en las iglesias de los pueblos, el cadáver de Evita Perón, primero profanado por un soldado y después purificado y adorado de forma excesiva: secuelas de lo perverso como sello de una sobreidentificación con lo impronunciable, gramática de lo cruento con la que se compone el metalenguaje de lo definitivo, que se celebra con éxtasis.

Hace ya 55 años, el ensayista y teórico mexicano Octavio Paz intentó diferenciar la manera mexicana de afrontar la muerte de la propia de otros países del hemisferio norte: "Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios", escribe en *El laberinto de la soledad* (1950). "El mexicano, en cambio, la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. Cierto, en su actitud hay quizá tanto miedo como en la de los otros; mas al menos no se esconde ni la esconde; la contempla cara a cara con impaciencia, desdén o ironía: 'si me han de matar mañana, que me maten de una vez'".

Si bien Octavio Paz ha recibido en ocasiones duras críticas por construir un "nosotros" monolítico que impone una uni-

Teresa Margolles
"Catafalco", 1997
Adhesión de materiales orgánicos (fluidos, cabellos, piel de cadáveres víctimas de crímenes violentos) a un vaciado en yeso.
© SEMEFO
Cortesía de la artista y de la Galerie Peter Kilchmann, Zúrich

formidad ignorante de la diversidad y la diferencia, su teoría sobre la íntima relación latinoamericana con la muerte, que encuentra su apoteosis en una "Fiesta que es una explosión, un estallido. Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en nuestros festejos", bien podría leerse comparándola con la canónica *Historia de la muerte en Occidente* (1975, ed. original) de Philippe Ariès: el teórico francés demuestra que, en las culturas occidentales y a lo largo de los siglos, la muerte se ha ido apartando cada vez más de lo visible y de los ámbitos de lo societario o de la despedida ceremonial. En opinión del autor, desde el Renacimiento, en las escenas teatrales de muerte se desarrolló una tendencia a camuflarla y a crear una familiaridad dirigida más bien al ritual mismo que al agonizante en sí. La túnica y el féretro ocultaban el rostro del fallecido para evitar las emociones fuertes y frenar el miedo a la muerte como la única gobernadora de una naturaleza salvaje y agreste. Según Ariès, en el siglo XX surgió el modelo de muerte contrario: la atención familiar simula hasta el último momento, a modo de mentira benevolente, que todo va bien, se elimina cualquier cosa que pueda indicar el final. Se escamotea la belleza de la celebración de la muerte ajena como momento solemne de unión, el trance final se traslada al lugar público y extraño del hospital. Los sentimientos extremos y los gestos patéticos son tabú en el ámbito de la muerte medicalizada, la "complicidad silenciosa de una mentira recíproca" (Ariès) produce fealdad, soledad, repugnancia. Pero el fatal acuerdo social de (en nombre de las ideologías del progreso técnico-racional) no afirmar la muerte, sino simplemente administrarla de la manera más discreta posible, nos devuelve un retrato robot: aunque el hombre moderno haya perdido la costumbre de mirar al abismo, el abismo sí contempla implacable al ser humano.

"Creen en la higiene, en la salud, en el trabajo, en la felicidad, pero tal vez no conocen la verdadera alegría, que es una embriaguez y un torbellino. En el alarido de la noche de fiesta nuestra voz estalla en luces y vida y muerte se confunden; su vitalidad se petrifica en una sonrisa: niega la vejez y la muerte, pero inmoviliza la vida". Octavio Paz

El abrazo enfático del paso al más allá en Latinoamérica se convierte así, desde el punto de vista de una simultaneidad de lo asincrónico, en un estadio histórico previo del contacto con la muerte, todavía no impregnado de los idiologemas de represión y negación postindustriales, y se remonta a su vez al ceremonial medieval europeo: la conquista llevó a Sudamérica las fiestas, las procesiones y los rituales fúnebres cristianos. Pero tras los santos más conocidos se esconden dioses yoruba como Oshún, Changó o Yemayá, y la concepción católica del infierno se mezcla con Mictlán, el reino de los muertos azteca. Un proceso de fermentación mutua que, con el trasfondo espiritual correspondiente, se detecta en casi todas las sociedades iberoamericanas y que perdura hasta nuestros días (véase también el texto de Juan Antonio Flores en este número de Humboldt).

La omnipresencia de la muerte en las culturas y ceremonias latinoamericanas, la obsesión por las calaveras y esqueletos, el recuerdo de las religiones precolombinas y sus sangrientos sacrificios de seres humanos, y las cruentas imágenes del realismo mágico literario constituyen un ámbito de pensamiento cultural y espiritual en el que se trata la muerte cotidiana y poco espectacular. "El europeo, para quien la idea de la muerte es una pesadilla y no quiere que se le recuerde la fugacidad de la vida", escribió el historiador alemán Paul Westheim desde su exilio en México tras la Segunda Guerra Mundial, "se ve de repente inmerso en un mundo que parece estar liberado de tal inhibición, que juega con la muerte e incluso bromea sobre ella. Qué mundo tan peculiar, qué actitud tan inconcebible".

Esta actitud desenfadada ante la muerte se refleja en una cierta indiferencia social frente a los fallecimientos individuales. En el hemisferio norte, a pesar del anonimato creciente de la agonía, en la percepción de la opinión pública y de los medios de comunicación la defunción pertenece a la esfera de lo sublime, mientras que la prensa sensacionalista y amarilla no es en ninguna parte tan brutal y cruenta como en los países del hemisferio sur. ¿Se trata de un reflejo de los ambientes de violencia específicamente latinoamericanos como los barrios criminales tipo Tepito de Ciudad de México o la jungla de las drogas colombianas, en la que, según reza un refrán popular mexicano, "una vida no vale nada"?

La tradición de la violencia en América Latina también es larga: desde el proverbial lanzador de cuchillos argentino, que quedó inmortalizado por Borges, pasando por el culto a los muertos que impregna los escritos del revolucionario Che Guevara, hasta los genocidios y las torturas sistemáticas en el Chile de Pinochet. En el pasado, la crueldad y el sadismo marcaban una y otra vez la política y la vida cotidiana y lo siguen haciendo actualmente en muchos lugares. La carcajada irónica con la que, en opinión de Octavio Paz, el latinoamericano, rodeado de soledad y desesperación, afronta la muerte determina también su relación con los destinatarios potenciales de su violencia: "La antigua relación entre víctima y victimario, que es lo único que humaniza al crimen, lo único que lo hace imaginable, ha desaparecido", escribe Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. "Como en las novelas de Sade, no hay ya sino verdugos y objetos, instrumentos de placer y destrucción. Y la inexistencia de la víctima hace más intolerable y total la infinita soledad del victimario. Para nosotros el crimen es todavía una relación –y en ese sentido posee el mismo significado liberador que la Fiesta o la confesión–. De ahí su dramatismo, su poesía y –¿por qué no decirlo?– su grandeza. Gracias al crimen, accedemos a una efímera trascendencia".

Teresa Margolles no es la única: muchos artistas tratan el tema de las olas de violencia en una sociedad marcada por una muerte interminable e incansable y por una gran carcajada macabra. Sin embargo, sus resultados artísticos no aluden a la catarsis o la salvación, sino a un hermetismo de la violencia que devuelve las imágenes de la crueldad como en un salón de espejos, multiplicándolas hasta los lugares más remotos de la conciencia.

Con todas las diferencias étnicas, culturales, climatológicas y geográficas existentes en este inmenso continente, el poder colonial ha creado una unidad que implica, más allá de las fronteras, una visión similar de la vida, la muerte y la violencia. Con talante autoritario y guerrero y disposición inquisidora, el catolicismo ibérico, agente de la voluntad del Estado, impuso a las colonias en muy poco tiempo su peculiar idea de dominio y administración, sembrando así un germen de la violencia que se fue desplegando a lo largo de los siglos de muy diversas formas y manifestaciones. Si bien la mayor parte de los Estados iberoamericanos implantaron tras su independencia una constitución liberal democrática, dicha forma de Estado, prestada de Europa y Estados Unidos, no se correspondía para nada con las circunstancias reales que permanecen hasta hoy día marcadas por la conciencia (post)colonial.

"La ideología liberal y democrática, lejos de expresar nuestra situación histórica concreta, la ocultaba", escribió Octavio Paz hace más de cincuenta años. "La mentira política se instaló en nuestros pueblos casi constitucionalmente. El daño moral ha sido incalculable y alcanza a zonas muy profundas de nuestro ser". Latinoamérica y el Caribe siguen siendo actual-

Teresa Margolles
"Entierro", 1999
Feto incluido en un bloque de hormigón de 20 x 60 x 40 cm donado por sus deudos ante la imposibilidad de hacerse cargo de los gastos del entierro.
© SEMEFO
Cortesía de la artista y de la Galerie Peter Kilchmann, Zúrich

mente presas de una situación impuesta aparentemente irresoluble: por un lado, y siguiendo la doctrina Monroe del siglo XIX, el vecino todopoderoso del Norte se mueve a sus anchas en el patio trasero de estos países, frenado sólo de vez en cuando por algún régimen revolucionario que presenta batalla al imperialismo; por otro lado, el caudillismo populista, cuya variante de izquierdas es representada en la actualidad por Hugo Chávez, causa mucho revuelo político sin llegar a atajar realmente los verdaderos problemas sociales. Y así continúa la incesante danza de la muerte, como muestran los dramas recientes relacionados con las FARC colombianas –el terrible sufrimiento de Ingrid Betancourt y el asesinato de su líder Raúl Reyes–.

Muchas y variadas son las caras de la muerte en América Latina: máscaras de lo terrible, espantajos carnavalescos que quieren afianzarse en la búsqueda de una existencia cada vez más precaria. Todo lo que pueda ofrecer el folclore colorista lleva ya consigo la huella de la desaparición. En el contexto de la globalización, con sus imperativos digitales, también la muerte, última frontera, se encuentra amenazada por la virtualización: incluso en Latinoamérica, el continente en que la sangre sigue siendo un jugo muy especial.

Eso no significa que la muerte desaparezca, sino que pierde su importancia. Un hecho más en un mundo de sombras y apariencias regulado por la fuerza normativa de lo fáctico. "[...] la nada, que se miente forma y vida, respiración y pecho, que se finge corrupción y muerte", escribe Octavio Paz en *El laberinto de la soledad,* "termina por desnudarse y, ya vacía, se inclina sobre sí misma: se enamora de sí, cae en sí, incansable muerte sin fin".

■

(Fragmentos de *Unermüdlicher, endloser Tod. Bemerkungen zu Kunst, Endlichkeit und Transzendenz in Lateinamerika* –Incansable muerte sin fin. Reflexiones sobre el arte, la eternidad y la trascendencia en América Latina–, introducción del catálogo de la exposición "¡Viva la muerte!", museo Kunsthalle de Viena, de octubre de 2007 a febrero de 2008.)
Traducción del alemán: Carmen García del Carrizo

Teresa Margolles
"En el aire", 2003
Instalación con máquinas que producen burbujas con agua usada para lavar cadáveres después de la autopsia.
Cortesía de la artista y de la Galerie Peter Kilchmann, Zúrich

Thomas Schlich

Muertos aparentes y apariciones fantasmales. Toda determinación de la muerte es un hecho biológico y un constructo cultural, porque toda delimitación entre la vida y la muerte se decide según el contexto cultural y según el sentido y la finalidad con que se halla relacionada.

Según la Ley de Trasplantes de 1997, en Alemania pueden extraerse órganos a personas fallecidas para fines de trasplantación. La determinación de la muerte debe suceder según los últimos avances de las ciencias médicas, y éstas reconocen la muerte del cerebro como la muerte del ser humano. Así, uno fallece cuando su cerebro ha expirado, aunque el resto del cuerpo siga siendo mantenido en vida con la ayuda de la medicina intensiva. Dicha reglamentación se hallaba en el centro de una reñida disputa pública antes de la expedición de la ley. Aunque tal disputa se remonta a años pasados, hoy ésta permite mostrar algo fundamental, a saber, que no es muy provechoso dejar el concepto de muerte exclusivamente a los patrones de interpretación de las ciencias naturales.

Para los partidarios del concepto de muerte cerebral, dicha idea corresponde a un hecho claramente determinado desde el punto de vista biológico. Por el contrario, los críticos consideran la muerte cerebral como una determinación ajena a la realidad biológica de la muerte por parte de los médicos de trasplantes, quienes pretenden así hacerse de los órganos que requieren. Ambos bandos rechazan ver la frontera entre la vida y la muerte como algo específicamente cultural. Pero ése es exactamente el caso. Toda delimitación entre la vida y la muerte se decide según el contexto cultural en el cual tiene lugar, y según el sentido y la finalidad con que se halla relacionada. Si se aceptara este hecho, el debate sobre la muerte cerebral podría llevarse a cabo de una manera más razonable. No se trataría, como hasta ahora, de si la muerte cerebral es la muerte verificable mediante una certidumbre filosófica o científico-natural en el ser humano. Más bien se harían aquí explícitos el contexto y la finalidad de la determinación de la muerte para discutir qué valores generales y qué intereses concretos están siendo protegidos.

Fue en medio de una situación histórica determinada que se hizo necesario establecer un límite exacto e irreversible entre la vida y la muerte.

Al mirar hacia otras épocas y otras culturas, se hace evidente que el modo de la determinación de la muerte, así como el significado que se le adjudica, son dependientes de su contexto y finalidad. Así, la muerte, su determinación y los ritos relacionados con ella formaban en la antigüedad griega y romana parte de un conjunto de acciones muy diferentes de aquellas que hoy atribuimos a la medicina. El interés que resultaba del trato de los hombres antiguos con la muerte no se preocupaba por determinar el instante preciso de la muerte.

Relevante con relación a la muerte era, por ejemplo, la cuestión de la pureza y la impureza ritual. Igualmente, en el Occidente medieval, la determinación exacta del arribo de la muerte era secundaria en comparación con el interés religioso en una muerte compatible con el más allá. Importaba menos la seguridad del diagnóstico y el conocimiento del momento de la muerte que la garantía de una buena transición de la vida a la muerte. Para tal fin se acudía a las instancias religiosas y no a la medicina.

Mientras que en el debate actual sobre la muerte cerebral domina la idea de que el ser humano sólo puede estar o vivo o muerto, en los albores de la Edad Moderna también eran posibles diferentes grados de despedirse de la vida. La travesía de la vida a la muerte podía ser vista como un paso abrupto o como un proceso paulatino. Como en la actualidad en el caso de la muerte cerebral, se discutió entonces en el marco del fraccionamiento del concepto de muerte de la época qué significaba la muerte física para el estatus ético de las personas afectadas.

Cuando el tema de la muerte aparente cobró coyuntura en los siglos XVIII y XIX, se dio un cambio profundo con relación a la importancia de la determinación de la muerte. Entonces se le adjudicó a la cuestión de la certeza –y la incertidumbre– del arribo de la muerte una enorme trascendencia. El miedo a la muerte aparente rondaba por doquier. Se formaron asociaciones de beneficencia para impedir el enterramiento de seres vivos y se construyeron ataúdes con sistemas de alarma. Por qué irrumpió el tema precisamente en ese tiempo, tiene diversos motivos. Mientras que hasta entonces había bastado una vaga delimitación entre la vida y la muerte, la nueva visión burocrática de la muerte exigía claridad. Al mismo tiempo, en el marco de sus esfuerzos por profesionalizarse, los médicos asumieron el rol de expertos en la materia de la muerte, fortaleciendo así el interés en el tema. Ello tuvo lugar en un tiempo de secularización generalizada, en el cual el foco de la discusión se centró más en el cuerpo que en el alma.

A ello, con el auge de los Estados modernos, se sumó un interés estatal creciente por la vida y la salud de la población, que se manifestaba en las más diversas medidas higiénicas. Desde esa perspectiva, el erróneo entierro de muertos aparentes resultaba como la evitable pérdida de ciudadanos vivos. Al mismo tiempo, con la expansión de medios populares durante el Siglo de las Luces, surgió un público, en el cual el tema hubo de calar. Por tanto, fue en medio de una situación histórica determinada que se hizo necesario establecer un límite exacto e irreversible entre la vida y la muerte.

También la discusión contemporánea sobre la muerte cerebral surgió de circunstancias históricas concretas. El contexto de su aparición se hallaba marcado por dos elementos. Por un lado, la determinación habitual de la muerte por paro cardíaco se volvió discutible con el desarrollo de la reanimación y de la respiración artificial. Tales desarrollos técnicos hicieron posible que las funciones corporales, cuyo cese hasta entonces había significado la muerte, pudieran ser manteni-

das en funcionamiento de manera artificial. En algunos individuos se dio el caso de que el corazón latía aunque el cerebro había perdido sus funciones de manera irreversible. Con la permutabilidad de funciones corporales naturales y artificiales, la frontera entre la vida y la muerte fue superada.

A ello se sumó un segundo aspecto. Para el área de trasplantación que se expandió en los años sesenta, era importante determinar si un ser humano con un cerebro muerto pero con los órganos internos vivos era considerado vivo o muerto, pues de ello dependía la decisión de si se le podían extraer órganos a tal individuo para fines de trasplantación. En ambos casos se veía la necesidad de llegar a una decisión. Los debates que se originaron entonces desembocaron hacia finales de los años sesenta en el reconocimiento de la muerte cerebral como la muerte del ser humano.

El reconocimiento de que la determinación de la muerte siempre varia según el contexto cultural no significa, sin embargo, negar la realidad de la muerte. Sin duda existen una muerte y un morir reales. Pero el proceso corporal del morir conlleva delimitaciones morales muy relevantes en varios puntos. La determinación de la muerte puede incluso realizarse independiente de dicho proceso. Así, algunas culturas dan por muertos a seres humanos, aunque ellos no hayan cerrado biológicamente el proceso de defunción. Igualmente, existe una forma de muerte social para personas que ni siquiera se encuentran moribundas, como los leprosos en el medioevo. De manera contraria, seres humanos muertos biológicamente o, mejor dicho, sus restos pueden ser tratados por un buen tiempo como miembros vivos de la comunidad.

La frontera entre los vivos y los muertos no es, la mayoría de las veces, muy clara, tampoco el cuerpo del difunto es visto como un objeto cualquiera. En la mayoría de las culturas, el cuerpo del difunto participa del estatus social de la otrora persona viviente y no debe ser afectado en su integridad. Lo vago de la delimitación entre la vida y la muerte puede manifestarse de diversas maneras, desde el respeto hasta el miedo a los fantasmas o la adjudicación de poderes mágicos.

La determinación de un paso claramente circunscrito e irreversible de la vida a la muerte no es ineludible. La necesidad de tal delimitación puntual se da recién en el contexto de ciertas actitudes concretas y de parámetros determinados de interpretación. Así, también una determinación exacta de la muerte cerebral es imprescindible solamente porque determinadas acciones –justamente la interrupción de la terapia y la extirpación de órganos– exigen una decisión acerca de si el paciente con circulación estable está vivo o muerto al momento de la muerte cerebral.

En todo caso, así es entendida mayormente tal correlación de acciones en la discusión. En el fondo, la determinación de la muerte cerebral apunta menos a un diagnóstico que a un pronóstico. La cuestión moralmente relevante es: ¿qué pasa con la vida de ese ser humano? Se trata de qué se puede hacer y qué no con el individuo fallecido por muerte cerebral y tal decisión se encuentra vinculada al estado corporal denominado "muerte cerebral". Ostensiblemente una delimitación éticamente relevante entre la vida y la muerte cobra significado en nuestra cultura cuando se halla vinculada a procesos biológicos concretos: el paro cardíaco, la apnea son categorías que se basan en estados biológicos. No se le puede extraer el corazón a un ser humano que desde el punto de vista biológico está vivo.

Aunque los hechos biológicos con los que se fundamente deban ser corroborados desde el punto de vista de la física, la decisión sobre qué hacer o qué omitir es al final de cuentas de carácter ético. Ello se olvida demasiado pronto: la caracterización científico-natural del fenómeno de la muerte cerebral, tanto como su crítica fundamentada en la física, fingen que la delimitación entre la vida y la muerte es una proposición objetiva y libre de valoración sobre la muerte y el estado ético del muerto cerebral, como si no hubiera más allá de ello nada sobre lo que decidir. La cientificación se convierte aquí en una manera de tomar decisiones valorativas sin hacerlas explícitas.

Tal crítica no es una apología a la arbitrariedad y al albedrío: corroborar que el acoplamiento moral de las decisiones valorativas a la biología es determinado por la cultura no significa necesariamente dudar de la legitimidad de tal acoplamiento. Se trata simplemente de hacer visible su carácter cultural. De ello no se pueden desprender argumentos para aceptar el asesinato de seres humanos. Pues aún cuando la frontera entre la vida y la muerte es establecida por los seres humanos, ella se encuentra en muchos aspectos condicionada moralmente. No se trata de destruir tal frontera, sino de repensarla.

Justamente porque la naturaleza no puede fijar las normas morales se requiere de decisiones éticas responsables. Por ello la cuestión de si alguna forma concreta de delimitación de la muerte es natural y por tanto real es inoportuna. Lo que uno debería preguntarse es: ¿bajo qué condiciones y para qué objetivos se formula tal interrogante? ¿Qué se discute cuando se duda o se apoya la realidad de una u otra forma de delimitación de la muerte? De esta manera se pueden hacer evidentes los aspectos éticamente relevantes de la discusión de la delimitación de la muerte, que la mayoría de las veces permanecen ocultos bajo el velo de argumentaciones científico-naturales.

El ejemplo de la polémica sobre la muerte cerebral demuestra que no siempre es razonable sentar una frontera nítida e inequívoca entre naturaleza y cultura y darle de manera indiscutible mayor autoridad a lo que se considera el conocimiento sobre la naturaleza que a lo que se tiene como conocimiento socio-cultural. El debate sobre la muerte cerebral podría acercarnos a una conciencia de ello. Podría ser motivo para preguntarse en qué medida una casi intuitiva y muy difundida concepción de la muerte debe o puede ser desplazada por la concepción de una elite científica.

La muerte cerebral es, como toda determinación de la muerte, ambas cosas: un hecho biológico y un constructo cultural. Las decisiones éticas relacionadas con ella deben ser tomadas en un proceso reflexivo sobre los valores concernientes. El ejemplo de la determinación de la muerte explicita con ello un hecho concreto: las ciencias naturales y la medicina pueden poner a disposición un conocimiento específico sobre el mundo natural y sobre el ser humano, pero no pueden librarnos de las decisiones técnicas, legales y morales que debemos tomar necesariamente.

■

(Frankfurter Rundschau)
Traducción del alemán: Julio Mendívil

Grupo musical tocando en las tumbas el
Día de Muertos, Zunil, Guatemala, 1993
© Bastienne Schmidt, Nueva York

Deudos en un entierro en Guajira, Colombia, 1991
© Bastienne Schmidt, Nueva York

Duelo por la hermana fallecida, Zunil, Guatemala, 1993
© Bastienne Schmidt, Nueva York

Bastienne Schmidt – Vivir la muerte
Bastienne Schmidt (1961, Múnich) estudió Etnología en Múnich y más tarde Pintura y Fotografía en Italia. En 1987 se trasladó a Nueva York, donde trabajó en el International Center of Photography como asistente de Ralph Gibson y, desde 1980, como periodista fotográfica autónoma para periódicos y revistas alemanes y americanos.

Las tomas de Guatemala y Colombia forman parte de un amplio reportaje realizado a comienzos de la década de 1990. La serie, que fue galardonada, se completó con fotografías de Cuba, Brasil y otros estados latinoamericanos en el libro *Vivir la*

muerte. En la introducción, Karl Steinorth escribió:

"Las tomas de Bastienne Schmidt atañen al morir. Muchas de sus fotografías nos enfrentan con una muerte violenta causada por un entorno cada vez más brutal. Otras documentan los distintos ritos fúnebres de Latinoamérica. Según la artista, la muerte de su padre le descubrió la necesidad 'de conseguir una imagen del mundo en la que también tuviera cabida la muerte'.

Esta necesidad personal de ocuparse de la muerte fue lo que dio pie a su proyecto de varios años de indagar –basándose en el ejemplo de Latinoamérica– el trato que se tiene en este mundo con la muerte".

Un cura oficia la misa de difuntos en Bogotá, Colombia, 1991
© Bastienne Schmidt, Nueva York

Juan Antonio
Flores Martos

La Santa Muerte y la patrimonialización de la muerte en México.

El culto a la muerte, probablemente uno de los aportes mexicanos más notables al banco espiritual y simbólico globalizado, aparece como expresión de la vida precaria urbana y como objeto de la folclorización.

En principio no debería extrañarnos que un pueblo que supuestamente ha gozado de una relación muy estrecha, de cercanía e inclusive de simpatía, con la muerte dedique una importante inversión de energía social, estética y ritual a rendirle pleitesía y devoción, llegando hasta el punto de construir un complejo de creencia y ritual que tiene como objetivo "darle culto a la muerte". Este territorio geográfico y humano es el México al que podemos viajar como turistas más o menos ilustrados y acompañados por folletos, guías de viaje, novelas de aventuras, imágenes cinematográficas y hasta las letras de corridos y narcocorridos cargados de épica revolucionaria y rebelde, pero que también se halla configurado por los énfasis de ese México imaginario "con especial" trato con la muerte –según Juan Rulfo, Octavio Paz y Malcolm Lowry, entre otros, han sembrado en nosotros–.

Me interesa abordar dos tipos de cultos a la muerte contemporáneos en México. De modo principal enfocaré un culto popular y absolutamente mestizo, la devoción a la Santa Muerte, aunque se trate de una santa no canonizada ni por el momento tenida por tal desde el Vaticano. Más tangencialmente, trataré el Día de Muertos, un complejo ritual y festivo también marcadamente mestizo, pero que la UNESCO ha declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, enfatizando su vertiente de "fiesta indígena". Resulta atractivo explorar y apuntar algunos de los rasgos y peculiaridades de este proceso de patrimonialización de la muerte por la cultura nacional y popular mexicana, y su conexión con las políticas de la cultura popular y de la identidad en esta nación que han conseguido convertir a la muerte en un "bien cultural e identitario" en sí mismo para los mexicanos y para las miradas de fuera de México, incluyendo a los turistas.

Santa de la crisis y de la precarización

La Santa Muerte es un culto y una práctica ritual –también ha sido calificado como movimiento religioso popular, de un modo más preciso que "religión"– muy modernos, emergentes y de reciente desarrollo en México. Las primeras señales aparecen en 1965, de un modo minoritario y casi familiar, en el mercado de Tepito de Ciudad de México, donde una familia (la de la señora Queta) atendía, en la intimidad primero y con presencia pública después, un altar dedicado a esta imagen. En los años noventa del pasado siglo, sobre todo en su primera mitad, en un periodo de intensa crisis social, económica, política y con un auge extremo y nunca contemplado de la inseguridad y de las violencias cotidianas en el Distrito Federal, es cuando el culto a la Santa Muerte "sale" de esos altares y rezos privados, y toma con sus imágenes y objetos el ámbito de lo público: mercados, calles, cuerpos (en tatuajes, camisetas y prendas adornadas con el *merchandising* de la santa), medios de comunicación e industrias culturales, sobre todo en la capital, pero expandiéndose rápidamente a otras grandes ciudades mexicanas, y a los territorios urbanos y pasos migratorios en la frontera con Estados Unidos. Si las grandes ciudades en América Latina son territorios signados por la violencia, la inseguridad y la incertidumbre, la frontera entraña el espacio de mayor riesgo, de una más intensa fragilidad para aquellos que se juegan la vida para cruzar "al otro lado" y buscar trabajo de modo indocumentado en el país del norte. En cierta medida, la Santa Muerte también se ha convertido en un culto de la frontera, compitiendo en este escenario en devoción y rezos con las figuras de la Virgen de Guadalupe y Juan Soldado, y a ellas se encomiendan masivamente quienes arrastran diversos peligros y la incertidumbre de su apuesta vital en el cruce de la frontera.

La experiencia cotidiana de precarización de la vida –crisis socioeconómica, violencias e inseguridad ciudadana– entre las gentes mexicanas urbanas, y en especial del Distrito Federal, parece haber tenido como correspondencia en este mismo periodo de tiempo este proceso acelerado de lo que podemos denominar "santificación de la muerte" –en sentido literal en este caso–. Nos encontramos también ante una santa "canonizada" o santificada popularmente, pero como ya he anticipado en absoluto reconocida como tal por la Iglesia católica, que la combate con intensidad a nivel institucional y mediático en México –anunciando la excomunión de los que creen en ella– por el aumento de su creencia, especialmente entre fieles católicos. En este último año, y coincidiendo con la ofensiva gubernamental contra las redes del narcotráfico, han aumentado los ajustes de cuentas y el número de "encobijados" (2.000 muertos en lo que va de 2008), contribuyendo a la extensión o "popularización" del culto a la Santa Muerte, en especial en los entornos sociales y laborales en contacto con el narcotráfico: se le pide protección y el envío de daño a enemigos potenciales.

Explicaciones para una santa peculiar

En la búsqueda de los orígenes de esta figura y culto, se han barajado teorías de la resistencia cultural, que explican los sentidos contemporáneos del culto y su expansión como devoción exitosa por el mantenimiento de una continuidad de esta creencia desde cosmovisiones mesoamericanas prehispánicas. En concreto, se sugiere que la Santa Muerte sería una suerte de transfiguración, y en cierta medida travestimiento dado el alcance de los cambios formales experimentados, del dios mexica de la muerte y del mundo de los muertos, Mictlantecuhtli, todo ello sin explicar los símbolos griegos (del dios Cronos), cristianos y occidentales (balanza, globo terráqueo, guadaña) que forman parte del perfil iconográfico hegemónico y actual de esta santa, "desencarnada", que deja ver su esqueleto bajo un manto/túnica oscuro. También hay explicaciones que hablan de una conexión desde el periodo colonial, con alusiones a los énfasis de la prédica católica en

4c?????

Stephan Lugbauer
Video still de “Ramón y La Santísima Muerte”, 2006,
miniDV en DVD, 14 min, 58 seg
© Stephan Lugbauer 2006

En este video Ramón, un ex preso y devoto
iniciado de la Santa Muerte, habla sobre este culto.
(www.stephanlugbauer.net)

"la buena muerte" (a veces encarnada en un Cristo o en un santo), la muerte piadosa, o la práctica idealizada del "bien morir", que acabaría saliendo a la luz a finales del siglo XX como un culto urbano y popular. En esta indagación y legitimación del culto actual en esos orígenes, ya sea en la civilización prehispánica de los aztecas o en el catolicismo popular de la Colonia, se deforman los perfiles, se manipulan los contenidos, y la ideología y el nacionalismo toman la palabra para reivindicar lo "antiguo" del culto, solapando el carácter completamente moderno y contemporáneo del mismo, y dejando sin explicar cómo esos cultos "subterráneos" –prehispánico o colonial– pudieron escapar de la aguzada e inquisitiva lente eclesial –la misma que sí registró otro tipo de cultos y rituales populares–. Por tanto, no nos encontramos ante una reliquia prehispánica o una "supervivencia colonial", sino ante la manufactura popular –y cada vez más de tipo mediático, virtual y con presiones hacia la institucionalización– de una creencia y un complejo ritual en efervescencia que experimentan en la actualidad diferentes líneas y procesos de transformación.

Si tuviera que sintetizar cuáles son los principales rasgos de este complejo de creencias y prácticas rituales, sin duda resaltaría que estamos ante un culto focalizado en gran medida en el sujeto. Se trata de rituales mágico-religiosos y de un culto "individualista" que no requieren intervención de intermediario o especialista ritual alguno, con "recetarios" de rezos y prácticas rituales repletos de indicaciones prácticas, de fácil comprensión, del tipo "hágalo usted mismo". Además, tiene un carácter accesible y democrático, ya que los libritos y estampitas con oraciones, hagiografía e "historia" del culto, e inclusive la revista de gran tirada que se edita en México y Veracruz (*Devoción a la Santa Muerte*), se pueden comprar a precios baratos en los supermercados de los centros comerciales y en puestos callejeros.

México ha llegado a convertirse en un referente universal, tópico, de lo que podemos llamar una estética [...] de lo que sería una visión más cercana de la muerte como hecho cultural.

La comprensión del culto pasa necesariamente también por su ubicación en la lógica y el carácter mercantil en que se encuentra inmerso. No es casualidad que la génesis del culto haya tenido lugar en los dos mercados más populares de México Distrito Federal: el de Tepito y el de Sonora. La Santa Muerte no sólo inaugura un mercado simbólico, sino que pone en circulación y activa la compraventa de objetos.

El perfil de los devotos está constituido mayoritariamente por cualidades que podemos sentir como contradictorias pero que conviven sin problemas en estos escenarios: urbano, mestizo, marginal, popular, y también, de clase media.

Se trata de una imagen y una santa invocadas sobre todo por la gente para protegerse de sus enemigos –conocidos o imprevistos–, para anularlos y defenderse de ellos, y en buena medida, para que les dejen sin sobresaltos, en paz.

Su devoción es necesario ubicarla en el campo plural del catolicismo popular mexicano –una realidad definida por las prácticas y no por la *doxa* vaticana–, y al mismo tiempo es un culto hibridado y caníbal (por ejemplo de la santería cubana o los cultos afrobrasileños).

Por último, y quizás de modo más importante, la Santa Muerte se está configurando y expandiendo como un culto transnacional y en buena medida virtual. La expansión/globalización de la imagen y el culto de la Santa Muerte en Internet requiere de un análisis en conexión con las migraciones, las redes y flujos transnacionales.

Este culto probablemente supone uno de los aportes mexicanos más notables al banco imaginario espiritual y simbólico globalizado, y asimismo afloran en él algunas líneas de transformación que están afectando de modo acelerado al perfil simbólico y a las prácticas rituales de esta peculiar santa.

Travestismo prehispánico

En especial en el último año, llama poderosamente la atención una corriente de reindianización del culto. La Santa Muerte aparece como travistiéndose del dios prehispánico de los mexicas Mictlantecuhtli, portando inclusive el típico penacho de plumas (a lo Moctezuma), ropas y elementos ornamentales y simbólicos "aztecas", ahondando en una estética compartida con el movimiento religioso-identitario de la mexicanidad. Así, no sólo en la capital, Distrito Federal, sino inclusive en ciudades periféricas como Veracruz, se multiplican los énfasis en el origen indígena prehispánico de este culto y su alejamiento del catolicismo. Este transformismo de la Santa Muerte es recogido y amplificado en los medios de comunicación, y empieza a calar en las lógicas nacionalistas y populares que establecen una continuidad simbólica y de creencia entre el dios de los mexicas y la Santa Muerte, presentada ahora como la heredera de todo el "paquete" de sentidos y prácticas rituales de tiempos precristianos y de antes de la Colonia.

De modo complementario, y en un rumbo opuesto, se pueden identificar ante este culto unas lógicas "eclesiales" que desconocen tanto la singularidad como las prácticas individuales y "desestructuradas" de sus devotos. Entre ellas, se aprecia una intensa corriente de institucionalización de la Santa Muerte en la Iglesia Católica Apostólica Tradicional México-USA –cuyo líder y arzobispo autonombrado es David Romo–, un credo católico tradicionalista que rompió con la Iglesia católica. Se genera la ficción de que existe una "religión", con devoción a una "santa", cuya expresión visible es una "Iglesia" estructurada –cada vez se habla más abiertamente de una "Iglesia de la Santa Muerte"–, con una jerarquía de especialistas rituales, algo que en el presente dista mucho de reflejar la realidad diseminada, individualista y doméstica-íntima del culto. Desde que la Iglesia de Romo, la cual en el pasado fue casi clandestina, incorporó a la Santa Muerte a sus ritos hace unos ocho años –en 2000–, ésta ha crecido exponencialmente, calculándose actualmente que cuenta con unos dos millones de miembros. David Romo aparece inclusive en los medios, inaugurando dos nuevas "diócesis" en las ciudades de Veracruz y Chetumal, si bien en calidad de asociación civil y aún no como "Iglesia" registrada oficialmente.

Camuflaje y dulcificación

De esta santa polimorfa, impacta en especial su singular transformismo, sus fórmulas de transfiguración, no ya de la iconografía y sentidos asociados al Mictlantecuhtli mexica, sino incluso de los de la muy mexicana Virgen de Guadalupe. Creo que podemos hablar de procesos de hegemonía, mimetismo y camuflaje que tienen como protagonista a la Santa Muerte, y que la aproximan a la imagen guadalupana. De modo paralelo a esta corriente de "catolización" –de "marianización" o imitación de la iconografía guadalupana–, resulta también muy interesante un proceso que he identificado recientemente de transformación de su iconografía desencarnada a una iconografía "encarnada": su conversión en una mujer de piel blanca clara, con el pelo oscuro, con una tiara o corona, y toca o velo. Esta "transfiguración" está siendo impulsada en el seno de la Iglesia Católica Apostólica Tradicional México-USA para "dulcificar" la imagen de la Santa Muerte, buscando conseguir el registro como organización religiosa por las autoridades mexicanas y tratar de ganar fieles. A esta nueva imagen de la Santa Muerte inclusive se le ha cambiado el nombre por el de "Ángel de la Santa Muerte", o "Ángel de la Muerte". De ser un esqueleto aterrador e intimidante, es aho-

ra un ángel, con cabello oscuro, con manto, velo y corona al modo de las vírgenes –con indumentaria e iconografía mariana–, e inspirador de paz y armonía.

Stanley Brandes ha analizado recientemente cómo los estereotipos "mexicanos" (sobre y de los mexicanos) sobre la muerte, y los procesos de patrimonialización y políticas de la cultura popular de rango nacional han definido y modelado a "la muerte" como un bien cultural en este país. Este uso –político y cultural– identitario de la muerte se conecta con cómo la declaración por la UNESCO del Día de Muertos como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad en el año 2003 ha influido en este éxito estético, social e inclusive ritual de la muerte en el tejido social de México. Se trata de un complejo cultural, simbólico y estético profundamente mestizo, aunque en la argumentación de la UNESCO destaca el carácter indígena del mismo –en su comunicado señalaba que "reviste una importancia considerable en la vida cotidiana de las comunidades indígenas por la dimensión de la muerte que propone"–. Al leer el texto de la declaración de la UNESCO sobre "las fiestas indígenas dedicadas a los muertos", llama la atención un malentendido –o reelaboración interesada– de lo que ha sido hasta ahora desde un punto de vista teórico, y *de facto* en las prácticas cotidianas, una tradición mestiza, muy "mexicana", y casi con tintes de "fiesta nacional", apareciendo ahora estrictamente como una "fiesta indígena". Fiesta que, una vez legitimada y bendecida por la UNESCO, permite ser incorporada al calendario turístico internacional. Una exploración aleatoria de paginas web que promocionan el turismo en México, por ejemplo en el portal de Turismo de Terra, en su sección de "Destinos en México", permite identificar diferentes opciones para un turista. El caso paradigmático, y cuyo sentido se halla más en las antípodas de lo que sería un cementerio indígena, lo constituye el llamado Panteón de Xcaret o Cementerio del Parque de Xcaret. Cualquier turista puede acudir a un hotel & *resort* de la Riviera Maya y, en las cercanas instalaciones del parque ecológico/arqueológico de Xcaret, contemplar y hacer fotografías de altares preparados *ah hoc* en sus instalaciones, asistir a espectáculos nocturnos con danzantes (vestidos con mallas negras y de esqueleto pintado de blanco) y actores disfrazados de dioses mayas/mexicas del inframundo (www.terra.com.mx/galeria.aspx?galeriaId=013755). También se promociona el "Puente al Paraíso de Xcaret. Todo el año. Conoce un panteón donde la imaginación no tiene límites". Se habla de su "tradicional panteón", a pesar de estar diseñado y construido en 2004, y de que sus tumbas (365, una por día del año, y cuyo estilismo se cambia cada día en una de ellas) no corresponden a ningún difunto, sino que constituyen recreaciones "mexicanas" de una tradición –mestiza– para la óptica y la cámara de fotos del turista. Observando la galería de imágenes del panteón de Xcaret descubrimos elementos plásticos del nacionalismo mexicano –una bandera pintada sobre una tumba–, calaveras a lo Guadalupe Posadas, alusiones festivas y humorísticas como cruces con forma de piñata, retórica sensiblera en los epitafios –"Si las almas hablaran, las nuestras dirían cosas de enamorados"–, imposturas indígenas, en especial utilizando apellidos de difuntos ficticios como Pech o Chimal –cuyo epitafio habla de su "noble herencia maya" (véase la galería de fotos en www.terra.com.mx/articulo.aspx?articuloid=202320)–. Este hecho, el de su carácter de creación reciente, impostada y artificial, tampoco se oculta, sino que se exhibe a la vista del potencial turista.

Espectacularizando la muerte

Una perspectiva crítica, la de la antropóloga mexicana Elsa Malvido, sostiene que el Día de Muertos no tiene raíz prehispánica, sino que es una invención cultural que conjuga costumbres católicas y romanas, además de expresiones estadounidenses e irlandesas, y que fue redescubierto en el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas por intelectuales, comunistas, anticlericales y masones que querían subrayar la identidad prehispánica de los mexicanos. En México ha habido una importante inversión de energía institucional, en particular desde los gobiernos estatales, en la resurrección folclórica de las fiestas de difuntos, condensadas en los altares de muertos, con el argumento de conservar la tradición. Y dichos esfuerzos han alimentado el poder de seducción que la muerte como fiesta tradicional ha ejercido, y continúa ejerciendo, sobre las mentes contemporáneas –nacionales *mex*, de turistas, intelectuales, artistas y analistas internacionales–. México ha llegado a convertirse en un referente universal, tópico, de lo que podemos llamar una estética y una experiencia –supuesta– de lo que sería una visión más cercana de la muerte como hecho cultural. Esto aunado a la difusión extrema de noticias y la reproducción de imágenes de "nota roja" relativas a las muertes en un territorio social especialmente proclive a las mismas, y a la espectacularización de la muerte que ello conlleva, ha sido un fermento sociocultural del desarrollo y la condensación de esta nueva *santa* que se ha ganado la confianza de millones de creyentes en su ubicua figura, en su omnipresente poder.

Desde un punto de vista simbólico, iconográfico e histórico, la devoción a la Santa Muerte no está directamente relacionada, con los festejos del Día de los Muertos, muy populares en México entre la población mestiza y urbana inclusive. No obstante, tanto la retórica con la que en el último año los medios de comunicación se refieren a la Santa Muerte como los énfasis en los contenidos, elementos de su perfil simbólico, objetos de poder u ofrendas están revelando un proceso de fusión entre la Santa Muerte y la muerte como protagonista de la festividad del Día de Muertos, con sus altares de muerto e iconografía de las "Catrinas" del mentado grabador José Guadalupe Posada.

Estos discursos públicos identitarios sobre la muerte y las políticas de la cultura popular que están convergiendo en esta extraña patrimonialización de la muerte y lo mexicano parecen haber desembocado en una reacción popular –en este caso no dirigida desde arriba, por políticas, Iglesias e instituciones– de auténtica santificación de esa muerte: poderosa pero cercana, "santa" pero presente en los lugares domésticos, públicos y del trabajo, primero entre los marginados o gentes con una existencia más precaria, luego entre los humildes y ahora inclusive entre las clases medias temerosas del caos que empapa sus ciudades y sus vidas. Una figura de poder esquiva y cambiante, a la vez que encontradiza, que, junto con esos muertos chiquitos y en minúscula que son honrados en altares y panteones –más reales o artificiales–, se encuentra atravesando poderosas corrientes de reetnización y desetnización, de hegemonía estética y cultural, tan atractivas para la mirada clasemediera, para la experiencia vital fragmentaria y el gusto del turista curioso.

■

Natalie Göltenboth

“Cuando Marufina se pone celosa...” Problemas habituales de la convivencia de humanos y “muertos” en lo real maravilloso de la vida cotidiana cubana.

La Habana: cuadrados dispersos de colores en el asfalto nocturno de las calles. La luz sale de las aberturas y alumbra a los jugadores sentados frente a pequeñas mesas, las cabezas de las vecinas que llevan rulos puestos en el pelo y los perros que revuelven la basura. Tres vestidos blancos de tul atrapan las miradas, envueltos por la luz entre las cortinas de vivos colores. Tres grandes muñecas plásticas vestidas pueblan la habitación. Con la mirada fija y los brazos extendidos, le asignan a José sus lugares: no sólo el lugar frente al televisor, también sus estrategias, sus luchas y sus escapatorias en el ajetreo cotidiano habanero.

Las muñecas diseminan riqueza y fuerza. En contraste con el simple piso de cemento y los pocos objetos que hay allí, la impresión que producen es magnífica y festiva. Tres *muertos* adornados y acicalados que José alimenta y cuida en su casa.

La Habana no calla nunca. Llegan a mi oído las voces nocturnas de los jugadores de dominó, sale música de salsa de los pozos de luz de las casas, una voz solitaria cuenta una historia que no quiere esperar para ser oída y tampoco quiere terminar. Y cuando se atenúan los ruidos nocturnos, en plena madrugada, los *muertos* alzan sus voces, que nada tienen en común ya con las voces de los humanos. En los garajes o habitaciones traseras adornados para la noche resuenan las voces de Ta José y Marufina, del indio o la gitana, levantando de sus sillas a la comunidad de creyentes congregados allí.

En una de las noches en vela en que transcurren esos encuentros, en un garaje de la calle Zanja, sacudido a cada rato por el peso de los camiones que pasan, José está parado en una pierna en medio de un círculo de personas que cantan. Su *muerto* indio ha aparecido y está hablando en la lengua de los indios por la boca de José, que echa espuma. Embriagado por el aroma de los lirios y azucenas, el garaje se transfigura y se convierte en un palacio de aventuras, en el cual durante la noche los *muertos* toman forma y se arrastran, jadean y silban.

Encabezada por Milton, en su condición de padrino iniciado de las religiones afrocubanas santería, palo monte y espiritismo, y maestro de ceremonias en esta ocasión, la misa tuvo un comienzo bastante tranquilo con la entonación de cánticos católicos. Mecida por la salmodia que sube y baja, vengo a notar que las mujeres han abierto sus rodillas, que al principio mantenían elegantemente cerradas; ahora entrechocan los muslos, y Milton, que se ha quedado en camiseta interior y mueve de un lado a otro una botella de ron, lee misas sin cesar, para despertar a los muertos de su santa calma con la velocidad, como explicará después. Llega el momento en que se desencadena el caos: la “abuela”, una persona pequeña y regordeta que se había mecido piadosamente al ritmo de los cánticos, es arrancada súbitamente de su banco y todos saludan al Conguito: su *muerto* venido del Congo. Mientras la “abuela”, con la mirada fija y poniendo mala cara, bufa moviéndose en círculos por la habitación, atrapa uno tras otro a varios participantes, a los que proyecta sin esfuerzo con el hombro y hace caer estrepitosamente en un rincón. El inesperado impacto de los participantes de la misa arrojados a los rincones provoca una especie de frenesí que hace aparecer a otros espíritus de muertos, de manera que aquella noche, además del *muerto* venido del Congo, un árabe, una gitana y dos esclavos arman estrépito o se arrastran chillando y jadeando a través del garaje engalanado. También el propio Milton se ha transformado a ojos vistas en el curso de la “misa” y ahora está sentado en el suelo frente a su silla, vestido con un pantalón rojo, echando espuma por la boca. Ha aparecido su *muerto* Ta José, que ya espera ávidamente por el gallo que le ofrendarán esa noche. En el momento culminante del trance Ta José –alias Milton– mata el gallo de una mordida en el cuello y a continuación, cubierto de sangre y llevando con altivez la cabeza del animal entre los dientes, bendice a los participantes en la misa con besos sangrientos. En la mancha de sangre que hay en la frente de los participantes Milton pega una pluma blanca del gallo, marca de participación en el misterio de la visita de los *muertos*.

Después que se despiden los espectadores, la magia desaparece del garaje. Vemos que allí habitan Luis y su familia de cinco miembros, después que el lugar donde vivían se derrumbó tras un violento aguacero: “Cuando llegué a casa vi a la abuelita en un rincón del tercer piso, aferrada al refrigerador, eso era lo único que quedaba en su lugar en la vivienda”. Al bebé, que todavía tiene la pluma en la frente, lo levantan de la cunita de madera donde lo pusieron para que estuviera seguro. Bajan de una pila de sacos de cemento el crucifijo que marca el altar de la misa. La bombilla que se balancea colgada del alto techo ilumina las escasas posesiones de los pobladores del garaje: cemento, ladrillos, unos cuantos vestidos colgados de un clavo, cubiertos, y en medio de esto altares relucientes. A la abuela le vuelve a doler el estómago: “No hay medicinas”, dice, pero sí las hierbas que le han recetado los hijos de Osain, el oricha de las plantas medicinales. “Quiero ir contigo a Alemania”, dice la hija, “todos afirman que allí las personas no son comunicativas. Yo estoy segura de encontrar amigos en la parada del ómnibus. Simplemente les pregunto la hora a los que estén allí”. Luis y su familia no se quejan. En el sombrío garaje hacen lo más que pueden.

Refrescar a los vivos, ése es el efecto de la visita de los muertos. De vez en cuando la vida necesita un refresco. Los *muertos* renuevan y fortalecen la vida de los hombres, que vagan por la Tierra y pueden apartarse con mucha facilidad de su propio camino, del único camino verdadero. Ahí es cuando los *muertos* intervienen y proporcionan orientación, identificación y saber. El saber de los *muertos* se nutre de lo que es absolutamente otro, del más allá, de lo primitivo. Los *muertos* son campos de fuerzas situados más allá del mundo cotidiano del hombre y su visita crea un campo de coordenadas que se

Angelina con su *muerto*-muñeca Marufina, vestida como las criadas y esclavas de la época colonial.
En el espejo se ve a Juana, otra santera y espiritista de La Habana. *Foto: Natalie Gölthenboth*

encuentran fuera del alcance de las normas humanas.

Más tarde Milton describe esas fuerzas, usando terminologías occidentales, como "voz interior" o "instinto". Una fuerza existencial a la hora de encontrar el camino propio. En el contexto del espiritismo cubano, para esa búsqueda se dispone de todo un batallón de espíritus de muertos, que no se compone de parientes fallecidos, sino de un fondo establecido de figuras de la memoria colectiva cubana: entre ellos están el Congo africano, un *muerto* poderoso con una fuerza enorme, esclavos y esclavas nacidos en África o en Cuba, el haitiano, que suele ser un experto en el campo del vudú, el indio, el árabe, la monja y su antagonista, una gitana sedienta de aventuras cuyos brazaletes tintinean, así como una mujer valiente que murió de parto. Algunos *muertos* se han agrupado y se manifiestan como "comisión africana" o "comisión india". Se consulta a un grupo de médicos como "comisión médica".

Pero también pueden surgir nuevas creaciones: hay un grupo de espiritistas que reciben regularmente a Che Guevara entre ellos, y uno pudiera imaginarse gran número de mensajes que salen de su boca.

El espiritismo cubano, que en su origen fue una síntesis de dos fuentes –una, el movimiento creado por el médico francés Allan Kardec a mediados del siglo XIX, cuando éste atribuyó fenómenos como toques inexplicables, las mesas giratorias y otras manifestaciones paranormales a la intervención de los muertos y clasificó sus existencias en escritos semicientíficos; la otra, el culto a los muertos y los antepasados de origen africano practicado por la población negra de Cuba–, con el tiempo ha llegado a ser una religión cubana independiente. Esta vertiente del espiritismo se relaciona también estrechamente con la santería y el palo monte, las dos religiones afrocubanas que gozan de gran popularidad en la isla.

En hogares cubanos, los orichas de la santería están al lado de los *muertos*, de aspecto inofensivo, cuyo verdadero significado uno no percibe cuando los ve por primera vez en la figura de muñecas plásticas vestidas.

Dos muñecas con vestidos de crinolina de la época colonial, elevadas por soportes a la altura de una persona, vigilan la entrada rodeada de columnas de la vieja casa independiente de Milton. De pronto me veo ante ellas, después de cruzar sobre una tabla el fango de la calle. Una es gitana, lleva vestimenta roja y barajas en el escote; la otra, Marufina, es esclava; tiene puesto un vestido típico colonial, blanco y azul, con cadenas y las cicatrices del bantú marcadas en las mejillas plásticas pintadas con barniz negro: ahí están las dos. Entre las guardianas de la entrada aparece la figura enjuta de Milton en la penumbra de la casa. Sacude la cabeza, hay problemas: "Marufina", dice, "no sé lo que pasa con ella otra vez. ¡Apenas puedo ir al mercado y hablar con alguien, enseguida le da un ataque de celos!". Y la mirada del hombre expresa desesperación cuando pasamos frente a ella para llegar al interior de la casa.

En la pantalla de la computadora de Milton grandes roscas estallan en lo infinito de un universo artificial. Milton trabaja en la cooperativa estatal de construcción de viviendas, pero eso no significa mucho para su estrategia de enfrentamiento con la vida cotidiana. Desde las repisas, las muñecas miran hacia abajo; en el cuarto que hay detrás de la cocina, alrededor de la abertura de un tubo de desagüe, se deterioran los alimentos de los *muertos*, hermosamente preparados y repartidos en platos pequeños. A través del insondable sistema de los tubos fluctúa la conexión con el otro mundo, de modo que aquí los *muertos* pueden comer agradecidos, junto a las cucarachas. "No podríamos avanzar un paso sin religión", dice Milton como introducción a nuestra conversación de la tarde sobre los *muertos*. "El Estado hace como si nos pagara, y nosotros hacemos como si trabajáramos. Los verbos 'luchar' y 'resolver' se han convertido en el pan nuestro de cada día. En cambio, la religión es un sistema que funciona. Lo que das se ajusta a lo que recibes, es algo importante para nosotros. La gente acude a mí cuando tiene problemas, cuando está en crisis". Según Milton, el objetivo es crear un estado de armonía entre los humanos y los *muertos*, una gran tarea que con frecuencia se extiende por toda la vida. Inmediatamente después del nacimiento, los *muertos* se unen inseparablemente a la persona y sólo se marchan al morir ésta. Sin embargo, la mayoría de las personas no conocen a sus *muertos*, y por eso tampoco pueden aprovechar la fuerza de éstos. Un error, piensa Milton, que quizás se pueda disculpar cuando se vive en la abundancia, pero que sólo unos pocos se pueden permitir en la difícil vida cotidiana cubana.

Bajo la mirada fija de la celosa Marufina y la traviesa gitana, que extienden los brazos hacia lo alto en el cielo nocturno, abandono la casa de Milton cuando ya se ha puesto el sol. La Habana no calla nunca. Sus múltiples voces crean una composición polifónica cubana: cantos, el ladrido de los perros que revuelven la basura, las voces reflexivas de las imágenes que se reflejan, y en medio de todo esto un rumor de Miami, risas nocturnas, los deseos solitarios del narrador de historias, que una vez más no encuentra un final, y por debajo las voces estrepitosas de los *muertos*, que refrescan la vida, que proporcionan al mundo cotidiano cubano fuerza ancestral y seguridad.

■

Traducción del alemán: Soledad Pérez

Ricardo Bada

Las hojas muertas. Una pequeña indagación sobre las preferencias literarias de cara a la eternidad.

Cierto día me propuse investigar los parámetros de una costumbre de no pocos alemanes: la de incluir una cita, sagrada o profana, en las esquelas mortuorias de sus seres queridos. Siempre me habían llamado la atención esas citas, pero hasta ese día las miraba por encima, las creía fruto de un espíritu cursi, una especie de *kitsch* funerario. Hasta que me agarró desprevenido el hecho de que no se citase algún salmo, o un versículo de una Epístola, y ni siquiera versos de Goethe o Rilke: no, se citaba a Octavio Paz.

Los alemanes no dan puntada sin hilo, me dije, y menos en cuestiones de Metafísica. ¿Habría un revés de la trama, perceptible si uno investigaba de manera metódica esas citas literarias? Dicho y hecho: decidí tomar como base un diario de la ciudad de Colonia, donde sobrevivo. Un año entero, entre 1987 y 1988, estuve dedicado al tema. La cosecha de mi paciencia y de mis tijeras fueron 186 esquelas fúnebres con citas. En términos estadísticos, ello significaba una cada dos días. Me apliqué, animal sistemático que soy, a la tarea de clasificarlas.

Puse aparte las "iberoamericanas", las más caras a mi corazón: el citado Octavio Paz, Ernesto Cardenal, Teresa de Ávila, Leonardo Boff e Isabel Allende. Asimismo aparté las que estaban en kölsch, el idioma de Colonia –ellos lo consideran idioma, y lo estudian en la universidad–, y que siempre me hacen imaginar lo que se reiría cualquier madrileño que viera en un diario local andaluz una esquela donde dijese: "Er Zeñó me lo dio, er Zeñó me lo ha quitao". También aparté otras cuyos epígrafes no hacían alarde literario o dialectal: por ejemplo la de alguien que murió de 29 años, con el dolorido y transparente secreto que encierran estas palabras: "La tentación fue más fuerte". Y descarté alguna en francés. Y la única de Goethe, anónima, aunque de una manera disculpable: ¿es imprescindible nombrar a Jorge Manrique al pie de "Cómo se pasa la vida, / cómo se viene la muerte, / tan callando"?

Y después de haber hecho esos apartes, restaban 163. Entre ellas, en cifras absolutas, ganaba de lejos la Biblia, y de allí, el salmista: 23 citas. Le seguían san Juan, con 19, y san Pablo, con 18. El evangelista peor parado era Lucas, por detrás de Mateo y de Marcos. Entre los santos no evangelistas, a continuación de san Pablo venía san Agustín, seguido de san Jerónimo. Por su parte, del Antiguo Testamento, además del salmista, Isaías 6 veces, el paciente Job 2, y el resto, como en los reñidos *sprints* de un final de etapa del Tour de France: *ex aequo*.

Quedaban las citas profanas, y para mi sorpresa el vencedor absoluto fue Thornton Wilder, con una frase de *El puente de San Luis Rey*, su novela "latinoamericana" ("Hay un país de los vivos y hay un país de los muertos, y el único puente entre los dos es el amor"). En segundo lugar Antoine de St.-Exupéry –¡*El principito*!–, y recién el tercero un alemán; inevitable: Rilke.

La gama del exotismo abarcaba desde un proverbio chino hasta William Saroyan, de Keats a Kahlil Gibran, de santa Teresita del Niño Jesús a Salvatore Quasimodo, de Romano Guardini a Dylan Thomas. Los clásicos aparecían representados por Platón y Epicuro. Los grandes alemanes, en cambio, eran escasos: Hesse, Jean Paul, Büchner, Schiller, Schopenhauer, Novalis, Hebbel. Y lo que me fascinó es que algunos deudos se hubiesen atrevido con los modernos: Rainer Kunze y Günter Kunert.

Pero de todas las 186 citas, la que más me conmovió se encontraba en el recordatorio de Helmut Jäger, muerto el 22-4-1987: una estrofa de "Les feuilles mortes", de Jacques Prévert. La coloqué encima del montón, coronándolo y definiéndolo: aquéllas eran, efectivamente, otras hojas muertas.

Todo esto que acabo de contar se remonta a fines de 1988. Las cosas han cambiado bastante en los veinte años transcurridos desde entonces. Hoy es raro el día en que no aparecen varias esquelas con citas. Y de vez en cuando espigo de entre todas unas que me parecen signo de los tiempos, como pueden ser las de John Lennon y Jim Morrison, y fue Bob Dylan ("The answer, my friend, / is blowing in the wind"), quien les abrió el camino. Y recorto, cómo no hacerlo, aquellas donde la cita se hace en su lengua original: cierto verso de Horacio, un soneto de Shakespeare, poemas de Auden y de García Lorca ("¡Si muero, / dejad el balcón abierto!").

Y otras que lo merecen por la imperdonable errata, como la de ese bebé que, según la esquela, nació el 1 de febrero del 2004 y murió el 30 de enero del mismo año. Y en fin, no falta alguna que me atrevería a calificar como minicuento. Un profesor de la Facultad de Medicina del alma máter coloniense hizo publicar, también en 2004, la siguiente: "Un mito de mi infancia está enterrado en el cementerio Melaten. Billy Jenkins (26-6-1885/ 21-1-1954). En el quincuagésimo aniversario de su muerte quisiera que se recordase al legendario héroe de las entonces denostadas fotonovelas por entregas del Far West, colega del pistolero Tom Prox que no fallaba un disparo, jinete de rodeo artístico y domador de águilas marinas. Gravemente herido y empobrecido, murió en un carromato de circo cerca de Colonia". Casi parece un poema de la imperecedera *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters.

Ahora, desde hace unos años, están empezando a morirse los españoles que se quedaron en Alemania, de aquellos que fuimos llegando en la gran emigración laboral de los sesenta. Y así ya no es raro encontrar de vez en cuando alguna esquela encabezada por los emblemáticos versos de Machado: "Y cuando llegue el día del último viaje / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo, ligero de equipaje, / casi desnudo, como los hijos de la mar".

Curioso es, pienso, que en el que tal vez sea el continente literario por antonomasia, en América Latina, no exista costumbre semejante. Aunque convendría hacer algunas excepciones. En Cuba, por ejemplo, sí existía, pero desde 1959 ese tipo de espacios se eliminó en la prensa. El escritor Amir Valle recuerda cómo su abuelo contaba que cuando murió una vieja solterona, muy querida en el pueblo debido a sus numerosos pretendientes que jamás lograron conquistarla, le pusieron en la esquela unas palabras de Vargas Vila y una décima popular que terminaba diciendo: "No pudimos mancillarla, / Señor, hazlo Tú en el cielo". Y añade que en esas esquelas se reflejaba la cursilería burguesa cubana, utilizando lo peor de la poesía autóctona por encargo (que se publicaba justamente en las crónicas sociales de la época), de poetas que hoy no recuerda nadie.

Otra excepción sería Costa Rica. Según la poeta Anabelle Aguilar, las citas más utilizadas allá son las de la Biblia (los Salmos, los Proverbios) y del Nuevo Testamento, pero a veces algunas personas cursis incluyen en las esquelas poemas propios, pensamientos, cuentan parte de sus vidas o ponen poemas de los autores más conocidos, Neruda y Darío. Eso además de que el 2 de noviembre se sacaba el famoso diario de los santos difuntos, una publicación especial célebre, con todos los muertos del año. Todas las familias pagaban grandes sumas para que saliera la foto y la esquela de su deudo. Y hasta hubo quien hizo publicar la suya propia, sólo para reírse de los demás cuando lo vieran aún vivo y coleando. ■

Wilma Kiener

Metáforas cinematográficas de la muerte. ¿Cuál sería nuestra imagen de la muerte si todavía no hubiésemos visto ninguna película?

Nada le da tantas alas a la fantasía humana como la inseguridad ante la muerte. Y en ningún lugar de nuestro día a día, en nuestros tiempos, en nuestras latitudes, se manifiesta tanto esa fantasía como en las películas. Intente usted tan sólo alguna vez, una pacífica noche, zapear a través de los programas de la televisión alemana sin tropezar con alguna escena que no tenga que ver con morir y con la muerte. Difícilmente lo conseguirá.

Además, algunas de las mejores escenas cinematográficas son escenas de muerte. La revista inglesa *Total Film* enlistó en julio de 2004 las mejores de todas ellas. En primer lugar, por encima de todas en la escala de sus lectores, estaba *Psicosis* (1960), seguida de *Dr. Insólito o Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (1964); después *King Kong* (1933), por delante de *Duro de matar* (1988) y *Bonnie y Clyde* (1968); en el puesto número seis, la película de dibujos animados *Bambi* (1942), después *Scream: Vigila quién llama* (1996) y *El gladiador* (2000), antes de *La guerra de las galaxias* (1977) y *Calor blanco* (1949).

Etnografía de sofá & papas fritas

Me propongo investigar estos rituales de la muerte en el cine. Mi deglución de películas al buen tuntún, durante años, la considero una especie de etnografía de sofá & papas fritas. Pues el modo y manera como el ser humano enfrenta la muerte es desde siempre uno de los temas centrales de la Etnología. Las formas de enterramiento, el culto a los muertos, las modalidades del duelo y la fe en una vida más allá pertenecen al canon de la investigación etnológica. La meta de mi investigación son las estrategias estéticas y las significaciones implícitas de las escenas de muerte. Pero mi campo de trabajo no es un pueblo, sino la cartelera del cine y la televisión. Mis insignias etnográficas no son la carpa y la libreta de apuntes, sino el sofá ante el televisor y el mando a distancia.

Lo primero que se pone de manifiesto es que las escenas de muerte están sometidas a una normativa increíblemente fuerte. A eso, Franz Kafka lo llamó "la uniformidad de la muerte en el film". Las escenas, incluso los enfoques, son sorprendentemente idénticos de película a película: la posición de la cámara, los gestos, la luz, los objetos. Sólo cambian los actores. Se pueden calificar como típicas metáforas cinematográficas de la muerte. Cinco motivos son los que sobre todo se repiten una y otra vez: la muerte repentina, abrupta, *por medio de un arma de fuego*, y siempre es la *mano del moribundo* la que aparece inerme en la pantalla; después, la tensa *persecución motorizada* que termina de manera fatal; viene luego la danza de la muerte *a cámara lenta*; y finalmente la proverbial *secuencia retrospectiva*, en la que la propia vida vuelve a desfilar ante el ojo interior. Ningún otro medio, sólo el cine –el medio conductor de la modernidad–, ha trabajado estos motivos con tanta facilidad como obsesión: es por ello que el disparo, la mano, la persecución y la retrospectiva se pueden considerar como típicas metáforas cinematográficas de la muerte.

Experiencias límite

Desde mi sofá llego a la siguiente tesis: a consecuencia de tales estereotipos, la importancia de la muerte se reduce muchísimo, naturalmente, pero también se agudiza de manera enorme. Esos motivos antedichos tratan de la muerte, pero al mismo tiempo de otra cosa. Y justo en ello radica un significado más profundo. La experiencia límite de la muerte se hace equivaler en las típicas metáforas cinematográficas de la misma con experiencias límite del ser humano en la modernidad. Estas experiencias límite están por ello tan profundamente ancladas en el lenguaje fílmico, porque son inmanentes a la institución "cine": tecnificación, aceleración, medialización.

Pero siempre, cuando verdaderamente no sabemos de qué hablamos –ni tampoco podemos saberlo–, tenemos que transportarlo a algo que sí nos resulta conocido. Entonces, según Hans Blumenberg, hace su aparición una "metáfora absoluta". También Thomas Macho destaca que en el caso de la muerte se trata precisamente de un tal vacío de significado. Claramente sabemos que "lo muerto está muerto", pero no más, hasta que no nos morimos nosotros mismos (y entonces ya no lo "sabemos" más). El concepto de la muerte debe rellenarse por ello con otras experiencias límite más asequibles. La muerte es como la despedida, como el dolor de amar, como el sueño; la vida y la muerte son como la claridad y la oscuridad, como el día y la noche, etcétera.

Por lo mismo, la broma de Woody Allen: "Is sex always about sex?" se puede transponer a la forma todavía más frívola: "Is death always about death?", y asimismo responder: ¡justamente no! Porque el vacío tiene que completarse con otra cosa. Pero ¿qué aspecto adoptan estas metáforas de la muerte que se arrastran por todos los géneros del film comercial?, ¿cómo se hacen, y qué hacen ellas con nosotros?

El disparo

Como Robert Herz describe en uno de los primeros tratados etnológicos acerca de la muerte, del año 1909, ella se entiende entre nosotros como un corte abrupto y una ruptura con la vida. El momento mortal entre el ser y el no ser encuentra su traducción estética congenial en el corte fílmico. A diferencia de ello, en otras partes se entiende la muerte como un lento, gradual proceso de transformación: acción y reacción, dispa-

La primera cámara transportable tenía forma de escopeta. Fue construida por el fisiólogo E. M. Marey, de cuyo libro *Movimento* (1882) se ha extraído la ilustración.

ro y un cuerpo trastabillando grotescamente. Dos imágenes y un corte, la formulación en lenguaje fílmico de una escena de disparo no da para más. Pero exactamente allí, entre las imágenes, en el infinitamente pequeño "punto temporal" del corte, penetra la muerte en escena, ¡y justo en esa posición sucede un cambio de perspectiva de la cámara!

Al principio, el abrupto cambio de perspectiva entre el disparo y su réplica, la acción y la reacción, la mirada y su contramirada, que constituyen la piedra fundamental del alfabeto fílmico, se sintió como profundamente perturbador. La capacidad de observar una situación en el cambio rápido de distancias y puntos de vista diversos era para el primer público cinematográfico, como lo formula el historiador del cine Eric Barnouw, "un privilegio totalmente surrealista" que la Humanidad desconocía hasta entonces, y en ese sentido una experiencia límite. La técnica de la narración en cortes es también un aporte de la cinematografía a la percepción del hombre moderno, que entretanto se copia en muchos otros sectores. En el tiempo transcurrido, nuestra percepción del cambio de perspectiva parece haberse naturalizado. La técnica de la simulación nos ha confrontado sin embargo con una nueva experiencia límite, con la del así llamado "tiempo bala", como se usa en *Matrix*. En este efecto especial, la bala parece como congelada en el aire mientras la cámara gira alrededor de ella.

No es sólo que la primera cámara tuviese el aspecto de un rifle. La escena del disparo se ha establecido como la escena mortal cinematográfica por excelencia, porque el ruido y el disparo son la traducción más precisa de la representación occidental de la muerte en una acción. El disparo automático, desalmado, se corresponde con la idea moderna de que la muerte arranca al ser humano de la vida de una manera abrupta, irracional, sucia y casual. El disparo hace de una persona un nadie, literalmente un "no body".

La mano

La mano que desfallece, que deja caer algo, que agarra algo desde el agua, desde una tumba... Esta metáfora de la muerte es tan omnipresente que resulta difícil elegir ejemplos; para sólo nombrar tres de épocas y géneros muy distintos en la historia del cine: *La caja de Pandora* (1929), *Carrie* (1976), *¡Marcianos al ataque!* (1996). La experiencia límite correspondiente para este motivo es la versión visual de la encarnación del hombre moderno, su "apoteosis" en una imagen permanente. Su adoración semidivina tiene su clímax en el "culto" a las estrellas del cine y a las divas. En especial las personas jóvenes arriesgan cualquier humillación para ser modelos, actores, en fin, para ser retratados.

La mano del muerto en el cine sirve para toda clase de trucos fílmico-dramatúrgicos: aparece diagonalmente dinámica en la imagen, emergiendo de la profundidad hacia el enfoque, en un primer plano penetrante, cruzándose por delante de todas las demás líneas dominantes de la imagen, y todo para conseguir el efecto de querer como salirse de ella, y como si nosotros espectadores debiéramos extenderle la nuestra. Pero no puede suceder. El motivo de la mano hace perceptible que hay dos clases de seres humanos, como hay vivos y muertos: los que están en la pantalla y los que están ante la panta-

lla. La experiencia de esta distancia insuperable está vinculada en el motivo de la mano con fuertes sentimientos de fascinación y terror, con los mismos afectos intensos de nuestra confrontación con los cadáveres. La paradoja del cadáver, "¿Cómo explicar la enigmática transformación de una persona en un cadáver?" (Macho), se traduce en esta paradoja de la imagen: "¿Cómo explicar la enigmática transformación de una persona en una imagen?".

La caza persecutoria

El cine ama los trenes, los aviones, los autos, los caballos, las lanchas rápidas, los corredores y también los esquiadores, etcétera, porque el cine ama la velocidad. La celeridad se entiende como lucha con el tiempo, con el asesino, con la muerte, dicho de otro modo: como competición con la muerte. Nacido históricamente al mismo tiempo que los modernos medios de transporte (el tren, el avión y el automóvil), el cine reacciona con esta metáfora de la muerte a la moderna experiencia de la cada vez más creciente aceleración de la vida.

En las cazas con persecución se potencia la imagen-tiempo descrita por Gilles Deleuze con la imagen-movimiento hasta un escenario de aceleración extremadamente peligroso. Algunas películas están escenificadas tan artísticamente con un trasfondo musical que se pueden describir como óperas aceleradas. Una escena histórica en este sentido es la persecución en automóvil por las calles tan ricas en curvas de San Francisco, en *Bullit* (1968). Estas escenas viven de un inmediato reflejo corporal a la velocidad, que, por así decirlo, sin pasar por el cerebro, se abre directamente camino a la espina dorsal y a las entrañas.

En esa embriaguez de velocidad se traspasan todas las fronteras, sobre todo las de la limitación de la percepción por parte de nuestro cuerpo de criaturas. El cazador y la pieza perseguida se colocan más allá de las fronteras entre los elementos. Como por ejemplo James Bond, que siempre resulta fabuloso, tanto en tierra como debajo de ella (en los túneles), en el aire y en el agua. En la meta de estas cazas alígeras están a veces los topónimos "Tijuana" o "El Paso", esto es, la superación de una frontera nacional, por ejemplo entre los Estados Unidos y México, por ejemplo en *Abierto hasta el amanecer* (1996).

A cámara lenta

Cuando el tiempo se adueña de todo, cuando parece finalmente poderse alcanzar la solución última del inexorable ser en el tiempo, ésa es una experiencia límite que sólo se consigue bajo la influencia del LSD o la marihuana, o bien en el cine gracias a la cámara lenta. Esta embriagadora e irreal "ampliación de la consciencia" en el momento del peligro de muerte es una forma de subjetivización. Pues por lo que se refiere a la muerte, el cine es una sociedad de dos clases. Mientras los personajes secundarios desaparecen sin pena ni gloria en los cortes entre las imágenes de la acción, los héroes y heroínas merecen una muerte mejor. Mejor, en la película como en la vida, significa: más tiempo, más condolencia. Por mucho que les deseáramos una muerte instantánea a estos ídolos de la pantalla, eso sería un escándalo. Para intensificar el escándalo de *sus muertes*, la dimensión temporal se detiene en cámara lenta y se expande, como en la famosa secuencia de la danza de la muerte en *Bonnie y Clyde* (1967).

La retrospectiva

La mirada rememorativa de la vida que llega a su fin es la metáfora cinematográfica por antonomasia de la muerte. Los *flashbacks* o analepsis se convierten en secuencias narrativas autóctonas, en películas dentro de la película, como por ejemplo en la retrospectiva de la muerte en la epopeya del mundo gansteril *Érase una vez en América* (1984). En el telefilme *El pobre Martín Lutero* (1965), que comienza junto al lecho de muerte del reformador, la retrospectiva ocupa todo el tiempo de la película.

Especialmente en el tema de la secuencia retrospectiva se ve claramente cómo el medio cinematográfico coincide con nuestra representación de la muerte. Decimos que en el momento de la muerte toda nuestra vida desfila delante de nuestros ojos "como en un film". Esto significa no sólo que nuestra mirada fílmica se ha convertido ella misma en una metáfora de la muerte. Hay un motivo más profundo de por qué estas cinco metáforas de la muerte son tan exitosas por encima de todas las fronteras culturales, y se repiten y combinan en todas las variantes imaginables. Se halla en el hecho de que la experiencia de la mirada fílmica coincide con muchas experiencias terribles de la vida moderna, sobre todo con aquellas que tocan el lugar donde contactan el hombre y la técnica. También el cine es, en último término, sólo un aparato técnico, lo que nos supera en la vida cotidiana se puede "empacar" culturalmente en las escenas fílmicas de la muerte. En dichas escenas, los desafíos o retos del mundo tecnificado (nuevas técnicas de comunicación, técnicas de visualización, la movilidad, la aceleración, la medialización) pueden ser actualizados artísticamente, y una y otra vez vividos y vueltos a revivir.

■

Traducción del alemán: Ricardo Bada

Friedrich Wilhelm Graf

La muerte en la era digital. En la red parece hacerse real un sueño antiquísimo de la Humanidad: una memoria eterna suprageneracional, una ganancia de trascendencia experimentable de modo virtual a pesar de nuestra transitoriedad.

En su estudio histórico sobre la mentalidad, *La formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII*, Bernhard Groethuysen, un genial y multifacético discípulo de Wilhelm Dilthey, afirmó en 1927 que el burgués amenaza con "perder [...] toda seguridad en cuanto se trata del morir, no es capaz de mirar a la faz de la muerte [...] El hombre culto y profano preferiría no tener que hablar de ello nunca". Como muchos otros historiadores de la cultura, y como muchos otros sociólogos, Groethuysen defiende la tesis de que la muerte se ha vuelto cada vez más invisible en la modernidad, por la manera en que ésta ha sido relegada de la vida pública y por el desplazamiento del acto de morir hacia unidades altamente especializadas de cuidados intensivos o a hospicios propios de la medicina paliativa. De hecho, pueden observarse múltiples fenómenos de una nueva privatización de la muerte: velatorios que se celebran únicamente en el estrecho círculo de la familia o la renuncia a una tumba ostentativamente propia y la preferencia por entierros en anónimos cementerios de urnas cinerarias.

Sin embargo, como se sabe, la gente sigue muriendo, y cada muerte ha de ser organizada de algún modo. Las afirmaciones convencionales sobre una relegación de la muerte genuinamente burguesa o específicamente moderna también pueden relativizarse si se tienen en cuenta los nuevos medios de comunicación de la modernidad en la actualidad. La frase banal y trivial de que, a fin de cuentas, la muerte forma parte de la vida o de que cada ser humano se ve confrontado con la propia mortalidad, lo cual lo obliga a adoptar algún tipo de comportamiento con respecto a la propia muerte, puede sensibilizarnos frente a un hecho cultural elemental: en la interpretación del morir y de la muerte, los hombres disponen de un repertorio relativamente limitado de formas de expresión y de modelos simbólicos. Es cierto que las antiguas instituciones religiosas de Europa, sobre todo las grandes Iglesias populares, han ido perdiendo cada vez más fuerza vinculatoria en las sociedades de Europa occidental, sobre todo a partir de los años sesenta, y especialmente en sus ritos dedicados al duelo, se ven expuestas a una creciente competencia a través de todos los mecanismos posibles de control privado de la muerte. Pero incluso los hombres contemporáneos patéticamente ateos y decididamente seculares gustan, cuando se trata de la muerte y de su organización, de servirse a sus anchas en los almacenes de símbolos y recámaras de ritos de las tradiciones religiosas de la Humanidad. Esto se pone de manifiesto muy particularmente en la masiva presencia de la muerte en Internet. En el siglo XXI, los universos electrónicos de comunicación conectados en red a nivel global no muestran ningún rastro de relegación general de la muerte. Por el contrario: en ellos, la muerte y el acto de morir son puestos en escena a gran escala.

En abril y mayo del año 2001, varios periódicos de la región de Renania del Norte-Westfalia, así como la cadena de televisión WDR, informaron sobre una riña absurda en torno a una imagen de una tumba en el cementerio de la comunidad católica de Gladbeck. Bernd Bruns había adornado la tumba de su madre, fallecida en 1993, con una placa en la cual, junto a un retrato de la difunta y un símbolo diseñado a partir de una paloma y un pez, aparecía también la dirección de una página web: www.Gertrud-Bruns.Friedort.de. La administración del cementerio exigía la retirada de esa lápida en un plazo de "cuatro semanas", ya que "según los estatutos para cementerios de 1976 [...], no estaba permitido hacer publicidad de Internet". Después de que Bruns defendiera su "marca conmemorativa" como un símbolo de trascendencia genuinamente cristiano y amenazara con dar ciertos pasos legales en contra de esa "inapropiada tutela", la administración del cementerio y la comunidad católico-romana cedieron: el estilizado dibujo de la paloma y el pez, concluyeron, era un símbolo de resurrección, y la referencia a la dirección web de la difunta no implicaba publicidad alguna. A pesar del breve conflicto, representativo de toda una batalla cultural, en él se pone de manifiesto una estrecha relación entre la antigua cultura cristiana de los entierros y el nuevo culto virtual de la memoria.

Presencia masiva de la muerte en Internet

Quien busque la muerte en Internet la encontrará rápidamente. El espectro, altamente diferenciado, parte de las ofertas publicitarias de la clásica industria del manejo de la muerte, la de los tanatorios y sepultureros, pasa por los diversos reclamos de los nuevos e "integrales" expertos en las consecuencias del deceso, salidos de las trémulas escenas psicológicas de gente ávida de sentido y llega hasta el *marketing* de las Iglesias y de diversos actores religiosos que, por vías nuevas, recomiendan ciertos cultos antiguos como útiles para la vida. En la actualidad, en la red aparece una economía propia en el tema del manejo y la interpretación de la muerte. Existen dos portales de búsqueda especializados, "Yahoo. Death and Dying" y "Growthhouse", que ayudan al usuario a encontrar el servicio deseado con respecto al acto de morir y a la muerte, y lo ayudan también a comparar ofertas y precios y a abrirse una brecha en esa jungla de la inmensidad virtual. Hay aquí ofertas serias de medicina paliativa, es decir, las páginas webs de clínicas profesionales para morir, así como numerosas páginas de vendedores de una nueva *death education*, los cuales han instituido cursos de formación y superación para clérigos de distintas religiones, psicólogos de tanatorio, enfermeros, especialistas en medicina paliativa y los llamados *personal healer*. Las personas moribundas, así como sus familiares y amigos más cercanos, quedan rodeados recientemente por infinidad de asesores muy bienintencionados, acompañantes, terapeutas y expertos en el tema del final de la vida, y, por muy cínico que suene, esa red proporciona con

facilidad la impresión de que ya nadie puede morir sin una compañía competente: una compañía para la muerte devenida en negocio terapéutico profesionalizado.

Tampoco puede pasarse por alto la presencia en la red de auxiliares para la muerte menos serios. No hay ningún chiflado religioso con sensibilidad para el espíritu de estos tiempos que no anuncie aquí sus conocimientos secretos sobre un mejor tránsito al más allá, ningún perito en cuestiones de la trascendencia que desista de alabar sus visiones sanadoras de una vida *post mortem* más genuina. Los sociólogos de la religión han señalado en los últimos años que en las diversas sociedades europeas sigue incrementándose continuamente el número de feligreses, incluidos los que están vinculados a la Iglesia, que creen en la reencarnación y empotran en sus bricolages sensitivos elementos de las tradiciones budistas (o de lo que ellos toman como tal). Desde el siglo XX, la trasmigración de las almas ha cobrado auge en la supuestamente secularizada Europa. De manera que no puede sorprender que también en la red los resucitados transmitan sus "protocolos de repatriación", en los cuales preservan algunos recuerdos de su yo anterior. Otros informan acerca de sus experiencias próximas a la muerte, en las cuales juega un papel fundamental el repertorio metafórico sobre la luz. Y también el suicidio constituye un tema muy importante. Muchas de esas páginas relacionadas con la muerte pretenden, según la clara intención de sus autores, transmitir un útil conocimiento orientador a través de una visión específica sobre la vida y la muerte, y a menudo utilizan para ello el gesto de dominar mucho mejor que otros esa crisis, la más profunda del ser humano: el instante de morir. Para ello gustan de citar y retomar antiquísimas tradiciones religiosas del *memento mori*. "Enséñanos a contar nuestros días para que adquiramos un corazón sabio", dice el salmo noventa de la Biblia luterana. En los programas iconográficos eclesiásticos de la antigua Europa y en los monumentos funerarios podíamos ver siempre esa alegoría de la muerte que es la dama de la guadaña y la clepsidra. De forma análoga, en la red podemos encontrar ahora un *death clock* que es posible individualizar: el usuario puede introducir, además de todos los datos individuales sobre su vida, informaciones sobre el *smoking status* y sobre el *Body Mass Index*, y de ese modo actualizar los riesgos resultantes de su manera posiblemente poco sana de llevar la vida. Se trata, en este caso, del retorno a un cambio de vida más sano y de una labor activa en la prolongación de esa vida. En la medida en que la muerte se actualiza siempre de un modo nuevo, ésta queda aplazada. Sin embargo, todos esos sabihondos sobre la vida y la muerte saben lo irritantemente breve que es la vida de los seres humanos. "Like the hourglass of the Net, the Death Clock will remind you just how short life is" (más detalles en: http://www.deathclock.com).

En cuestiones relacionadas con la muerte, tiene lugar en la red una permanente lucha competitiva por determinar quién rompe de un modo más radical los tabúes o muestra lo más penoso.

Cementerios virtuales

Una fuerza fascinadora propia despliegan los numerosos cementerios que se han establecido en los últimos años en Internet. Con páginas como www.cemetery.de, www.derfriedhof.de, Garden of Remembrance, Virtual Memorial Garden o Cyber Cemetery, han surgido lugares del recuerdo que intentan mantener viva la memoria de los queridos muertos como individuos insustituibles, y lo hacen con mucha más fuerza que los clásicos ritos conmemorativos. También aquí se retoma una tradición tanto judía como cristiana, que se actualiza en parte conscientemente y en parte se continúa de un modo ingenuo. En la Biblia hebrea, el Antiguo Testamento de los cristianos, encontramos la maravillosa metáfora del *Libro de la vida*, en el cual el propio Dios ha escrito los nombres de todas las personas, eternizándolas. "Alegraos más bien de que vuestros nombres están escritos en el cielo", se dice en el capítulo diez del Evangelio según San Lucas. Ahora podemos leer lo mismo en un cielo virtual y ver retratos de los portadores de esos nombres. En los diversos *halls of memory*, en los cementerios virtuales como www.memoriam.de y www.ewigesleben.de, la vida de los muertos o del muerto se presenta en sus estaciones principales, realmente desde la cuna hasta el lecho de muerte. Allí encontramos fotos de familia, documentos personales como las certificaciones de nacimiento o de bautismo, cartas manuscritas, secuencias de videos tomadas en vacaciones, videoclips y hasta cintas grabadas, de modo que cualquiera puede escuchar de nuevo, cuantas veces quiera, la voz del amado difunto, su risa alegre. Allí se presentan incluso mechones de cabello escaneados, y las biografías y necrológicas, a menudo demasiado largas, recuerdan no pocas veces las prédicas de difuntos protestantes de principios de la Edad Moderna. Tan abigarradas, variadas y contradictorias como la vida vivida son las nuevas puestas en escena dentro de la *memory page*. Algunas de estas páginas están diseñadas con una gran sensibilidad estética y dan fe de una empatía extraordinaria. No pocas veces encontramos en ellas mensajes de amor y otros testimonios de un vínculo perdurable con el fallecido, al que ahora se echa de menos. Otras páginas son vergonzosamente estridentes, triviales, sosas, de mal gusto y poco discretas. Ante algunas de ellas se llega a pensar: "¿Qué es lo que se pretende realmente, recordar las actividades sexuales de una persona X o admirar una vez más los tatuajes machistas sobre su henchido bíceps?". En la cultura mediática moderna, se han derogado las antiguas y sabias diferenciaciones entre lo privado y lo público, y en la actualidad, la mirada voyeurista no sólo se cultiva con placer en el caso de los llamados famosos. Ello se percibe también en algunas de esas *memory pages*, y es muy probable que la página web actualmente tan popular en Estados Unidos, la www.hall-of-memory.de, haya tomado su nombre siguiendo el modelo del "hall de la fama" hollywoodense. En esos memoriales de la red, la muerte, la que todo lo iguala, ayuda incluso al hombre mortal común y corriente a sentir el aura de una vida grande y extraordinaria.

La memoria comunicada de un modo virtual genera una síntesis emotiva propia, en la medida en la que se permite rememorar al fallecido en letra, imagen, palabra y sonido. A menudo esas páginas especializadas invitan a manifestar el duelo de una manera activa. Como en los monumentos funerarios judíos, en los que los dolientes colocan una piedra pequeña en señal de afecto duradero, en los memoriales de Internet pueden dejarse mensajes electrónicos o depositarse ofrendas florales y coronas con un simple clic del ratón. En la medida en que se sugiere que en la red es posible mantener un intercambio ininterrumpido con el muerto y se exhorta, por ejemplo, a enviar rápidamente un correo electrónico al finado a través del servidor celestial, la fascinante apertura de la comunicación electrónica global entra en una dinámica de derribo de los límites que podría llegar a suprimir incluso la división dolorosamente nítida entre el más allá y el más acá.

Allí donde los modelos culturales se transforman y cobran atractivo nuevas estrategias del diseño de la vida, se agazapan no demasiado lejos ciertos observadores instruidos. La presencia de la muerte en los universos virtuales de la red ha provocado cierto interés académico. Lo que se destaca aquí

es que, a menudo, es la muerte trágica y prematura la que provoca una memoria fuertemente emocional. El horroroso accidente de tráfico del héroe juvenil, los deportes de riesgo con final mortal, en fin, la dramática irrupción de una "muerte totalmente inesperada" llevan a los amigos y familiares a recordar a la persona, que hace poco estaba tan cerca, con una rememoración intensificada. Algunos teóricos de la cultura señalan, además, que incluso los suicidas obligan a sus familiares a escenificar en la red una labor de duelo más ardua, ya que, en su desconcierto desesperado, se ven obligados a explicarse de algún modo el porqué la persona amada ha dicho adiós a la vida de forma voluntaria. Controvertidos son, en ese sentido, diversos foros de Internet en los que las personas informan sobre sus anhelos de muerte y anuncian de forma más o menos clara su planeado suicidio. Si bien algunos esperan ciertos efectos preventivos de esos foros suicidas, otros temen un efecto mimético o la generación virtual de una presión psicológica que haga que los suicidas potenciales lleven a término la anunciada muerte voluntaria. Los acuerdos colectivos en los *chat rooms* para quitarse la vida juntos a una hora determinada, y hasta los propios suicidios colectivos delante de una cámara web, nos permiten reconocer –al igual que sucede en todo tipo de páginas satánicas imaginables o en la repulsiva exhibición de imágenes de cadáveres o de partes del cuerpo mutilados o deformes– que también los actores de Internet ultramodernos pertenecen a la especie del "viejo Adán". En cuestiones relacionadas con la muerte, tiene lugar en la red una permanente lucha competitiva por determinar quién rompe de un modo más radical los tabúes o muestra lo más penoso.

A modo de compensación

Algunos estudiosos avispados sospechan que existen relaciones entre la cultura de la memoria virtual y las nuevas formas de deshacerse de los cadáveres. En el caso cristiano clásico, la sepultura en la tierra, la tumba conforma el centro de la memoria: en días importantes, como pueden ser el cumpleaños del finado, el día de su muerte, el día de Todos los Santos, antes de Navidad, uno va hasta la tumba, deposita flores o coronas y, en lugares donde predomina el catolicismo, se enciende una vela como señal de "luz eterna". Puede observarse un comportamiento análogo en las cremaciones, sobre todo después de que las urnas han sido enterradas ceremoniosamente en la tumba familiar de un cementerio público. En la actualidad, sin embargo, crece el número de personas que prefieren un entierro anónimo, ya que no tienen parientes o porque quieren exonerar a estos últimos y a sus descendientes de la obligación de tener que acudir con regularidad al cementerio. Los deseos manifiestos –de manera explícita o legal– para que la urna sea lanzada a un lago o las cenizas sean esparcidas en el amado océano pueden deberse a la añoranza romántico-natural del individuo por fundirse de nuevo con el conjunto de la naturaleza, la "totalidad de la Creación". El no querer darse importancia más allá de la muerte constituye en otras personas el motivo para desear ser enterrados en un anónimo cementerio de urnas cinerarias, de una manera no identificable. Algunos reflexivos intérpretes culturales afirman, por lo tanto, que es precisamente esa transformación de la cultura funeraria lo que ha promovido la nueva cultura de la memoria en la red. Aquel sitio concreto, visible y realmente accesible, de luto y memoria, el cual los fallecidos les han negado a sus allegados debido a su deseo de anonimato *post mortem*, se crea y visita ahora en la red a modo de compensación. Todavía no es posible decir si esta tesis es empíricamente sostenible. Nos faltan datos fiables. Lo que sí está claro, sin embargo, es que la comunicación virtual de la muerte está ganando relevancia cultural no sólo en Estados Unidos y en las diversas sociedades asiáticas, sino también en Europa y, de un modo especial, en Alemania. En la red parece hacerse real un sueño antiquísimo de la Humanidad: una memoria eterna, suprageneracional, una ganancia de trascendencia experimentable de modo virtual a pesar de nuestra transitoriedad. Si normalmente quedan pocas huellas, por lo menos que queden las electrónicas. Deberíamos, sin embargo, evitar la falsa conclusión de que con la red el hombre tiene a su disposición una especie de conciencia ubicua análoga a la de Dios. Porque todo lo virtualmente real seguirá siendo siempre frágil, y nadie está en condiciones de predecir en la actualidad por cuánto tiempo se visitarán realmente esas muchas páginas individuales incluidas en los nuevos *halls of memories*.

■

Traducción: José Aníbal Campos

Oliver Hangl
"Graveyard", de la serie "Picture This!", 2001-2004
C-Print sobre aluminio, estereoscopia
Colección del Departamento de Cultura de la ciudad de Viena – MUSA
© Oliver Hangl

Las ilustraciones muestran dos medias imágenes estereoscópicas, que presentadas convenientemente producen un efecto tridimensional en el espectador. En un medio impreso, el efecto sólo se puede simular si se "cruza la vista".

Aram Lintzel

Navegar y desaparecer. ¿Cómo confrontarse con lo efímero en la tan joven Internet?

Al comienzo de la euforia de Internet, la red mundial fue celebrada como reino de la libertad ilimitada. En el ínterin, en la comunidad de internautas se tematiza también lo efímero. Hasta los más fervorosos admiradores de la técnica se plantean una martirizante pregunta: ¿no es su accionar, en última instancia, también perecedero? Todos los perfiles, blogs y esbozos de identidades ¿no terminan más tarde o más temprano en el submundo digital? "Nada es más efímero que los datos almacenados digitalmente", se lee en www.testticker.de.

El tema es el "olvido digital", la "muerte digital". Expertos exigen investigar cómo crear "archivos de largo plazo" seguros. En vista de ese debate sobre los procesos de descomposición digital, suena ingenuo lo que prometen diversas páginas recordatorias. Así, por ejemplo, en www.portal-der-erinnerung.de se pregona un "recuerdo ilimitado", afirmando que, a diferencia del aviso fúnebre clásico, este portal es un "singular lugar del recuerdo, no sólo por corto tiempo, sino por lo menos durante veinte años". También el cementerio virtual www.memoriam.de proclama "crear un recuerdo duradero" de los difuntos. Lo que ambos no dicen es que es técnicamente imposible excluir un colapso total del servidor de los recuerdos. Al igual que en la vida física, también en la red se cree ingenuamente que basta con reprimir posibilidades para que éstas dejen de existir.

Desde el punto de vista de la crítica de la cultura, podría decirse, con Heidegger: el almacenamiento, los archivos y la elaboración, la constante presencia en redes sociales, el cada vez más rápido acceso a la red y las cada vez más opulentas páginas en la web 2.0 no son más que la negación del "ser para la muerte": del navegar para desaparecer. La aceleración y la multiplicación, tal la ilusoria hipótesis, son formas de alargar la existencia con las que se puede derrotar la fugacidad, por lo menos virtualmente. Ello arroja interrogantes completamente nuevos, de teología fundamental, con respecto a la relación entre el cuerpo y las redes de área locales...

En www.trauerkulturblog.de es tematizado también otro problema: "Si fallece un miembro de una familia u otra persona próxima, en la era de Internet se plantea una pregunta que hasta ahora no debía ser respondida: ¿cuándo muere el 'yo digital'? Para no hacer retornar una y otra vez el dolor, ¿conviene retirar los datos de contacto de la persona poco después de su muerte? ¿O acaso borrar un nombre de la lista de amigos puede entenderse como una aceptación a posteriori de la muerte, cuando no incluso en cierto modo como un asesinato digital? Quizás luego de un año de luto, el borrado de los datos ya no se sienta como una segunda muerte. ¿Se impondrá un año de luto digital como nuevo ritual de duelo?"

Ello sería preferible a un almacenamiento a largo plazo en la red de todo lo que fue. De lo contrario, las próximas generaciones deberán ocuparse de enormes cantidades de muertos vivientes, con blogs, perfiles y ciberidentidades fantasmas omnipresentes en la www.

■

(Literaturen)

Traducción del alemán: Pablo Kummetz

Óscar Calavia Sáez

El último mohicano y sus descendientes. Muchas veces, los indios americanos han encarnado en nuestra imaginación al Primer hombre, al salvaje viviendo el gozo o la penuria de los inicios. Pero de un modo más especial han encarnado, también, al Último.

Ishi, el último representante vivo del pueblo yahi, concluyó sus días en el Museo de Antropología de la Universidad de California como colaborador de Alfred Kroeber y como testimonio de un ocaso. Como tantos otros últimos –el último mohicano, la última ona– que nos recuerdan que el fin del mundo (de un mundo, de una memoria, de una lengua) ya llegó hace tiempo para otros. Sobre todo en las Américas. Pocos años después de Colón, los conquistadores comenzaron a percibir que los indios se agostaban, sin que faltasen –acero, gérmenes o trabajo forzado– los motivos. La desaparición y el exterminio surgieron en los alegatos de los misioneros, y con el tiempo la demografía se tornó la disciplina más política de la etnología americana: a mayor extinción, mayor agravio. Hasta hace treinta años, era casi obligatorio que los etnógrafos pronosticasen la desaparición inminente de los pueblos que estudiaban. Era una predicción excesiva, como el tiempo ha demostrado, como también ha demostrado que ese pesimismo era un arma de dos filos. Puede ser que el exterminio sea, al por mayor, un patrimonio moral para el movimiento indígena, pero, al por menor, un indio extinto es un adversario mucho más cómodo: no debe reivindicar tierras, ni otros derechos. La extinción es el argumento más precioso de los agricultores blancos y de sus abogados allí donde derechos e intereses entran en conflicto. Empujados por la Historia de un lado a otro de las fronteras trazadas sobre su antiguo territorio, los guaraní que transitan entre Brasil, Argentina, Uruguay y Paraguay han sentido en la carne esa prestidigitación que hace salir por una puerta a los dueños originales de la casa para hacerlos entrar por la otra como intrusos. El último indio de la literatura romántica es un icono entrañable de la nacionalidad, pero sus descendientes son una incongruencia molesta.

El último indio de la literatura romántica es un icono entrañable de la nacionalidad, pero sus descendientes son una incongruencia molesta.

Sometida a controversias, la desaparición pierde sus contornos. Los xetá, por ejemplo, pasaron en pocos años de la calidad de Primeros a la de Últimos. En las selvas del oeste del Paraná –ahora tan desaparecidas como ellos– se habían ocultado durante décadas de los blancos que extendían allí sus cafetales hasta que, a mediados de los años cincuenta, uno de sus grupos decidió aproximarse a una hacienda. Así *descubiertos*, causaron sensación entre indigenistas, etnólogos y cineastas, sorprendidos por la supervivencia de un pueblo de cazadores desnudos a orillas de la civilización. Pasaron los meses, y los vecinos blancos –labradores, funcionarios, camioneros de paso– les fueron alienando a sus hijos, movidos por lo que no eran, probablemente, sus peores sentimientos: qué mejor se podía hacer por los retoños de un pueblo condenado a la desaparición, que así podrían continuar viviendo al menos como criados de casas y haciendas. Por este expediente discreto y anticlimático, sin alarde bélico, los xetá habían desaparecido pocos años después. En los años noventa, la etnóloga e indigenista Carmen Lucia da Silva se dio al trabajo de inventariar aquel expolio y de buscar a los hijos de los xetá, que nunca más se habían visto entre sí: pudo encontrar a ocho. Reunidos en la ciudad, intercambiaron recuerdos y se atrevieron a probar una lengua vernácula nunca más oída. Alguien habló de la posibilidad de hacer resurgir aquel pueblo extinto.

Reaparecer

No sería un hecho extraordinario. La reaparición de indios desaparecidos, reivindicando sus tierras, ha sido uno de los hechos más frecuentes y polémicos de la escena multicultural brasileña; milagroso por un lado, burocrático por el otro, porque hace surgir por una finta clasificatoria a indios que una década o un siglo antes se habían transformado en campesinos genéricos por una finta de signo opuesto. A esa emergencia se debe en su mayor parte la reciente duplicación del censo indígena brasileño. Puede ser más suave o más abrupta. En algunos casos se trata de grupos ya constituidos que pasan a poner de relieve rituales arrinconados, a hablar su lengua en voz más alta. En el otro extremo, un puñado de hombres se presentan en una oficina; comunican al funcionario que son los supervivientes del pueblo X; dan un nombre que el funcionario reconocerá en antiguos documentos, o en los libros, o que simplemente suena a indígena (kapinawa, tumbalalá). Alegan papeles, si pueden; memorias, si las tienen; a veces simplemente el remoquete de *caboclos* o *bugres* que los vecinos les aplicaban. La ley brasileña reconoce que la identidad es un acuerdo, y que para ser indio basta que alguien lo diga y que otros lo crean. Nada obliga a los indios a poseer una fisonomía o un modo de vida especiales, a andar desnudos o emplumados, a vivir en chozas o a creer en Tupã o en el Gran Espíritu. Latifundistas o periodistas pueden ironizar: así, cualquiera puede ser indio. Pero si seguimos la pista de tantas emergencias sabremos que tornarse indio no es fácil. Aunque las ventajas de serlo –derecho a tierras, algún amparo legal– puedan hoy por hoy superar a las desventajas, cuesta adaptarse a lo que los blancos han venido a llamar la "ley del indio", o sea, tomar decisiones en común, prenderse a una identidad marcada y (re)convertirse a algo que se parece a una religión primigenia; ser, de un modo u otro, diferentes. Aunque la ley no lo exija, es raro que la empresa prospere sin un esfuerzo para extraer de algún lugar esa dosis de autenticidad, de autoctonía necesaria para hacerla verosímil a los ojos de quienes les rodeamos.

Acostumbrados a ese largo plazo que media entre el Génesis y el Apocalipsis, y por constructivistas que sean nuestras leyes y nuestras teorías, se nos hace demasiado difícil creer que nuestros ojos profanos puedan contemplar el Fin o el

Zitat wurde verschoben! Evtl. Zeilenumbruch auf dieser Seite noch einmal prüfen?

Principio. Uno y otro no siempre pueden separarse. Hace unos años, algunos reportajes brasileños hablaban de la inminente extinción de los avá canoeiro, en el Brasil central. Como los xetá, eran fugitivos. Habían sido víctimas de una matanza veinte años antes, habían vivido al contrario ese gran relato de la Humanidad, volviendo de la aldea, del campo abierto y del río al bosque, a los senderos escondidos, a las cavernas. No tenían hijos porque los niños lloran y delatan a los que huyen. Sobrevivían cinco miembros del grupo, de los cuales sólo dos, hermano y hermana de corta edad, podían dar continuidad a la sangre. Los comentaristas aludían al incesto de Lot, pero los dos niños, desnudos en las fotografías, recordaban mucho más a Adán y Eva en un paraíso saqueado. En las márgenes del relato surgían trazos de un paisaje mucho menos bíblico: no muy lejos de allí había otro pequeño grupo de avá con los que no se entendían; había parientes mestizos; los dos niños parecían más dispuestos a vivir sus vidas que a actuar en una cosmogonía; y, en fin, entre las diversas especulaciones sobre el pasado del grupo, había una según la cual los avá serían descendientes de los carijó –otro pueblo extinto– llevados allí hace siglos por los bandeirantes como auxiliares de su caza de oro y hombres. En lugar del Origen y del Fin, una historia en que los fines y los orígenes se suceden en voz baja, sin aspirar al prodigio o a la pureza.

La ilusión de la nostalgia

En la desaparición de los indios está en juego algo más que la brutalidad de Occidente o una historia infeliz. Hay también un modo diferente de encarar el Ser, menos obcecado con su permanencia y su necesidad. El mundo gira, los hombres mueren, las sociedades son descartables. Desaparecer puede no ser el peor destino; es, desde luego, el más trivial. Un cronista temprano, hablando del primer y más completo capítulo del etnocidio, nos cuenta de un grupo de indios antillanos repartidos a un atroz español: los indios se ahorcaban, privándole de su mano de obra, hasta que el amo los detuvo amenazándoles con ahorcarse a su vez y seguirlos al otro mundo. Un mito yaminawa que escuché hace algunos años nos habla de un pueblo que, sin ningún motivo tan apremiante –simplemente "estaban cansados de su cultura", me explicó el joven que traducía el relato–, decidió abandonar la Humanidad: cada uno de sus miembros, después de pintarse el cuerpo con ocelos negros, se convirtió en jaguar, se zambulló en un lago y fue a vivir con los otros bajo las aguas. Un misionero jesuita, Lucas de la Cueva, cuenta algo muy parecido sobre los xéberos que intentaba adoctrinar a mediados del siglo XVII. Todo hacían para substraerse a la disciplina de la misión: unos tomaban la campana de Supay –probablemente datura– y se iban a vivir la buena vida debajo de las aguas; otros se bañaban con unas hierbas que los hacían invisibles a los ojos de los blancos. A un tal Guamce se lo llevó el demonio: sus pasos se perdían en la selva, sus huellas de hombre se tornaban huellas de niño y al fin huellas de tigre. En el mito yaminawa, sólo un hombre permanece, hombre aún, en la orilla del lago, llamando en vano a sus compañeros. Él es también el Último, un hombre abandonado por su mundo, que sabe que los vínculos son volátiles y pasajeros. Cuando recuentan su pasado, los yaminawa nunca describen una genealogía cuya raíz se hunde en los orígenes. Más bien, enumeran pueblos que alguna vez fueron y ya no son: son los herederos de una lista de extintos –desconocidos, poco más que un nombre, *otros*–. Cuando hablan de su futuro, dicen sin dramatismos que de aquí a treinta años nada se sabrá de ellos. Mirando hacia atrás, todos contemplamos un tiempo perdido, o una multitud de tiempos perdidos. Pero nos han enseñado que esa nostalgia es una ilusión: el individuo se va, su nación o su mundo permanecen; quizás no para siempre, pero sí por un plazo que el sentimiento no alcanza. Las ciudades están atiborradas de bibliotecas, constituciones, instituciones, monumentos hechos para durar: las manos, las mentes y los frágiles acuerdos que los construyeron se han ido, pero un monumento, a veces tan sólo unas ruinas, nos aseguran que nuestra casa seguirá allí. El fin del mundo, esa amenaza distante y atroz, siempre pareció mucho más familiar para esos indios que enfrentaban la Historia sin tales corazas. No es tan difícil comprenderlos contemplando nuestra misma ciudad –tan viva, tan pronta a transformarse, a desaparecer–, mirando como lo hacía el hombre solitario a la orilla del lago.

■

Hombre yamana con pintura facial de duelo

Mujer yamana con pintura facial de duelo

Mujer yamana con pintura facial de duelo

Pintando la cara del jefe de la fiesta de iniciación yamana

Fotos: Martin Gusinde
© Anthropos Institut Sankt Augustin

Hombre yamana con pintura facial de duelo
Foto: Martin Gusinde
© Anthropos Institut Sankt Augustin

El luto puede mostrarse con un tocado de plumas blancas y una tonsura de igual manera que con pinturas corporales de duelo, que son habituales entre los indios de Tierra de Fuego y tienen un significado simbólico. Así, por ejemplo, se extienden pigmentos negro y rojo con aceite para simbolizar las muchas lágrimas vertidas. El asesinato, por su parte, se manifiesta con una pintura consistente en varios trazos rojos verticales con disposición radial desde la altura de los ojos, que representan la sangre derramada.
Pero las pinturas no se emplean únicamente en relación con la muerte, la despedida y el duelo, como muestra, por ejemplo, la pintura facial utilizada como adorno para la ceremonia de iniciación de esta fotografía.

Grupo familiar yamana
Foto: Martin Gusinde
© Anthropos Institut Sankt Augustin

Martin Gusinde y los indios de Tierra de Fuego

Martin Gusinde (1886-1969), miembro de los misioneros de Steyler, recorrió Tierra de Fuego entre 1918 y 1924. En un total de cuatro viajes de investigación documentó el estado, por entonces ya desolador, de tres etnias establecidas allí: selk´nam (ona), yamana (yagán) y halakwulup (alakaluf). Se esforzó por desmentir la errónea valoración de graves consecuencias de Charles Darwin en 1830, para quien se trataba de seres primitivos sin cultura. Con la llegada de los primeros colonos europeos empezó también la matanza de los indios, que hacia 1879-1880 culminó en una verdadera guerra de exterminio.

Cuando Martin Gusinde visitó a los indios de Tierra de Fuego, estaban tan diezmados numéricamente que su etnografía y sobre todo sus fotografías se convirtieron en una especie de "memorial" de un pueblo en extinción.

Su cámara cristalizó la mirada de las personas retratadas como mirada de la despedida y la tristeza. Las fotografías de Gusinde se convirtieron en símbolo de la desaparición de un pueblo. Su extensa monografía de más de 1.000 páginas sobre los selk´nam (ona), que no se publicó hasta en 1931 en Viena, concluye como una necrológica: "El pasado de los indios selk´nam es una parte importante de la historia de todo un continente y los últimos representantes de esta tribu deciden hoy su existencia en el silencio profundo de los bosques autóctonos, como las hojas muertas caen de los árboles en otoño".

Martin Gusinde con un matrimonio yamana
© Anthropos Institut Sankt Augustin

Susana Romano Sued

“Rumor de muerte seca oímos – Hablar en lugar de las voces canceladas”. La autora argentina Susana Romano Sued habla sobre la travesía de la muerte y la violencia política, la necesidad de la traducción poética y la mnemotecnia para enfrentar lo macabro, y la nueva visibilidad de los cuerpos. Una entrevista realizada por Rike Bolte.

Susana Romano es psicoanalista, poeta y traductora, Doctora en Filosofía y catedrática de Estética y Crítica Literaria Moderna en Córdoba, Argentina. En 2007 publica su texto Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera*, una novela lírica que evoca el horror de la violencia y la muerte causada por la última dictadura militar argentina en dos centros de detención de Córdoba. Con buenas razones, el texto vivió una trayectoria de treinta años de producción: narra lo que está al borde de lo narrable.*

Rike Bolte: *Susana Romano Sued, entre sus publicaciones dedicadas a la teoría de la traducción se encuentra una obra en cuyo título aparece la noción de la “travesía”. ¿Qué relación establecería Ud. entre haberse dedicado a la teoría y al arte de la traducción y su propia travesía –su propia “traducción”– entre Argentina y Alemania?, dado que su labor como teórica de la traducción comenzó en Heidelberg, ciudad a la cual llegó en el año 1981.*

Susana Romano Sued: Dentro de lo que sería una historiografía de mi propia obra y mi propio interés investigativo, esta travesía oficialmente comienza con la tesis que desarrollo sobre los procesos de traducción involucrados en la obra de Gottfried Benn llevada al castellano. Desde muy joven me interrogué acerca de cómo funciona lo poético en otra lengua y cómo es trasladado a la propia. Es algo que siempre me convocó, y en este caso realicé mi propia práctica: una verdadera “travesía”...

La travesía, que en alemán encuentra su eco en la palabra Über–setzen...

■ Exacto. En la teoría de la traducción se habla del barquero que transporta su preciosa carga de un lado a otro. Y se trata de un tópico constante, así como los procesos que se ponen en marcha en esta travesía. Inicial para mi propia indagación acerca de todo esto fue la lírica alemana. Mi doctorado significó pensar la traducción, de Benn, pero también comparar los distintos modelos teóricos existentes, los fenómenos de transferencia intercultural, -lingüística, -semiótica, etc.

¿Cómo llegó a Alemania? ¿Y por qué?

■ Llegué a través de una beca del DAAD, que significó para mí la posibilidad de irme de un país con dictadura, que sufría personalmente. El exilio interno vivido en Argentina –donde mi marido y yo no pudimos seguir con nuestros trabajos– dio paso a este arribo a Alemania, que fue una apertura intelectual y académica, y un enriquecimiento de la lengua. Viví una travesía importante y compleja, a la vez contradictoria y ambivalente, que significó además una cuestión de identidad y de memorias... por la historia del nazismo alemán.

Entonces, hasta 1981 había sobrevivido de alguna forma la dictadura en Argentina, y llevó esta experiencia de supervivencia a un país que cuarenta años antes había puesto de manifiesto su maestría genocida...

■ Exacto. En Argentina habíamos sobrevivido muy dificultosamente, casi con una identidad diferente de la que siempre habíamos tenido, con una actividad profesional diferente, un pequeño circuito de amigos que conservamos...

¿Y qué sucedió cuando llegó con su familia a Heidelberg y emprendió su trabajo sobre Gottfried Benn? ¿Esta dedicación profesional tenía algo que ver con esa sensación de lo siniestro y de la muerte en Argentina?

■ No hay casualidades. En ese entonces me encontré con la primera obra expresionista del autor, *Morgue* [*Morgue und andere Gedichte*, 1912], y encuentro escrita en ella la experiencia terrorífica de Argentina, como en una travesía de relocalización de un significado. Lo traumático que fue la escritura del mismo Benn –que describe su profesión de médico que hace autopsias en un hospital de campaña de guerra–, lo siniestro, los cuerpos muertos, anónimos, etc. se me confrontaron con la propia experiencia. Y justamente aquí hice una hipótesis de recepción. Me pregunté cómo Benn podía ser leído por una Argentina cuyo paisaje era el de un sistema de violencia política y de persecución, sesenta años después de lo que había escrito Benn.

Más allá de Benn, la escritura de Paul Celan juega un papel importante en la trayectoria de su propia obra como poeta y crítica literaria.

■ Celan me convocó desde las traducciones escasas que había. Empecé a investigar bien toda la obra de Celan, sus prosas, su arte poética, como la de *El meridiano* [*Der Meridian*, 1961]. Yo me preguntaba, a inicios de los años noventa, después de la pregunta provocadora de Adorno de si se podía escribir poesía después de Auschwitz, si en Argentina se podía escribir y traducir poesía después de Videla. Entonces hice una travesía de la pregunta. Yo siempre escribí poemas y ensayos que colocaban la reflexión estética e historiográfica muy cerca de la reflexión ética. Al sostener que la crítica literaria y la historiografía no pueden ignorar las condiciones históricas de producción de los textos, éstos cobran relevancia en tanto son leídos en estrecha vinculación con los documentos de la historia: me he resistido siempre a creer que un texto no tuviera ninguna responsabilidad. Si se lee “Teneabrae” de Celan [en *Sprachgitter*, 1959] con el hipotexto del diario de Auschwitz de Mengele, publicado por Nyiszli en la misma época en que Celan escribe su poema, se puede ver que éste no es ninguna teología negativa y que no cabe ninguna lectura hermenéutica que salve al texto de la historia y remita al mito de la *Ursprache* del poeta, etc. Me pregunté más bien cómo la escritura celaniana se prolonga en mi propia lengua argentina

4c möglich? habe in dem Teildokumnet –vor Tagen erhalten– die A bbildungen farbig gesehen

1970 Maria Irma Ferreira Maria Susana Ferreira

2006 **.....** Maria Susana Ferreira

que da cuenta de la violencia de la lengua con los recursos que mi propia lengua literaria me propone.

Llama la atención que hable de la violencia de la lengua. ¿No valdría, en este contexto, preguntar si el famoso dictamen de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz realmente es una negación? ¿No significa ante todo que el lenguaje ha sido violentado y atropellado –pensemos en Victor Klemperer– y que la poesía después de la catástrofe ante todo será otra, porque el lenguaje es otro?

■ Exacto, no hay continuidad...

¿Qué le parece que el debate actual sobre la producción poética que tematiza la violencia causada por el conflicto interno en Perú, un contexto cultural menos orientado en la tradición literaria-filosófica europea que el argentino, también se conecte con el dictum *de Adorno? ¿Holocausto o Shoah, y el discurso que desencadenaron, ocupan un lugar tan ejemplar –en términos negativos– dentro del panorama global de las violencias históricas? ¿Por qué esta transculturalización de la experiencia europea hacia Latinoamérica?*

■ Yo creo que tiene que ver con las experiencias novedosas y la nueva crítica de la violencia que tiene lugar en Latinoamérica. La efeméride, es decir, el calendario conmemorativo, también lo provoca: nuevas recepciones de expresiones, de autores, de discursos que fueron receptados de una manera en un momento dado se ofrecen a una perspectiva nueva. Quiero subrayar que la frase de Adorno se repite también en Alemania como estereotipo, no se contextualiza como debe ser.

Por supuesto. Figura como una especie de etiqueta...

■ Sí. Yo creo que se trata de resituar la pregunta de Adorno como provocadora para abrir el debate. Hay que reflexionar de nuevo sobre la obra adorniana y releer la poesía que se escribe en este momento viendo si en ella se demuele o no el lenguaje. Hay una especie de caída del valor simbólico de la palabra y una presentación violenta en sí misma del uso de la palabra, del cuerpo, del tacto. El lenguaje no es más un representante, sino que "presenta", a nivel de objeto. La violencia del lenguaje está a veces más distanciada cuando hay censura.

Para hablar de censura...

■ Sí. Quisiera mencionar aquí algo notable que tiene que ver con la muerte y las desapariciones –y con el sobreviviente–. A los cautivos, los desaparecidos, los ejecutados y a los presos ilegales en Argentina se les atribuyó la responsabilidad de su situación, resumida en aquel "por algo será". En un sentido, su caída en circunstancias genocidas y de terrorismo de Estado, de excepción y de total exposición a la arbitrariedad, resultó así justificada dentro de la sociedad. Los que retornaron de la desaparición son sospechados de la misma manera: "por algo será" que sobrevivieron. Entonces hay una censura, doble, sobre la víctima, con la cual el sobreviviente tiene que cargar. He aquí la posición ética que hay que sostener. Mi libro *Procedimiento*, por este motivo, está dedicado a los que penan por sobrevivir.

¿Cómo se define la supervivencia? ¿Es un alivio, o un castigo o dictado?

■ Como mandato humano, se debe sobrevivir. Quizás no a cualquier costa. Eso depende de cada sujeto. No hay derecho a juzgar desde afuera a quienes están sujetos a un estado de excepción. A los militantes montoneros, por ejemplo, cuando eran mandados por sus jefes a una acción, se les daba una pastilla de cianuro. Es decir que se sabía: antes de hablar –era un oxímoron, ¿no?– tenían que actuar, y luego morir. Iban a ser sometidos a condiciones infrahumanas. Y sin embargo, entre los que sobrevivieron, hay sospechosos.

Está la novela El fin de la historia*, de Liliana Heker, ¿no es cierto?, que trata este conflicto...*

■ Ana Longoni escribió un libro que se llama *Traiciones*, en el cual analiza la literatura argentina de la postdictadura –entre otras, las obras de Heker, Bonasso, Gasparini– que son ambiguas con respecto a su condición de ficción y/o de testimonio. Hay una valoración del militante muerto –y que por este motivo está más allá del bien y del mal– como un héroe. Esto sucede también mucho con las organizaciones de derechos humanos, como por ejemplo con algunos de H.I.J.O.S. que no quieren, ni siquiera, introducir la palabra crítica sobre el combatiente, sobre su responsabilidad en la violencia. Aquí se da un efecto de santificación. Recién ahora se ha abierto una discusión acerca de esto. Cuando yo estaba en Alemania, en el "exilio elegido" –otro oxímoron– me llegaba literatura que en Argentina estaba censurada. Por ejemplo el libro de Miguel Bonasso que se llama *Recuerdos de la muerte*, en el cual se encuentra insistentemente la figura del traidor: un personaje que debía morir sobrevivió, y esto automáticamente lo volvía sospechoso, hubiera colaborado o no. Entonces, el héroe es el que muere, el que se mata, o el que se deja matar. Se crea aquí un estereotipo, heredado de la mitología y la literatura de la *résistance* francesa, donde aparecen estereotipos a los cuales solamente les faltan las alas. Yo opino que hay que cambiar una mirada ética sobre las víctimas que están privadas de hablar.

¿Y qué pasa con el "fin de la historia"?

■ Por ejemplo, está la incursión de Giorgio Agamben que habla del musulmán, del posthumano, de la posthistoria. Yo no estoy de acuerdo con esto. Para Agamben empieza una civilización nueva después de Auschwitz. Yo me coloco más del lado de Habermas –otro heredero de la Escuela Crítica de Fráncfort– y de su suposición del proyecto no terminado de la ilustración moderna.

¿Qué papel juega lo testimonial para enfrentar una supuesta post-historia?

■ La palabra del testigo sobreviviente está muy discutida en cuanto a su valor para los historiadores. Para muchos de ellos no sirve como documento, dado que no reúne los requisitos científicos. Pero se está cambiando el tratamiento discursivo del enunciador que sobrevivió. En Argentina, actualmente se da un momento propicio para rediscutir esto.

Hagamos hincapié en el "procedimiento". ¿Cómo se sitúa su propia obra, titulada justamente Procedimiento*, dentro de la política de la memoria actual en Argentina? ¿Habla de lugares de la memoria concretos? ¿Cómo se explica el título?*

■ A partir de lo que dije antes sobre la condición de producción de una obra dentro de un contexto histórico, y más allá del sujeto personal que soy yo como autora empírica, soy también representante de una generación, y de un lugar como Córdoba, que fue prácticamente el lugar de nacimiento de Montoneros, de una corriente de pensamiento gramsciana, y de una tradición obrera vanguardista. A la vez, La Perla y La Ribera son representativos como lugares metonímicos de los campos de detención clandestinos. Esto sería lo concreto. También aparecen nombres que corresponden a personas verdaderas. Por ejemplo Menéndez, que fue comandante del Tercer Cuerpo de Ejército y tenía a su cargo el control de los centros de detención. Y "Procedimiento" quiere decir dos cosas: el procedimiento lingüístico, poético, y a la vez, indica un *procedimiento* militar (por ejemplo un secuestro).

1974 Clara Atelman de Fink Claudio Marcelo Fink

2006 Clara Atelman de Fink .....

"Ausencias" ha sido producida por la fundación Casa América Catalunya, con el apoyo del Memorial Democrático de la Generalitat de Catalunya, el Registro Único de la Verdad de la Provincia de Entre Ríos (Argentina) y de la Agrupación HIJOS, Regional Paraná (Argentina).

¿Cuándo empezó con la escritura de Procedimiento*? ¿Y quién habita la obra, quién habla?*

■ Empecé a escribir en 1977. Hubo numerosos procedimientos de búsqueda de la forma adecuada. Tengo muchas versiones del texto. Me fue importante mostrar un grupo de mujeres en un estado de total exposición a un otro, fundamentalmente masculino, y de mostrar cómo dentro de este mundo, tejido de tres voces –una voz, "Ella", establece orden, en el sentido humanizante–. "Ella" ejerce el arte de la dignidad, dice que hay que lavarse, hacer gimnasia, etc. Recuerda, con una capacidad femenina de la organización, que la vida humana es la regla. Esto se inserta en un discurso circular, en una estructura reiterativa, que es aquella de la mnemotécnica, del arte contra la amnesia. Y esto a su vez es recortado por enunciaciones dialógicas, de los verdugos, que irrumpen en la circularidad.

¿Alguien que no sepa nada de la historia específica argentina puede leer este texto como evocación de estados de excepción y de muerte en un sentido global?

■ Perfectamente. En este punto me separo de Celan, y del lenguaje "shoático". Mi obra participa en el arte de creación como arte vital, civilizatorio. El trabajo con el lenguaje es una travesía que el ser humano puede hacer para confrontar con la muerte, ganarle una partida. Yo expandí el lenguaje, por ejemplo, a través de la universalización de los nombres, de las palabras. Utilizo anagramas –como "mafeni", que quiere decir infame; "pelgo", golpe. Descarto los artículos determinados, y otras cosas más. En fin: desarticulo al lenguaje, y también el espacio y el tiempo.

Es decir, ¿que pone en peligro a las palabras?

■ Sí. Pero también coloco al lenguaje en un sitio de extrañamiento que relativiza el peligro, por abrir nuevas posibilidades. Pensemos en el desgaste de la palabra, que como la moneda corre por ahí... Hay una pérdida de valor y de experiencia en esto. A la vez acontece el rescate de algo mínimo. Te asaltan las palabras, las memorias, involuntarias. Como en Proust. La búsqueda del lenguaje poético se acerca a las experiencias radicales del sujeto.

Su novela, que poco tiene en común con una narración "convencional", se conecta entonces con las situaciones límites –por ende radicales– también por servirse de un lenguaje límite. Y más allá de servirse de un lenguaje memorativo, cobra un tono lírico. Procedimiento *parece un canto letánico.*

■ Sí, el texto contiene rimas internas, inclusive frases endecasilábicas. Además, el libro se puede abrir en cualquier lugar y siempre está empezando. Hay una quiebra temporal, y una espacialidad distorsionada reducida a dos instancias: un acá y un allá. "Acá" es el mundo que está a punto de caer hacia la animalidad. Contra esta caída solamente se contrapone la memoria. El cementerio San Vicente, del otro lado del muro del Campo de la Ribera, es el "Allá", el lugar donde se iniciaron los primeros desenterramientos de personas "N.N." en Córdoba.

¿Cómo se comunica el arte literario con la muerte y los cuerpos?

■ Por un lado, cuando hay nombramiento, hay encarnación. Por otro lado, hay un goce de la muerte en la literatura. Tenemos la travesía del tema mortífero en Benn. La escritura puede llevarte, melancólicamente, al fin. Hay una morbosidad de la lengua que puede atrapar. Muchos testimoniantes que sobrevivieron el exterminio nazi se quitaron la vida. Muchos, salvo Semprún, ¿no? Pero pensemos la muerte como comienzo. En la creatividad se deja que la muerte la busque a una mientras produce vida.

¿Se puede comparar la cultura de la muerte latinoamericana con la europea?

■ En Argentina la tradición es cadavérica. Pensemos en cómo las facciones enemigas se disputaban la calavera del general Lavalle; pensemos en los restos de Rosas, de Evita, de Perón... Todos estos muertos causaron desestabilizaciones políticas o grandes movimientos de masas. Otra parte de la cultura de la muerte en Argentina consiste en la desaparición, la no-posibilidad de dar fin al duelo, la muerte seca...

¿Y qué piensa de una supuesta nueva visibilidad, de una reaparición de la muerte en los medios? ¿Se facilita con ella la capacidad de duelo por una muerte ajena?

■ La visibilidad de la muerte violenta, causada por la guerra permanente en la que vivimos, naturaliza a la muerte, la vuelve cotidiana, en vez de ponerla aparte –de santificarla–. Yo opino que la visibilización de la muerte por los medios no contribuye al duelo. Más bien lo niega. Pero quizás la nueva civilización no necesite duelos. En cambio, la insistencia de mostrar muertos de todo tipo, de guerra, de accidentes de tránsito, de operación como en serie, de mostrar órganos, me parece...

¿"Obscena"?

■ Sí, para mí es obsceno. O más bien: "insceno", ¿no? Se introduce algo al escenario que en realidad está afuera... Parece haber una quiebra de lo simbólico y del tabú. Acontece una manipulación mediática de los cuerpos vivos y muertos –y también del cuerpo sexualizado–. Está todo tan a la vista que me parece que causa un autismo social.

Para terminar: ¿La muerte es una utopía negativa? ¿O hay que luchar por la utopía de una muerte autodeterminada? O: ¿qué entiende como muerte "en sí", como constante cultural?

■ En términos psicoanalíticos, asumir la muerte es aceptar la castración. Luego, consentir nuestra mortalidad alivia de la búsqueda de lo absoluto. Y para responder con un chiste: la vida es una enfermedad mortal que se transmite por vía sexual.

■

(La entrevista tuvo lugar en julio de 2008 en Berlín.)

Gustavo Germano – Ausencias

"Ausencias" es un proyecto que partiendo de material fotográfico de álbumes familiares muestra quince casos a través de los cuales se pone rostro al universo de los que ya no están: trabajadores, militantes barriales, estudiantes, obreros, profesionales, familias enteras; ellas y ellos víctimas del plan sistemático de represión ilegal y desaparición forzada de personas, instaurado por la dictadura militar argentina, entre 1976 y 1983.

El fotógrafo argentino radicado en Barcelona Gustavo Germano regresó treinta años después, acompañado de su cámara, a los familiares y amigos a los mismos lugares en que fueron tomadas aquellas fotografías para, en similares condiciones, volver a hacerlas; ahora con la hiriente presencia de la ausencia del ser querido.

El itinerario de "Ausencias" en Europa incluyó Barcelona, Madrid, Cornellà de Llobregat, Lleida, Turín y La Jonquera. En América la muestra ha viajado a Buenos Aires, Paraná, Santiago de Chile, Rosario, Montevideo y Asunción.

Fotos: © Gustavo Germano (www.gustavogermano.com)

1975 Omar Darío Amestoy Mario Alfredo Amestoy

2006 ..... Mario Alfredo Amestoy

Las riberas del llanto
La desaparición forzada surgió en Colombia en 1977 "como un crimen de Estado encaminado a acallar las voces contrarias al establecimiento, como los sindicalistas, estudiantes e incluso religiosos, pero desde mediados de los ochenta es indiscriminado", según Eduardo Realpe, funcionario de la Defensoría del Pueblo (Ombudsman), entidad que preside la Comisión de Búsqueda de Desaparecidos, creada en 2005.
Foto: Héctor Hernán Vanegas

Secuestrar, torturar hasta la muerte, borrar las huellas: el crimen de la desaparición forzada "implica la más espantosa de las violaciones a los derechos humanos", según Santiago Corcuera, presidente del Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas o Involuntarias de las Naciones Unidas.
Foto: Stephen Ferry

A orillas del Atrato
En el país del Nobel Gabriel García Márquez, la realidad es más desmesurada que la literatura. Los escritores, se dice, son simples notarios del acontecer.
Foto: Manuel Saldarriaga

Constanza Vieira

Nadie podrá pagar ni reparar la orfandad en que hemos quedado. Casi coincidiendo con la liberación de Ingrid Betancourt, tuvo lugar en Bogotá un seminario internacional sobre desaparición forzada: son muchos los rehenes que siguen aún retenidos en Colombia.

Como a mis hermanos los han desaparecido, esta noche espero a las orillas del río a que baje un cadáver para hacerlo mi difunto. A todas en el puerto nos han quitado a alguien, nos han desaparecido a alguien, nos han asesinado a alguien, somos huérfanas, viudas. Por eso, a diario esperamos los muertos que vienen en las aguas turbias, entre las empalizadas, para hacerlos nuestros hermanos, padres, esposos o hijos, se lee en el relato *Sin nombres, sin rostros ni rastros*, del escritor colombiano Jorge Eliécer Pardo, ganador en junio del Concurso Nacional de Cuento sobre desaparición forzada Sin Rastro, organizado por la Fundación Dos Mundos, de Colombia.

Cuando bajan sin cabeza también los adoptamos y les damos ojos azules o esmeralda, cafés o negros, boca grande y cabellos carmelitas. Cuando vienen sin brazos ni piernas, se las damos fuertes y ágiles para que nos ayuden a cultivar y a pescar. Todos tenemos a nuestros NN en el cementerio, les ofrecemos oraciones y flores silvestres para que nos ayuden a seguir vivos porque los uniformados llegan a romper puertas, a llevarse nuestros jóvenes y a arrojarlos despedazados más abajo para que los de los otros puertos los tomen como sus difuntos, en reemplazo de sus familiares. Miles de descuartizados van por el río y los pescadores los arrastran a la playa a recomponerlos. Nunca damos sepultura a una cabeza sola, la remendamos a un tronco solo, con agujas capoteras y cáñamo, con puntadas pequeñas para que no las noten los que quieren volver a matarlos si los encuentran de nuevo, prosigue el relato ganador.

Leer los 427 cuentos que llegaron al concurso "fue como abrir la caja de Pandora", dice el jurado Guillermo González, director de la revista cultural *Número*, de Bogotá. Él cree que muchos eran testimonios reales. Tenía que suspender la lectura a las ocho de la noche "porque si no, no podía dormir". En ninguno de los textos había denuncia fácil o descripciones morbosas: "Extrañamente, en ese gran paquete de relatos hay respeto sobre las palabras y sobre lo que aconteció, que es mucho más contundente que la descripción descarnada de los hechos".

Esta noche hemos salido a las playas a esperar a que bajen otros. Nos han dicho que son los masacrados hace varias semanas, los que sacaron a la plaza principal y aserraron a la vista de todos. Quiero que venga un hombre trabajador y bueno como los pescadores y agricultores de por allá arriba y que yo pueda hacerle los honores que no le dieron cuando lo fusilaron. Mis hermanas tirarán las atarrayas y los chiles para no dejarlos pasar, uno no sabe si el que le toca es el sacrificado que con su muerte acabará la guerra. Aquí todas creemos que nuestros difuntos prestados son los últimos de la guerra, pero en los rezos nos damos cuenta de que es una ilusión.

[...]

Nos han dicho que no somos los únicos en el puerto, que en Colombia los ríos son las tumbas de los miserables de la guerra. Los viejos nos han dicho que siempre los ríos grandes y pequeños albergan a las víctimas, desde la violencia entre liberales y conservadores de los siglos pasados cuando venían inflados, flotando, con un gallinazo encima.

En Colombia "la violencia de los años cuarenta y cincuenta volvió a surgir porque no se cerró bien esa herida", dice González sobre la guerra fratricida iniciada en 1946, con una breve tregua. Y la labor de artistas, investigadores, intelectuales, científicos, juristas y periodistas "es cerrar esa herida, que es presente y muy profunda en el alma de todos nosotros y de Colombia".

"El futuro se compone del presente y del pasado, y el futuro no se puede construir sobre millones de cadáveres. La herida, primero, hay que limpiarla y suturarla. No se puede mirar hacia adelante si no tenemos la espalda cubierta", coincide el juez español Baltasar Garzón, quien asistió al seminario internacional sobre desaparición forzada Sin Rastro, del 24 al 27 de junio en Bogotá, que juntó a expertos de diez países.

Bajo el principio de la jurisdicción universal, el juez Garzón ha encabezado procesos por crímenes de lesa humanidad cometidos en América Latina. Él define la desaparición forzada como "la humillación del ser humano hasta el final".

Cuando traen ojos se los cerramos porque es triste verles esa mirada de terror, como si en sus pupilas vidriosas estuvieran reflejados los asesinos. Nos dan miedo esos hombres armados que quedan en el fondo de los ojos de los muertos, parecen dispuestos a matarnos también. Muchos párpados ya no quieren cerrar y, dicen en el puerto, que es para que no olvidemos a los sanguinarios. Los enterramos así, con el sello del dolor y la impunidad mirando ahora la oscuridad de las bóvedas, continúa el relato de Jorge Eliécer Pardo.

Cada tres días son desaparecidas dos personas en Colombia, según la Comisión Colombiana de Juristas (CCJ), organización humanitaria con estatus consultivo ante la ONU. Desde julio de 2002 hasta mediados de 2007 han desaparecido por la fuerza 1.259 personas. La situación es "desastrosa", según el director de la CCJ, Gustavo Gallón.

La CCJ preguntó a la Fiscalía General de la Nación por el estado judicial de 452 casos de desapariciones forzadas entre diciembre de 2002 y noviembre de 2007.

Uno está en etapa de juicio, otro en etapa de instrucción y tres en investigación previa. Sobre 51 casos existe "algún tipo de investigación", 125 no están siendo investigados, y sobre los restantes, la Fiscalía "no contestó los derechos de petición", reportó Gallón. Nadie sabe cuántos desaparecidos hay en total. Ya desde mediados de siglo se podría haber escrito un cuento idéntico al que ganó el concurso este 2008.

Se considera que hubo una tregua en la desaparición forzada entre 1957 y 1977. La práctica resurgió aún antes de que narcotraficantes crearan los grupos paramilitares de ultraderecha en 1983, a imagen y semejanza de bandas armadas que trabajaban con la fuerza pública en los años cuarenta y cincuenta.

La Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, creada en 2005 bajo la Ley de Justicia y Paz, que reglamenta la desmovilización paramilitar, estima los desaparecidos en 20.000.

El tres por ciento de los casos se atribuye a grupos guerrilleros izquierdistas. "Cerca del 97 por ciento de esas desapariciones comprometen a funcionarios del Estado. Por perpetración directa de agentes estatales, 28 por ciento. Y por tolerancia o apoyo a desapariciones realizadas por grupos paramilitares, 69 por ciento", según el abogado Gallón. La autoría atribuida directamente a la fuerza pública se ha multiplicado por cuatro en los últimos cinco años.

El Gobierno esperaba "algo de verdad, algo de justicia, algo de reparación", como expresó en su momento ante el parlamento el Alto Comisionado para la Paz, Luis Carlos Restrepo, negociador para la desmovilización paramilitar, que logró parcialmente.

Pero la Ley de Justicia y Paz resultó otra cosa, pues la Corte Constitucional impuso a los ultraderechistas "verdad completa" como condición para acceder a beneficios judiciales que prevén un máximo de ocho años de cárcel por delitos atroces. No pocos optaron por confesar.

Aunque, en regiones como San Onofre, municipio del departamento de Sucre al noroccidente, las madres de los desaparecidos aún bajan la voz para hablar de sus hijos con la periodista, porque consideran que los "desaparecedores" están en el poder institucional.

O en La Dorada, en el sureño departamento de Putumayo, a una humilde mujer que habló estremecida con esta reportera en junio de 2007 los paramilitares le advirtieron que, si contaba que en su finca hay un cementerio clandestino, le matarían a sus cinco hijos.

Al seminario Sin Rastro, organizado también por Dos Mundos, acudieron familias de desaparecidos en Argentina, Chile y Guatemala. La diferencia de esos países con Colombia es que buscan a sus desaparecidos ya pasadas las dictaduras o la guerra. Lo mismo ocurre en España.

La Unidad de Justicia y Paz de la Fiscalía tiene destacamentos forenses que trabajan con las uñas y abren tumbas sin nombre en cementerios de pueblo, o se adentran en zonas de guerra para descubrir cementerios clandestinos.

Todos los equipos judiciales que están buscando fosas comunes han sido declarados objetivo militar. Muchas veces encuentran la tierra removida y las tumbas vacías. Otras veces resuenan ráfagas y explosiones. Aún así, no se dan por vencidos. "Entregarles a los familiares sus muertos" es el objetivo más importante de un trabajo que todos ellos hacen por convicción, dice el antropólogo forense Jaime Castro al programa Contravía, que dirige el periodista Hollman Morris, financiado por la Unión Europea.

Van poco más de mil exhumaciones y la tercera parte de los cuerpos han sido identificados. Pero no aparecen los desaparecidos de los años setenta, ochenta y noventa. "Apenas se están sacando los más recientes", según Gloria Gómez, presidenta de la colombiana Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, que lleva "veinticinco años de búsquedas interminables". De los identificados y entregados a sus familias, la Fiscalía no informa cuántos son, en realidad, paramilitares cuyos restos han sido ubicados por sus propios ex compañeros para ganarse el beneficio judicial.

El Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado no sabe aún cómo consolar a las viudas errantes que buscan a sus muertos que han sido tirados a los ríos. En marzo se hizo una gigantesca manifestación en memoria de las víctimas. Para recordar a los miles que han encontrado una mortaja de algas, el homenaje se inició lanzando otros tantos miles de flores en el central puerto de Flandes sobre el río Magdalena, que atraviesa a Colombia de sur a norte y desemboca en el mar Caribe.

Mi esposo seguramente ha sido redimido por otra madre desconsolada, más abajo de aquí, porque hemos sabido que lo arrojaron desnudo y dividido, lo acusaban de enlace de los grupos armados. Tendrá otras manos y otra cabeza, pero no dejará de ser el hombre que amaré por siempre, así me lo hayan arrebatado untado con mis lágrimas. Se me ha acabado el agua de mis ojos pero no la rabia. El perdón, el olvido y la reparación han sido para mí una ofensa. Nadie podrá pagar ni reparar la orfandad en que hemos quedado. Nadie. Ni siquiera el río que nos devuelve las migajas, nos da la comida para vivir y nos entrega los muertos para no perder la esperanza.

"En este ámbito de degradación humana, la parte más necesitada de protección son las víctimas", pero a su vez "si no es con el apoyo de las víctimas, la justicia no puede realizarse como tal", advirtió el juez Baltasar Garzón.

■

*Las imágenes que acompañan este informe hacen parte de las setenta seleccionadas en el Concurso de Fotografía "Sin Rastro", convocado por la Fundación Dos Mundos, junto con otras entidades.

En busca de la verdad perdida
Desde 2006, las confesiones de algunos paramilitares desmovilizados han permitido localizar 1.261 fosas con 1.525 cadáveres. Unos 160 cuerpos han sido devueltos a sus familias, según la Comisión de Búsqueda de Personas Desaparecidas.
Foto: Jaime Pérez Munévar

Reencuentro
Colombia es "el único país latinoamericano donde aún hay desapariciones. El fenómeno es prácticamente diario", según Santiago Corcuera, presidente del Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas o Involuntarias de las Naciones Unidas. La desaparición forzada sigue ocurriendo en países como Sri Lanka, Nepal, Sudán, Argelia, Rusia y Uzbekistán.
Foto: Francisco Javier Agudelo

¿Adónde van los desaparecidos?
El 4 de febrero de 1983, un puñado de familias salió por primera vez a la calle, con las fotos y los nombres de sus seres queridos. Hoy son multitud, aunque "al menos 40% de los casos no han sido judicializados o denunciados ante ninguna entidad", según Eduardo Realpe, funcionario de la Defensoría del Pueblo (Ombudsman), entidad que preside la Comisión de Búsqueda de Desaparecidos, creada en 2005.
Foto: Luis H. Agudelo

(*) Las citas y cifras que acompañan las fotos de las páginas 50-55 se han extraído de Hechos del Callejón, *revista del PNUD en Colombia, septiembre de 2008.*

Ottmar Ette

Fuga de la vida. Filosofía y escritura del saber sobrevivir. Jorge Semprún opone la creación literaria a la muerte, en la medida en que marca la muerte no como un punto final, sino, literalmente, como un punto de partida.

Entre la cercanía de la escritura hacia la muerte y el saber sobrevivir de la literatura

Contemplo el cielo azul por encima de la tumba de César Vallejo, en el cementerio de Montparnasse. Tenía razón Vallejo. No poseo nada salvo mi muerte, mi experiencia de la muerte, para decir mi vida, para expresarla, para sacarla adelante. Tengo que fabricar vida con tanta muerte. Y la mejor forma de conseguirlo es la escritura [...] En eso estoy: sólo puedo vivir asumiendo esta muerte mediante la escritura, pero la escritura me prohíbe literalmente vivir.

En este pasaje, que se encuentra exactamente a mitad del libro de Jorge Semprún *La escritura o la vida*, publicado originalmente en francés en el año 1994, el yo-narrador desarrolla la paradoja entre la escritura y la vida que no sólo estructura todo el texto, sino, a fin de cuentas, toda la obra de este autor nacido en Madrid el 10 de diciembre de 1923. El punto de partida de estas reflexiones, que en ningún modo ha sido elegido de forma fortuita, es la tumba del poeta peruano César Vallejo en París, con lo cual se ha escogido un lugar de la memoria a partir del cual se visualiza no únicamente la dimensión de la poesía en lengua española –que rebasa de forma obvia las fronteras nacionales–, sino también la situación del exilio y, sobre todo, la ubicuidad de la muerte como fuerza productiva de la literatura. Esa manera de recurrir al saber de la literatura junto a la tumba de Vallejo –un saber que, en el sentido de Semprún sólo puede llegar a ser saber de vida y saber sobrevivir en la medida en que opone la creación literaria a la muerte; creación literaria que, en cuanto tal, crea la perspectiva de la presencia más allá de la propia muerte física– conforma un recurso artístico genial tanto del narrador como de su autor. Semprún otorga a la mirada sobre París desde el cementerio una nueva dirección, y lo hace en la medida en que marca la muerte no como un punto final, sino, literalmente, como un punto de partida: desde aquí cobran cuerpo una voluntad de sobrevivencia y un saber sobrevivir que dan fe de la supervivencia tanto de la literatura como de la persona que escribe.

En el centro de toda la creación literaria y filosófica de Jorge Semprún se encuentra el concepto de la vida, un concepto que aparece desde una perspectiva siempre nueva y siempre diferente. El concepto de vida de Semprún, sin embargo, tiene una estructura paradójica. Y es que el yo-narrador de *La escritura o la vida* comprende sólo después de un largo y doloroso proceso reflexivo que la muerte y la experiencia de la muerte son las únicas posesiones desde las cuales es posible decir y fabricar la vida. La escritura de esa muerte, sin embargo –y así lo reconoce el autor–, no lleva de vuelta hacia la vida a partir de la experiencia de la muerte, sino que nos conduce hacia una "escritura de muerte", un *death-writing*, en el cual reincide necesariamente el *life-writing* de un testigo que sólo relata lo vivido. De ahí se explica la vehemente demanda de una literatura que vaya más allá, de un modo fundamental, "de la literatura de testimonio o de memoria". Tal y como ha de reconocer el yo-narrador, la amenazante alternativa del título, "escritura o vida", no se puede derogar con los simples medios del relato testimonial.

Nótese: aquí se habla de escritura o vida, no de literatura o vida. Una parte considerable de la fuerza de fascinación que ejerce la obra literaria de Jorge Semprún y su fundamentación filosófica se alimenta del hecho de que el autor no establece una equiparación entre *écriture* y *littérature*. Porque no olvidemos que es siempre la literatura la que pone aquí a disposición su saber vivir y sobrevivir. En el centro del libro, y bajo el título de "El poder de escribir", aparecen en *La escritura o la vida* versos de Vallejo en español y en su traducción al francés: "En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte [...]". Y pocas páginas después el narrador recalca que siempre ha tenido suerte y que siempre, en el momento oportuno, se ha topado con una obra poética que lo ha ayudado a seguir viviendo. La poesía de César Vallejo no sólo abre una posibilidad de seguir viviendo y una visión más nítida de su propia conciencia del mundo, sino que también le sirvió al narrador para oponer el poder del lenguaje poético a la muerte en el campo de concentración de Buchenwald. Cuando, inmediatamente después de la liberación del campo en abril de 1945, Diego Morales, un "rojo español" como el propio narrador, muere de una muerte doblemente absurda, el yo encuentra en su memoria aquel célebre poema del ciclo *España, aparta de mí este cáliz* que Vallejo creó con las miras puestas en los muertos de la Guerra Civil española, en la que Morales puso su vida en juego en defensa de la República:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: "No mueras, te amo tanto!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo...

El saber de la literatura sobre la vida se convierte, justamente en el instante de la muerte y a la vista de la misma, en un saber en la vida y para la vida, aun cuando la visión utópica de Vallejo de un cadáver que regresa a la vida gracias a los esfuerzos de todos no pueda cumplirse de un modo tan simple en la realidad. Sin embargo, la presencia de la literatura otorga a una muerte insensata e indigna aquel sentido y aquella dignidad que transfiguran el acto de morir y trascienden la muerte física. No de otro modo había actuado el narrador con Maurice Halbwachs, quien fuera en otro tiempo profesor del estudiante de Filosofía Jorge Semprún en la Sorbona, cuyo libro *La memoria colectiva*, aparecido póstumamente en el año 1950, impregnó de diferentes formas la creación de su antiguo discípulo: poco antes de su muerte en Buchenwald, le había murmurado al oído aquellos versos de Baudelaire: "Ô mort,

Tumba de César Vallejo (1892-1938), cementerio Père Lachaise, París *Foto: © Simone Sassen*

Esta fotografía y la de la página 63 se han tomado del libro de Cees Nooteboom: Tumbas. Gräber von Dichtern und Denkern (2006) *con la autorización de la Editorial Schirmer/Mosel.*

En sus viajes por Europa, América del Norte y del Sur o Japón, el literato neerlandés Cees Nooteboom ha peregrinado siempre hasta la última morada de sus autores preferidos para entablar con ellos un diálogo imaginario. Su tema en *Tumbas* es la huella y gloria póstuma de grandes escritores de la literatura internacional; es "una muestra de literatura sobre literatura y su inmortalidad". Fotos documentales de gran sobriedad realizas por su esposa, la fotógrafa Simone Sassen, acompañan los textos.

vieux capitaine, il est temps / levons l'ancre [...]", [¡Oh, muerte, vieja capitana! ¡Llegó la hora! / ¡Levemos ancla!], como puede leerse en *La escritura o la vida*. El poema de Baudelaire, según el narrador, no falló su efecto como oración fúnebre: "su mirada había brillado con un orgullo terrible". De manera aún más intensa acentúa Semprún el efecto de los versos de Baudelaire en sus reflexiones sobre *Mal y modernidad* (1995), donde se dice: "un débil estremecimiento se esboza en los labios de Maurice Halbwachs. / Sonríe, agonizando, con la mirada sobre mí, fraterna". Aquí se "demuestra", con medios literarios, en qué medida el saber de vida de la literatura es capaz de desafiar también a la muerte.

Observemos ahora las distintas formas de escenificación de esta despedida, y lo veremos con claridad: nos encontramos en el reino de los signos, en el reino de la literatura, y deberíamos procurar no cometer ese error tan a menudo cometido, el de equiparar al yo-narrador con el autor real Jorge Semprún. Y es que, por muy frecuente y obsesivamente que reaparezca esta escena en *La escritura o la vida*, así como en otros textos de Semprún –en *El desvanecimiento,* por ejemplo, se relata la muerte de Maurice Halbwachs de una forma distinta y complementaria: aquí el narrador se entera de la muerte de "su" profesor de Sociología en la Sorbona a través de las listas de muertos de las "estadísticas de trabajo" del campo de concentración de Buchenwald, tal y como apunta Winfried Schöller (2006)–, la escritura de Semprún encuentra su sitio en la vida no a través del recurso del testimonio: el autor, más bien, aprovecha la dimensión testimonial para los espacios de juego que sólo el arte de la literatura ofrece. A diferencia de la literatura testimonial, la literatura se encuentra de nuevo del lado de la vida, y conforma –si se incluyen también las relaciones con mujeres intercaladas en el texto– un triángulo mágico de lectura, vida y amor.

El arte en la obra vital de Semprún se sitúa frente a la vivencia de la muerte y, a partir de ahí –de lo (re)vivido–, saca la chispa de la vida.

La lectura, en este caso, es muy a menudo autorreferencial y altamente productiva. Una y otra vez, Jorge Semprún, en calidad de lector de sus propios textos, despliega de un modo nuevo determinadas escenas claves en textos ulteriores. En cada nuevo texto se transparentan otros textos publicados con anterioridad, de modo que, a un nivel intratextual, surge un móvil textual en el que al movimiento infinito de la escritura le corresponden configuraciones textuales siempre nuevas y cambiantes. Allí donde la escritura amenaza con regresar a una experiencia de la muerte y llegar a un punto final, la muerte es puesta en movimiento una y otra vez gracias a la vida de la literatura. Una y otra vez se produce un nuevo empezar, aparecen nuevos comienzos que eluden un punto final definitivo: la continuación de la escritura es el imperativo categórico de Jorge Semprún. Porque los textos de este autor despliegan al mismo tiempo un entramado de relaciones intertextuales que involucra constantemente al que mira hacia atrás en el juego salvador de la literatura, obligándolo a mirar hacia delante: una escritura que recomienza una y otra vez y que se abre al futuro, a un próximo libro. De ese modo surge la obra de una vida que, gracias a su continua autorreflexión estética, no cae en el error de quedarse estancada en lo vivido y experimentado por este luchador de la resistencia y exiliado, este hombre torturado y prisionero de un campo, pero también un gran organizador en la clandestinidad contra la dictadura de Franco y posterior ministro en el gabinete de Felipe González. En el sentido planteado por la poetisa Emma Kann, se trata de un "libro que se renueva de un modo constante", profundamente vivo.

Las reflexiones poetológicas del capítulo central de *La escritura o la vida* oscilan de una manera extremadamente artística entre la representación diccional de la experiencia vivida y el boceto ficcional de una vivencia que va más allá de lo vivido o lo sufrido. En ese movimiento surge, a partir del saber de la experiencia de lo leído, un saber vivir y un saber sobrevivir que incluye a la muerte en la propia vivencia y la convierte en el punto de partida de una literatura basada en una escritura acerca del saber sobrevivir.

Es ese yo que oscila entre la dicción y la ficción el que se ve confrontado, a la edad de dieciocho años, con esa frase recurrente a modo casi de *leitmotiv* en el *Tractatus* de Wittgenstein: "La muerte no es ningún acontecimiento de la vida. La muerte no se vive [...]".

Una filosofía acerca de la escritura del saber sobrevivir

En relación con el futuro europeo de Alemania, y lo mismo en su tan reconocido discurso de agradecimiento con motivo de la aceptación del Premio de la Paz de los Libreros Alemanes en 1994 o en el discurso del 10 de abril de 2005 en el Teatro Nacional de Weimar, Jorge Semprún no sólo ha dado muestras de su confianza en la fuerza de la *raison*, en el poder del espíritu y de la ciencia para que, desde una Alemania reunificada democráticamente, pueda impulsarse hacia adelante, de un modo decisivo, la variedad de las culturas en una Europa multilingüe. A partir del campo de tensión entre la literatura y la filosofía, entre la política y la ciencia, el conjunto de su obra emprende el decidido intento de poner de relieve el peso específico y la particular responsabilidad de Alemania en y por una Europa protegida contra los totalitarismos de cualquier color.

No en vano Jorge Semprún ha hecho en repetidas ocasiones la propuesta de convertir a Weimar-Buchenwald en un "lieu de mémoire et de culture internationale de la Raison démocratique" [lugar de la memoria y de la cultura internacional de la razón democrática].

A nivel literario, Seprún ha añadido a éste un segundo *lieu de mémoire* en los últimos años: su obra de teatro *Gurs, una tragedia europea*, en cuya producción participaron el Centro Andaluz de Teatro de Sevilla, el Théâtre des Capucins de Luxemburgo y el Théâtre National de Niza por encargo de la Convención Teatral Europea y que se estrenó en Sevilla en 2004, presenta como tema central la problemática de la huida, el exilio y la emigración en distintos niveles temporales. La dimensión conscientemente europea de su pieza, multilingüe en su planteamiento, se señala ya en el título. Semprún *concentra* aquí en pocas escenas la trágica historia de Europa en el siglo XX desde un campo de concentración, un procedimiento en la mejor tradición estética de la literatura de campos de concentración.

Pero, más allá de los fragmentos de esa historia europea de ideologías totalitarias, se va perfilando una nueva Europa que se basa en el multilingüismo: de ese modo, la pieza teatral dentro de la pieza teatral debe ser representada por lo menos en los tres idiomas (de Semprún), el español, el francés y el alemán. Y la figura del director les recuerda a todos los que participan en la pieza –y no es fortuito que para ello se recurra al concepto acuñado por Maurice Halbwachs de la "memoria colectiva"– lo siguiente: "Estamos en el dominio de la memoria colectiva, del deber de la memoria [...]". En un compromiso con la *mémoire collective* entendido de esta manera, refulge en todos los textos de este autor europeo algo de esa búsqueda de una comunidad, aquella búsqueda de fraternidad que orienta ese saber sobrevivir presente en los textos de Semprún hacia un prospectivo saber convivir. Los domingos en la barraca número 56 del Pequeño Campo de Buchenwald,

las conversaciones con Maurice Halbwachs y muchos otros de los hombres encarcelados por los nacionalsocialistas se convierten en la célula germinal del futuro, en una comunidad basada en el respeto del otro, una comunidad que se opone al horror y al aniquilamiento masivo.

El hecho de que el *univers concentrationnaire* se convierta en ese sitio en el que cristalice una nueva Europa que desarrolla su propia dinámica y su propio movimiento entre las culturas, entre las lenguas maternas y entre las distintas patrias, forma parte de las visiones más fascinantes que pone a disposición de sus lectoras y lectores la obra de este europeo por excelencia. Más allá de todas las filiaciones nacionales, esta literatura se construye a sí misma un radio de movimiento que sabe que Europa está *en* movimiento y la entiende *como* movimiento. En ese doble sentido, tenemos que vérnoslas con una obra que es literatura *europea* de una manera muy fundamental, ya que comprende a Europa, con sus migraciones, como movimiento.

Del mismo modo que en *El largo viaje* básicamente ya están presentes –o por lo menos resuenan– todos los temas de la obra creadora de Semprún, *La escritura o la vida* conforma, como ningún otro texto de este autor, el auténtico punto de empalme de la obra completa de Semprún. Aquí el conocimiento de la vida y en la vida corre paralelamente con ese otro conocimiento de la muerte, el cual se concretiza en el "langage meurtrier de l'écriture", en una escritura mortífera. Para poder narrar una historia, es preciso antes haber sobrevivido a ella. Pero es preciso también encontrar el camino de vuelta a la vida –y ésa es la lección de *La escritura o la vida*– para poder mirar cara a cara a la muerte. Sólo la literatura es capaz de revivir la mera condición de testimonio, en la medida en que el yo es siempre otro, a fin de que se abran para el otro, dentro del propio yo, nuevos espacios de acción.

Al mismo tiempo, este libro fundamental de la literatura nos presenta de manera convincente el modo intenso y universal en que está presente la filosofía en la obra de este filósofo titulado. Mucho más que una reflexión autobiográfica, *La escritura o la vida*, en su correlación con *Mal y modernidad*, ofrece una filosofía acerca de la escritura del saber sobrevivir que destila un conocimiento de la supervivencia a partir de la obligación con la *mémoire collective* de Maurice Halbwachs, un conocimiento, a su vez, que se revela como un saber convivir. Para ello, es la propia vivencia y el conocimiento de esa vivencia a partir de lo cual el comprometido luchador contra la dictadura de Franco ha intentado una y otra vez reflexionar desde un punto de vista literario y filosófico sobre la tensión que se produce entre su propio estudio de la filosofía alemana y su propia experiencia con la barbarie nazi. La manera consecuente en que Jorge Semprún piensa continuar y profundizar su labor en una filosofía acerca de la escritura del saber sobrevivir nos la indica el perfilado título de un nuevo libro suyo: *Exercices de survie* [Ejercicios de supervivencia].

Es sólo a partir de esta constelación específica que se vuelve verdaderamente comprensible la dimensión política en la obra creadora de Semprún como un intento llevado al extremo de interrogar y corroborar la *conditio humana* con los medios de la literatura, de la filosofía y de la política, a fin de descubrir sus posibilidades sobre la manera de crear un mundo en cuyo centro esté una vida que respete la dignidad humana. Tanto con su vida como con su obra, Jorge Semprún encarna como ningún otro la reflexión crítica sobre la historia europea del siglo XX y de comienzos del siglo XXI y sobre las respuestas que el arte, en su condición del escribir sobre el vivir y el sobrevivir, es capaz de dar a lo vivido. Así lo manifiesta de un modo inequívoco el yo-narrador en *La escritura o la vida* en el marco de un debate en torno a las posibilidades de poder contar más tarde acerca de los campos de concentración y ser entendido: "Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte!".

En *La escritura o la vida* se nos presentan los límites, pero también las inmensas posibilidades de la literatura para narrar acerca de la muerte en una forma artística que se sitúa de cara a la vida. Precisamente porque el arte en la obra vital de Semprún se sitúa frente a la vivencia de la muerte y, a partir de ahí –de lo (re)vivido–, saca la chispa de la vida, este libro tenía que adoptar una forma particularmente artística. Las estructuras de repetición, que cambian constantemente pero que, al mismo tiempo, se nos enuncian de forma insistente, permiten reconocer una disposición musical del texto cuya complejidad podría compararse perfectamente, tanto al nivel del método narrativo como semántico, con un arte de la fuga. No por casualidad el nombre de Paul Celan atraviesa en varias ocasiones las páginas de *La escritura o la vida*, mientras que su célebre "Fuga de muerte" es intercalada en el texto. Sin embargo, a diferencia del encuentro entre Celan y Heidegger en la Selva Negra, puesto en escena de un modo muy realista por la figura del narrador de Semprún –un encuentro que no tuvo consecuencias de ninguna índole–, aquí, al final, no se produce el suicidio de ningún escritor. Lo que prevalece no son las muertes voluntarias de Primo Levi o del hijo de Maurice Halbwachs, sino la(s) cara(s) de la vida. El arte de la fuga de Semprún, en contrapunto con el poema de Celan, ha hecho de *La escritura o la vida* una "fuga de vida", un libro cuya profunda filosofía vuelve su cara hacia el *savoir de la vie* [saber de la vida], que es algo más que el *savoir-vivre* [saber vivir]. De ese modo, el narrador –y con él, también, su creador–, podría sintonizar con los versos citados de César Vallejo:

Me gusta la vida enormemente
pero, desde luego,
con mi muerte querida y mi café
y viendo los castaños frondosos de París...

■

(Versión abreviada del discurso laudatorio con motivo de la investidura de Jorge Semprún como Doctor Honoris Causa por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Potsdam en 2007.)
Traducción del alemán: José Aníbal Campos

Gaston Garreaud (Perú, 1934-2005) César Vallejo, dibujo

TransVersalia. Horizontes con versos.

Un espacio para la poesía emergente latinoamericana –en español y portugués– y en lengua alemana. Un dúo transatlántico arroja versos sobre el enfoque temático de Humboldt. TransVersalia es fruto de Latinale, el Festival Rodante de Poesía Latinoamericana en Alemania. Aspira a la expansión del intercambio, y a que la actual poesía en lengua alemana arribe al gran continente diverso.

Redacción y selección de *Rike Bolte*

Roxana Crisólogo

Camposanto

precisamente ahora que el sol agrede
es la boca del horno y dejo me dejo
envolver por sus carbunclos fogonazos
alguien atiza la brisa y siento el carbón
del corazón como una fruta pelada

en el pecho también escucho el vals del mediodía
corro de las sombras distorsionadas del cuarto
cuento las flores como minutos secos los
fantasmas de las paredes boca arriba

exhaustamente digo exhaustamente digo por qué no
así los días van un segundo de mil y tanto
                desencuentro
                y no hay don
que certifique ni reclamo que se oiga ni río
                en la hierba
tía que venga de consuelo tío
que venga de consuelo eres irrecuperable amor
hermano así lo siento

(de *Abajo, sobre el cielo*, 1999)

Telegrama de Cotten a Crisólogo:

Mi propio texto lo escogí con dudas | en comparación con la obra de Roxana Crisólogo lo mío anida embarrassing | y en la vida cotidiana tanto como en la filosofía de Europa Central, alejado de toda guerra y problema real | es todo lo que tengo | añado un collage que surgió de la lectura del poema “Camposanto”: noch fluss der durchs gras kommt | muedungsfeuer hellauf zerstoerer hoeren da | so dauert es mich noch da in der brust

Ann Cotten

Joghurt

Wenn wir krank sind, bleiben wir zuhause doch wenn wir gesund sind, bleiben wir auch zuhause nur manchmal gehen wir Wege und denken uns aus, warum wir das tun

sei es Unruhe von innen
oder Sonneneinstrahlung von draußen
oder dass etwas für uns fehlt, oder dass etwas
draußen zwar nicht zuviel ist, aber dennoch
an Leute wie dich und mich, die auf
die Außenwelt angewiesen bleiben, abgegeben
werden kann:

Mini-Eimer.
Halb kaputte Bügeleisen.
Der schräge Flug einer Taube
oder zwei oder mehrerer Tauben
etcetera etcetera.

Freunde weigern sich uns zu besuchen
sie wissen es gibt zuviel Grappa hier
seit Jahrzehnten knietief in Grappa
mäkeln wir unsere Zeit

hören Musik, die uns gut tut
und hören Musik, die uns krank macht
und freuen uns wie sehr wir krank sind und schütteln
die Mähne über unseren Kopf

Und am Ende bleibt immer die Frage
ob Joghurt gut oder schlecht ist
das hat nichts mit der vergangenen Zeit zu tun,
aber
essen wir es, weil wir sterblich sein wollen
oder essen wir es, weil wir unsterblich sind
ohne es genau zu wissen löffeln wir
es wenn man es uns in die Hände drückt
vorsichtig aus wie ein Kind.

Yogurt
Cuando estamos enfermos, nos quedamos en casa | pero también cuando estamos sanos, nos quedamos en casa | sólo a veces hacemos caminos | e inventamos por qué | sea turbación interna | o radiación solar de afuera | o que nos falte algo o que algo | nos falte de afuera y sin embargo | a personas como tú y yo, que | permanecemos necesitados, puede | sernos entregado: | baldes diminutos. | Planchas medio rotas. | El vuelo curvo de una paloma | o de dos o más palomas | etcétera etcétera. | Amigos se niegan a visitarnos | saben que aquí hay demasiada grapa | hace decenios hasta las rodillas hundidos en grapa | demolemos nuestro tiempo | escuchamos música que nos hace bien | y escuchamos música que nos enferma | y nos alegramos por lo enfermos que estamos y sacudimos | la melena sobre nuestra cabeza | Y al final queda siempre la pregunta | si el yogurt es bueno o malo | eso no tiene nada que ver con el tiempo transcurrido, | pero | comámoslo, porque queremos ser mortales | o comámoslo porque somos inmortales | sin saberlo bien, lo cuchareamos | cuando alguien lo pone en nuestras manos, | con cuidado, como siendo un niño.

(Inédito) *(Traducción: Revy Maldonado)*

Telegrama de Crisólogo a Cotten:

... una muchacha cuchareando su plato de yogurt | como si eso fuera lo único que ocurre en el mundo y el mundo fuera un planeta, al otro lado de la calle, que a veces se visita | Ahí, del otro lado del espejo, sólo le suceden cosas malas o extrañas a los otros | Se refunfuña de una historia que se hace polvo como el paso indiferente de los días | El yogurt enajena, la soledad se hace cuerpo en lo que no podemos tocar | Comedia negra, cuento chino, nada tiene que ver con el tiempo que transcurrirá indolente, impenetrable

Adelheid Hanke-Schäfer

Borges como lector, crítico y defensor de la literatura alemana.

El escritor argentino encontró la clave de la cultura judía a través del idioma alemán y de los escritores vanguardistas prohibidos durante el nacionalsocialismo.

El concepto borgiano de "Weltliteratur" –literatura universal– se corresponde con los planteamientos de Goethe, quien dijo a su secretario J. P. Eckermann en 1827: "Hoy día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento". En la actualidad este concepto está puesto en duda, la literatura poscolonial supone desmontar la idea de la literatura universal, porque se desconocen otras literaturas que no engloban la literatura universal, un paradigma de las literaturas de Occidente. Además, el concepto de la literatura universal se remite al canon y está fundándolo.

Borges había acuñado este concepto, empleando incluso la expresión alemana en sus escritos, como en general se encuentra una multitud de palabras alemanas en su obra completa hispana. Tienen la función de palabras clave, códigos referentes a una cultura distinta. Para el lector español, a menudo no son otra cosa que "palabras-reliquia", con la consiguiente desorientación cuando la referencia intercultural no resulta comprensible. Entonces Borges las utiliza como cifras, puntos referenciales en un "juego intertextual con la erudición". Para el lector alemán, en cambio, que sepa leer la obra borgiana en español, aportan referencias, reflejando acontecimientos históricos y literarios, cuando para Borges sirven como una estrategia retórica.

Borges se identificaba en gran manera con los judíos, se veía a sí mismo como heredero de la cultura judía e incluso como "judío honoris causa".

Desde su infancia, que transcurrió de forma bilingüe, el idioma inglés y su literatura fueron decisivos para su concepto de "Weltliteratur". Durante sus años escolares en Ginebra aprendió el francés, idioma en el que se enseñaba en el Collège Calvin, y el alemán. Borges repite tanto en su poema *Al idioma alemán* como en *Un ensayo autobiográfico* que había aprendido el alemán él solo, utilizando un diccionario alemán-inglés y un poemario del poeta judío-alemán Heinrich Heine. A través del idioma alemán, Borges también creía haber encontrado la clave de la cultura judía. Edna Aizenberg explica en su libro *El tejedor del Aleph* el temprano interés de Borges por el judaísmo en relación con su amistad con dos judíos polacos, Simon Jichlinski y Maurice Abramovicz, compañeros de clase en el Collège Calvin, amistad que se mantuvo a lo largo de su vida: "El acceso a lo hebraico a través del alemán que se dio en Suiza fue fundamental en la formación de la presencia judía en Borges. A partir del *Lyrisches Intermezzo* (Heinrich Heine) y *El Golem* (Gustav Meyrink), el alemán se convierte en un código judío primario para él. Borges lee en alemán estudios sobre la cábala, los escritos de Martin Buber y Fritz Mauthner, los relatos y novelas de Franz Kafka, los libros de Max Brod y Lion Feuchtwanger, y la poesía de los expresionistas Albert Ehrenstein, Franz Werfel, Alfred Döblin y otros".

Cuando los judíos fueron discriminados y perseguidos en Alemania bajo el nacionalsocialismo, Borges se declaró en 1934 partidario del judaísmo: "Hay quienes ven en el judío un problema. Yo, en cambio, veo en él una solución". Borges se identificaba en gran manera con los judíos, se veía a sí mismo como heredero de la cultura judía e incluso como "judío honoris causa". El sentido de la existencia humana lo entendía, como los escribas judíos, orientándose por el Libro Sagrado, la Torá, y, sobre todo, por su interpretación.

A partir de los años treinta, Borges publicó sus conocimientos sobre la literatura alemana en revistas diversas, escribiendo constantemente para la revista familiar *El Hogar* entre 1936 y 1940, donde se hizo cargo de la columna de "literatura" y publicó cada dos semanas: *Biografías sintéticas*, *Reseñas*, *Ensayos* o *De la vida literaria.* En estas reseñas Borges iba formando su "canon personal" –si se permite el oxímoron– de la literatura alemana, inclinándose por autores cuyas obras estaban prohibidas en Alemania durante el nacionalsocialismo, esto es, por la vanguardia y autores judíos de habla alemana. Para Borges, germanismo y judaísmo no eran antagonismos incompatibles sino complementos de fecundación mutua y que constituían un fermento importante de la cultura alemana. En este aspecto, Borges coincide con el concepto de Martin Buber sobre la cultura alemana, de la que destaca la simbiosis judeo-alemana al principio del siglo pasado.

A estos artistas prohibidos en Alemania, Borges los defiende y presenta sus obras en Buenos Aires para un círculo de lectores interesados. De esta manera, como crítico, asume una tarea ética importante, resistiéndose a la ideología nacionalsocialista, salvando a estos autores alemanes de ser callados y mostrando oposición al dictado oficial de los nazis, los cuales estaban muy activos en la cuenca del Río de la Plata, haciendo valer su influencia.

En su libro *Borges y la crítica literaria*, Silvia N. Barei califica los artículos para *El Hogar* de "guía de lecturas", un género muy apropiado para Borges. La "guía" muestra tanto la intención del crítico como los conocimientos del lector, que se convierte en co-autor. La filósofa española María Zambrano define en su ensayo *La Guía, forma del pensamiento* la doctrina y la forma de la "guía" en la historia del pensamiento: "una guía es algo parecido a un método". Esta definición se puede aplicar exactamente a los textos de Borges, dado que él desarrolla un método que ya se hace visible en la elección de los autores y su manera de presentarlos, defendiéndolos contra la dictadura de los nazis, sin entrar en polémicas. Borges adopta el papel de defensor de una literatura suprimida, censurada y prohibida, oponiéndose por la vía cultural a la "barbarie civilizada", según su definición del nacionalsocialismo.

Al mismo tiempo, se inició la colaboración permanente de Borges en la exigente revista *Sur*, de Victoria Ocampo, mos-

Tumba de Jorge Luis Borges (1899-1986), Cimetière de Plainpalais, Ginebra *Foto: © Simone Sassen Cortesía de la Editorial Schirmer/Mosel*

trando los colaboradores de esta publicación desde el principio una clara postura política, ya que estaban del lado de los republicanos en la Guerra Civil española, y criticaban el antisemitismo, el fascismo y en especial el nacionalsocialismo alemán, apoyando a los aliados. Al lado de la editora había un pequeño grupo de gran influencia intelectual, en el cual se encontraban Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo.

En ambas revistas, *El Hogar* y *Sur*, Borges publicó reseñas de un libro infantil –lo que sorprende al lector borgiano– que le había causado rechazo y desprecio. El título: *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid* (No confíes en ningún zorro en un prado verde y en ningún juramento de un judío), de Elvira Bauer, que ya en 1937 había alcanzado la cuarta edición con una tirada de cien mil ejemplares en la editorial alemana *Der Stürmer.*

El libro infantil –para edades entre seis y nueve años– debía fomentar el odio de razas. La reseña en *Sur* Borges la tituló "Una pedagogía del odio", refiriéndose a un método de educación extraordinariamente eficaz que tiene sólo una meta: el hundimiento del otro, del odiado. En su reseña Borges rechaza claramente los libros infantiles con fines propagandísticos. Ya la primera frase de su artículo anticipa su juicio acerca del libro: "Las exhibiciones del odio pueden ser más obscenas y denigrantes que las del apetito carnal". En las ilustraciones se confronta constantemente a judíos y alemanes, y será el alemán quien gane siempre en la comparación, siendo él más alto, más guapo y, por supuesto, más fuerte. Al final sigue como resumen la opinión personal del autor, quien aprovecha ahora sintácticamente la primera persona, expresando claramente su rechazo e indignación: "No sé si el mundo puede prescindir de la civilización alemana. Es bochornoso que la estén corrompiendo con enseñanzas de odio".

La reseña en ambas revistas demuestra que Borges, como crítico, intentó llegar a diversos círculos de lectores a través de su opinión acerca del libro para niños. Los lectores de *El Hogar* y *Sur* tenían gustos y culturas muy diferentes en lo que a lectura se refería y, de acuerdo con sus necesidades, Borges modificaba su forma de expresarse. El estilo de escritura en *Sur* está muy perfeccionado, con sus recursos estilísticos preferidos: el oxímoron, la enumeración caótica, la paradoja. Esta estrategia retórica le permite mantener una distancia irónica respecto a los acontecimientos políticos. Los textos de *Sur* también están determinados por el contexto de los demás artículos, lo cual proporciona a cada número un punto de vista en común. Así, por ejemplo, los números 60 y 61 están marcados por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Se analiza el papel de la Argentina al respecto y se condena claramente el imperialismo hitleriano: "Adolfo Hitler y el partido nazi han cometido los mayores atentados contra la dignidad de la persona humana".

Rechazo y crítica de la ideología nazi corresponden a una postura unánime que convertiría *Sur* en un manifiesto contra el antisemitismo y totalitarismo. El número 61 representa una postura colectiva en contra de la guerra. El texto de Borges lleva el título ambiguo de "Ensayo de imparcialidad", conteniendo ya el arranque de su argumentación la intencionalidad del artículo: "Es de fácil comprobación que un efecto inmediato (y aún instantáneo) de esta anhelada guerra ha sido la extinción o la abolición de todos los procesos intelectuales". A lo largo del artículo, la imparcialidad ambigua se convierte en un criterio y rechazo personales, ya que cualquier régimen totalitario termina minando arbitrariamente la memoria cultural de un pueblo, convirtiéndola en odio y barbarie. La resistencia personal de Borges culmina en la frase: "Si yo tuviera el trágico honor de ser alemán, no me resignaría a sacrificar a la mera eficacia militar la inteligencia y la probidad de mi patria".

La estructura ensayístico-dialógica determina el nivel expresivo de los textos de *Sur,* formando una estructura que se caracteriza por la distancia irónico-ambigua frente a los acontecimientos políticos. El "yo" sintáctico implica la voz ética del autor, definiendo claramente la responsabilidad del escritor en tiempos de represión y tutelaje políticos, como demuestra el discurso borgiano con ocasión de la concesión del Gran Premio de Honor ante la Sociedad Argentina de Escritores: "Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades, yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna".

Borges, muy productivo como lector, como crítico establece criterios, ordena, transmite conocimientos y defiende en Buenos Aires a los autores que escribían en alemán. Su voz ética como escritor se convierte en órgano de expresión y de mediación para autores alemanes y judíos perseguidos, reprimidos y difamados que, también en la cuenca del Río de la Plata, tenían problemas para ser oídos, leídos y comprendidos. ■

Thomas Steinfeld

Un maestro en palacios de piedra. Los trabajos de Anselm Kiefer, Premio de la Paz de los Libreros Alemanes, son monumentales escenificaciones de lo perecedero.

Los libros de Anselm Kiefer están hechos de plomo, de arcilla, de acrílico, y a veces también de lámina de plata o cartón. La mayoría de ellos no pueden ser leídos, y cuando hay algo que descifrar se trata de palabras aisladas, de nombres, de entradas de un registro que no se lleva en ninguna parte. Uno se acerca calladamente a esas obras y, cuanto más se absorbe en ellas, más profundo es el silencio con que responden. No, no hay mensajes que intercambiar con esas creaciones, son demasiado grandiosas, su efecto es sumamente hermético y arcaico, están demasiado consagradas a la ruina y a la eternidad. Esto hace más sorprendente la decisión que dio a conocer la Asociación de Libreros Alemanes en verano: Anselm Kiefer recibirá en 2008 el Premio de la Paz, la más alta distinción que se otorga en Alemania. Es como si uno se acercara a una colosal escultura de hierro para conversar con ella y la escultura no hiciera otra cosa que oxidarse, aislada, y mirar el cielo en silencio.

¡Y cuánto se habló en los años anteriores, sin que faltaran buenas razones! En 2007 se distinguió en la persona de Saul Friedländer a un historiador cuya imponente obra mantiene vivo el recuerdo de los judíos alemanes y del Holocausto. El sociólogo Wolf Lepenies había recibido el premio el año anterior por inyectar un poco de espíritu cosmopolita a las ciencias humanísticas alemanas. Orhan Pamuk y Péter Esterházy, los galardonados de los años 2004 y 2005, han descubierto con profundidad histórica países enteros para un público amplio. Todos estos hombres sin excepción son comunicadores, entusiastas escritores y oradores, figuras de la vida pública. ¿Lo es Anselm Kiefer? *Über euren Städten wird Gras wachsen ... Jesaja* (La hierba cubrirá vuestras ciudades... Isaías) se titula uno de sus libros que no pueden ser leídos, del año 1996, y *Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang, der Sand aus den Urnen* (Sólo con viento con tiempo y con sonido, la arena de las urnas), otra obra cuyo título combina versos de Ingeborg Bachmann y Paul Celan. Y es que estos trabajos también son monumentales escenificaciones de lo perecedero, iconos aparentemente arcaicos de la ruina.

Cuando hace unos años el escritor Christoph Ransmayr siguió los pasos del artista en la enorme propiedad que éste ocupa en Cévennes, a altas horas de la noche, y después elaboró un pequeño libro sobre esa experiencia, dejó escrito que "Somos el séquito de un maestro alemán". [La expresión "la muerte es un maestro alemán", a la que se alude aquí y en el título del artículo, aparece en el poema de Paul Celan "Todesfuge" (Fuga de la muerte), la más impresionante evocación del Holocausto en la poesía de lengua alemana. Nota del T.] ¡Cuánta razón tenía Ransmayr! Principalmente dos motivos hacen que la obra de Kiefer sobresalga en el arte contemporáneo: la estética de lo sublime y el estrecho vínculo con temas alemanes, con lugares y objetos de la historia alemana y con mitos alemanes. Anselm Kiefer hace un arte moderno y contemporáneo, pero ha rechazado los caminos que dominan internacionalmente. Y esto no sólo puede decirse de la abstracción, sino también de la industria que se ha creado el arte contemporáneo, en su doble aspecto como mercado y entretenimiento, como expresión de arrogancia de una aristocracia que se ha dado ese título arbitrariamente, está ávida de publicidad y no puede vivir sin ella. Las ferias de arte, según Kiefer, son la destrucción del arte. Por el contrario, sus propios trabajos se basan en una voluntad incondicional de seriedad: una seriedad existencial que debe ser percibida de manera inmediata, material, y causar una impresión extraordinaria.

Anselm Kiefer, nacido en marzo de 1945 en Donaueschingen, poseyó desde el principio esa voluntad de seriedad, ya desde finales de la década de los sesenta, cuando estudiaba en Karlsruhe y se representó a sí mismo según modelos históricos, por ejemplo, como el cadáver en el agua del rey Luis II de Baviera. Con esa misma seriedad creó los *Heroische Sinnbilder* (Símbolos heroicos) (1970), en los que aparece el saludo hitleriano, pintó a *Parsifal* y confeccionó *Jakobs Traum* (Sueño de Jacob) (1990) usando viejas piezas de vestuario, esquirlas, ceniza y plomo. Una y otra vez se ha dedicado a los mismos temas, pero siempre de manera diferente. Por último, el escenario pasó al cielo –¿a qué otro lugar podría pasar?– en forma, por ejemplo, de siete altas torres de contenedores de acero, en los cuales reconoció los *Himmelspaläste* (Palacios celestiales) (2004) de la mística judía.

La grandeza, la gravedad, el peso de los trabajos de Kiefer son una consecuencia de ese afán de seriedad, así como su pasión por el material y su textura, cuya historicidad pone en relieve con llamas y cinta adhesiva. En su penetración incesante en su temática lo impulsa la necesidad de seriedad, y siempre esa seriedad parece insuficiente y la obra demasiado ligera. Y así comenzó Anselm Kiefer a construir en el acto de pintar, a edificar sus asuntos en lienzos gigantescos en lugar de representarlos, adentrándose cada vez más en los grandes y oscuros temas de la Historia.

Movido por la seriedad de su arte, se creó un lugar propio en Barjac, en Francia, una obra de arte total instalada en lo que fue una fábrica de seda, del mismo modo que antes había creado las naves industriales de Buchen en Odenwald, con su fábrica de tejas y ladrillos y sus lagos artificiales. Pero tampoco la obra de arte total puede satisfacer esa necesidad, hay algo de frivolidad en ella, que explica la afinidad artística entre el teatro de los festivales de Bayreuth y el parque zoológico de Hagenbeck. Y de nuevo Kiefer quiere escapar de esa situación, tiene que escapar de ella. Por último, en el otoño de 2007, esa fuga que sólo puede terminar con la muerte lo llevó al Louvre, donde configuró con plomo, goma laca, tiza, aceite y alquitrán la composición *Athenor*: una resurrección de catorce metros de alto que no sólo de lejos recuerda la *Asunción* de Ticiano, en la iglesia Dei Frari de Venecia. En los últimos tiempos los temas alemanes son menos frecuentes en su producción, pero hace poco declaró que no los abandonará.

Es más difícil otorgar un premio de la paz que una distinción por una obra artística o científica. En efecto, ¿cómo definir un logro capaz de crear la paz, y cómo se le podría valorar? La paz... puede ser tantas cosas. Pero la forma y la atmósfera de la seriedad absoluta se asemejan a las de la paz. Y así, en definitiva, Anselm Kiefer es un digno galardonado con el Premio de la Paz. Pues hay efectivamente paz en su obra: no la paz del entendimiento entre los pueblos, del diálogo de las culturas o de la reconciliación histórica, sino la paz que tiene que venir después de todas las cosas.

■

(Süddeutsche Zeitung)

Traducción del alemán: Francisco Díaz Solar

Anselm Kiefer, "Jericho"
Instalación en la Royal Academy of Arts, Londres, 2007
1750 x 450 x 450 cm y 1500 x 500 x 480 cm
Cortesía de Jay Jopling/White Cube (Londres)
Foto: Todd-White Art Photography © del artista

Estas construcciones de hormigón de cinco y seis pisos respectivamente continúan una serie comenzada en el amplio estudio del artista en Barjac, en la Provenza. De un lado, estas "torres gemelas" evocan la precariedad y la ampulosidad de los grandes imperios del pasado y del presente. De otro, pueden interpretarse como puente tendido entre la Tierra y los cielos.

Christoph Bartmann

Lo llamado nacional. El fútbol es el escenario de prueba para la exaltación nacional, y si no existiera, habría que inventarlo urgentemente. Observaciones en torno a una quimera.

Mientras escribo esto, la Eurocopa 2008 se acerca a su fase final. Pronto tendremos un nuevo campeón de Europa y se llamará como un país. Aunque los once jugadores que tratan de cantar un poco el himno nacional antes del comienzo del partido a veces no conozcan la lengua del país, aunque hayan recibido pocos días atrás su pasaporte y aunque sean desde hace tiempo especialistas globalizados que arriesgan su piel donde les pagan mejor: esta vez su éxito o su fracaso se lo apuntará sólo la nación cuya camiseta visten. Si ganan, su victoria se asociará a las "virtudes alemanas" o a la "creatividad holandesa". Si pierden, tendrán la culpa "la falta de ideas alemana" o la "anarquía holandesa", en todo caso siempre algo que las naciones que juegan al fútbol llevan por lo visto en sus genes. Incluso si jugaran once africanos en las filas alemanas, jugarían –como se puede oír y leer en estos días por todas partes– "a la alemana". Los jugadores no serían ya alemanes, pero sí "el sistema" y "la actitud". ¿No es acaso la "Eurocopa 2008" una buena parábola de aquello que nos da que pensar cuando nos planteamos la cuestión de lo nacional?

También desde el punto de vista del fútbol hay pruebas suficientes de la tesis, hace ya mucho tiempo indiscutida, de que no hay naciones en un estado puro o natural. Desde que existe el fútbol ha habido "legionarios" que prueban suerte en el extranjero. Y desde siempre ha habido migrantes en el fútbol (el fútbol en sí es, como todo juego, el resultado de una migración). Mucho antes de que hubiera trabajadores extranjeros, había ya futbolistas polacos en la cuenca del Ruhr o futbolistas checos en Viena que perfeccionaron el fútbol autóctono. Así aparecieron estilos futbolísticos que de otro modo no habrían existido. Piénsese en el Real Madrid: con jugadores como Puskas o Di Stéfano, el club se estableció ya en los años cincuenta como un equipo campeón *europeo*. A partir de un cierto momento, el tipo del legionario se hizo tan dominante que la palabra legionario cayó en el olvido. Todos los futbolistas son hoy legionarios. ¿O no?

Cuando Lukas Podolski, oriundo de Polonia, marcó dos goles para Alemania en el partido de la primera ronda entre Alemania y Polonia, renunció a las típicas celebraciones. En lugar de ello, se llevó la mano al corazón, sin duda para demostrar que en su pecho latían dos corazones, uno alemán y otro polaco. Quizás se podría arriesgar la tesis: en su club, el futbolista gana su dinero, pero cuando se pone la camiseta de la selección, está en juego algo impagable, algo relacionado con los sentimientos, los valores, la pertenencia. Con las narraciones nacionales que cuentan, en el medio simbólico del fútbol, las viejas historias de batallas perdidas y ganadas. ¿Quiénes somos? ¿Y cuándo somos en definitiva tan *nosotros* como en un gran partido de fútbol, ya sea como jugadores o como espectadores? Nos podemos distanciar de la patriótica efusión sentimental que acompaña a todo partido internacional importante, pero eso no significa que entendamos por qué la exaltación patriótica se apodera de tantas personas.

En 2006, en el Mundial de Alemania, ocurrió algo asombroso: el torneo se convirtió en la fiesta alegre de un patriotismo universal civilizado y pacífico. Al hacer ondear su bandera nacional, cualquiera podía recibir el aplauso de los seguidores del equipo contrario. Sobre todo Alemania descubrió nuevas caras de sí misma: el viejo complejo de culpa en lo que se refiere a la identidad y a la escenificación nacionales dejó su lugar, al menos durante un verano, a una relación eufórica y festiva con el negro, el rojo y el dorado. Los alemanes descubrieron dos cosas en ese verano: que, si no de fútbol, al menos eran campeones del mundo a la hora de celebrar, y que esto último resultaba simpático en el extranjero. ¿Y por qué no? También a nosotros nos gustan los aficionados turcos cuando recorren con sus coches las avenidas de las ciudades celebrando las victorias. Nos gusta la pasión civilizada que encarna el aficionado al fútbol. Quien gana celebra toda la noche, quien pierde enrolla su bandera y se va para casa. ¿Dónde se podría ensayar mejor el perder que aquí? El fútbol es el escenario de prueba para la exaltación nacional, y si no existiera, habría que inventarlo urgentemente.

Embajadores de la "cultura nacional"

Curiosamente no sólo se establecen correspondencias entre las mentalidades de los equipos de fútbol y sus respectivas naciones (los turcos son imprevisibles, los italianos cínicos, los portugueses carecen de voluntad de victoria, los suecos son pragmáticos, los brasileños elegantes, etcétera), sino que algunos escándalos o delitos se asocian también sin vacilar a las supuestas características de una nación. ¿En qué pensamos cuando pensamos en Bélgica? No sólo en chocolate y patatas fritas, sino también en el pederasta Dutroux. Y si pensamos en estos días en Austria, se nos viene a la cabeza el caso de incesto en Amstetten, que ha tenido repercusión en todo el mundo. Algo en nosotros piensa: esto *es* Austria, y como a muchos otros les ocurre lo mismo y los medios alimentan esa asociación, el canciller austriaco se vio obligado a señalar que también hay austriacos normales y buenos, que no encierran a sus hijos en el sótano. La imagen de un país está determinada por factores sobre los que la política o la publicidad nunca tienen realmente influencia. Pero esas imágenes son cambiantes. Lo vemos ahora en el caso de Rusia. La nueva Rusia ha llegado también al terreno de juego. Joven, dotada, simpática y hambrienta de éxito. Apenas estamos exagerando si reconocemos en cada jugador, en cada estrella del pop, pero también en los notorios criminales de la prensa, un embajador de su "cultura nacional".

Quien habla hoy de la desaparición del estado nación y de una nueva situación más allá de las culturas nacionales debería tener presente estos ejemplos. Es cierto que la soberanía de los estados nacionales (al menos de los europeos) se ve cada vez más restringida por "Bruselas", pero parece como si los estados nación volvieran siempre a entrar por la puerta de

"Avenida de los fans" en Berlín para el partido entre Alemania y Turquía
Foto: Frank Graef

atrás en el lugar que acaban de abandonar. Así como la Ilustración europea no acabó con la religión ni la televisión con la radio, así como Internet no hace superfluos los periódicos ni el automóvil la bicicleta, así tampoco lo nacional se disolverá en el baño de ácido de la globalización, internacionalización y europeización o como consecuencia de Nafta o Mercosur.

La socióloga estadounidense Saskia Sassen lo formuló de manera parecida en el gran simposio "La cultura nacional: una revisión", celebrado en el Instituto Goethe de Berlín en abril de 2008. Cuando se trata de territorio, autoridad y derechos, la nación sigue siendo –a menos que haya cedido sus competencias a una instancia jurídica superior– la instancia competente. Y mientras esto sea así no habrá un espacio público supranacional o, sin ir más lejos, europeo. Su inexistencia no se debe tanto a la carencia de una lengua europea común como al hecho de que hasta ahora no hay un espacio político en el que yo, como ciudadano, vea que "se me tome en cuenta". ¿Hay que lamentarse de esta situación? ¿Podemos y queremos ser ciudadanos europeos? ¿O eso sería tan absurdo como una Eurocopa sin selecciones nacionales? ¿Necesitamos acaso, en analogía con el fútbol, una "Liga de Campeones" política para que compitan las naciones? Es probable, sin embargo, que ya la tengamos: en Bruselas. Lo que pasa es que no nos satisface.

La codificación emocional múltiple: un posible modelo

El fútbol ofrece un buen ejemplo del extraño estado de indeterminación de nuestras culturas nacionales. La nación sigue siendo la magnitud vinculante para nuestra economía sentimental deportiva, pero eso mismo es lo que lleva a un número cada vez mayor de personas a una disonancia afectiva: los turco-alemanes, por ejemplo, que en el Mundial de 2002 celebraron primero los triunfos de Turquía y después, cuando ésta cayó eliminada, los de Alemania. Aunque algunos representantes de los grupos de presión turcos en Alemania prediquen a los inmigrantes la pureza de etnia y religión, en el pecho de

muchos turco-alemanes laten, como en el de Podolski, dos corazones. ¿Es esto un problema? No necesariamente. Probablemente se vive más fácil y relajadamente con dos, tres o muchas identidades en una persona. La codificación emocional múltiple, como nos demuestra el fútbol, podría ser un modelo para otros campos de nuestra cultura (cotidiana).

En el mencionado simposio en el Instituto Goethe de Berlín, se trataba de debatir la cuestión de si lo nacional todavía es (o quizás también: vuelve a ser últimamente) una magnitud sustancial para nuestra comprensión de la cultura. En Berlín causó sensación la conferencia de una joven periodista de origen turco, Meli Kiyak, que hizo un llamamiento a los alemanes para que tuvieran de una vez por todas una actitud más relajada y positiva respecto de su propia "cultura nacional". "Cultura nacional", dijo, es una bella expresión. Una frase que indudablemente ningún alemán hubiera pronunciado así. No sólo porque "cultura nacional" es en alemán una expresión inusual, sino también porque, cuando menos en el ambiente cultural de los liberales de izquierdas, se elude hacer referencia a lo nacional. Toda cultura es, así reza resumido el credo de los liberales, internacional, globalizada e híbrida. Kiyak se negó a aceptar este punto de vista. A los alemanes les recomendó ser, por así decirlo, "más alemanes", y al mismo tiempo les recomendó integrar en su concepto de "alemán" a los inmigrantes y sus orígenes culturales. La cultura nacional alemana ampliada incluye por supuesto a todos los cineastas, escritores o diseñadores de moda de origen turco, o de cualquier otro, que viven y trabajan en Alemania. No había nadie en Berlín que quisiera contradecir el llamamiento de Kiyak. Antes al contrario, el ministro de Exteriores, que habló a continuación, mostró vivamente su apoyo a la periodista. Kiyak había exigido ni más ni menos que Alemania se concibiera –en beneficio propio, además– también culturalmente como un país de inmigración, un camino que Francia, Gran Bretaña y los países de Latinoamérica han recorrido hace tiempo.

En la realidad, la relación entre la autoafirmación nacional-cultural y la exigencia de integración es más complicada de lo que expuso Meli Kiyak en su conferencia en Berlín. No se trata sólo de incorporar cineastas turcos de éxito y bien preparados en la selección cultural alemana. Se trata asimismo de integrar grandes grupos de inmigrantes sin apenas formación e ignorantes del idioma, que, medio queriendo o medio sin querer, conforman una "subnación etno-religiosa", en palabras del sociólogo Hartmut Esser. El problema se plantea de forma parecida en casi todos los países europeos y en casi todos ellos ha favorecido el avance de las fuerzas del populismo de derechas y de la xenofobia. Mientras algunos círculos influyentes en Turquía, con el primer ministro a la cabeza, apoyen decididamente una "identidad turca" en Europa, la integración no será posible. Mientras los inmigrantes se vean arrastrados por el torbellino de una política que les inculca que no renuncien bajo ninguna circunstancia a su "especificidad" cultural, la otra parte reforzará igualmente su especificidad. La cultura nacional no es sólo palabras, sino una política, como por ejemplo en Dinamarca, donde el Gobierno, bajo la presión de los populistas de derechas, ha creado un canon danés que de ahora en adelante servirá de directriz para la integración cultural de los inmigrantes. La cultura nacional es aquí una norma a la que se tienen que atener los inmigrantes. No se toma en cuenta que traen influencias de sus culturas de origen y las quieren hacer valer en sus nuevas patrias.

En Alemania hubo hace algunos años una discusión similar. Giraba en torno al concepto de "cultura de referencia" (*Leitkultur*). Como antídoto contra la desorientación y la desintegración social, los políticos conservadores recomendaban la cultura de referencia alemana. Quien quisiera quedarse por un largo periodo de tiempo en Alemania, debía hacer "profesión de fe" en la cultura de referencia alemana, es decir, Goethe, Schiller, Beethoven y quizás incluso Martín Lutero. La propuesta era en su esencia desacertada: en primer lugar, porque hoy ya no hay ni puede haber un canon alemán (o de otro tipo) que tenga efecto vinculante; en segundo lugar, porque esa "profesión de fe" en la cultura de referencia es un esfuerzo emocional e intelectual que incluso muchos alemanes ni quieren ni pueden llevar a cabo, y no digamos los inmigrantes del este de Anatolia.

La idea una y otra vez expresada de que tendría que haber algo como un carné de conducir cultural, un examen de valores para otorgar el permiso de conducción social, tiene algo de cómico. Pero eso no quiere decir que carezca de importancia plantearse la cuestión de un fundamento cultural y ético vinculante que sirva de elemento integrador entre la mayoría de la población y los inmigrantes. Al contrario, la cuestión es de capital importancia para una comunidad que no se puede sustentar ya por mucho tiempo sobre los viejos modelos de identificación nacional-culturales.

El riesgo de la negación de lo nacional

Lo fatal sería negar (como hacen algunos multiculturalistas de buena fe) lo nacional. Pues, independientemente de cuál sea nuestra actitud como alemanes o europeos al respecto, afuera en el mundo, pero también en la Europa de la Unión Europea, lo nacional celebra una alegre resurrección. Allí donde hay conflictos políticos, siempre se pone en juego la carta étnica o nacional, y esto rara vez sucede sin que se haga alusión a valores propios superiores anclados en una esencia cultural. Negando su existencia, no se podrá anular la fuerza de lo nacional. Es más efectivo asignarle al fanatismo nacional, ese hermano del fanatismo religioso, un inocuo lugar de esparcimiento simbólico, un campo de juego en el que pueda desfogarse sin correr relativamente riesgos. Para esto, el candidato más indicado es –¿a quién le sorprende?– el fútbol. Las pasiones guerreras y el fanatismo nacional se amansan, pero al mismo tiempo se abre al fanatismo patriótico una posibilidad de desahogarse. ¿Para qué existe el deporte? Sus inventores, los ingleses, fueron los primeros en saberlo: para aprender a perder. Sólo quien aprende a perder sin desear venganza merece el nombre de civilizado. En la escuela de civilización que es el fútbol no hay planes de estudios ni cultura de referencia. Pero hay en ella mucho que aprender.

■

Traducción del alemán: Luis Muñiz

Michael Laages

Acerca del arte de sobrevivir. El legendario Teatro Oficina de São Paulo cumple cinco décadas.

Verano de 2008. Justamente en el año de su aniversario, al teatro le va financieramente tan mal como pocas veces antes. Para su actuación como compañía teatral visitante en Canudos lo apoyó Petrobras, el grupo estatal brasileño del petróleo y durante muchos años principal patrocinador del Teatro Oficina. Este año, sin embargo, Petrobras no ha realizado aporte alguno. El viaje a Canudos, una localidad de 3.000 almas en medio del Sertão, fue parte del programa de festejos de los cincuenta años de existencia del Teatro Oficina y el fin de una singular aventura. Allí, en el estadio de fútbol de Canudos –por así decirlo, el escenario de *Os Sertões*, la novela de Euclides da Cunha–, el director Zé Celso Martinez Corrêa y la compañía teatral, integrada por varias docenas de actores, representaron otra vez el maratón de cinco piezas y casi treinta horas de teatro surgido a lo largo de más de cinco años y que en parte fue presentado también en Alemania, en 2004 en Recklinghausen y un año después en Berlín (véase Humboldt 144). De regreso de Canudos, embriagado por el aliento de la historia, que todos sus integrantes habían sentido, el Teatro Oficina se halló súbitamente ante la nada: con muchos planes, pero sin dinero.

Pero, enseguida, los miembros del grupo, algunos nuevos, volvieron a adaptarse a la conocida lucha por la supervivencia, con dos producciones nuevas y grandes ideas para el año-aniversario 2008. Primero, Zé Celso puso en escena (diez años después del primer intento) nuevamente *Taniko*, una fábula sobre la inmigración japonesa en Brasil, cuyo centenario es celebrado este año en São Paulo con grandes festividades. En gran medida, *Taniko* tematiza
ideas filosóficas del autosacrificio en beneficio de algo mayor similares a las del drama japonés clásico que sirvió de modelo para los juegos de pensamiento del díptico didáctico *El consentidor* y *El disentidor* de Bertolt Brecht. En *Taniko*, sin embargo, el joven dispuesto a sacrificar su vida por los otros inmigrantes tiene la muy brasileña oportunidad de renacer con los apasionados conjuros de dos diosas de la Naturaleza, una negra y otra indígena. Y por si fuera poco, los músicos de Zé Celso relatan ese juego como el nacimiento de la bossa nova, que también cumple cincuenta años.

Ya se han realizado tomas para el DVD sobre la pieza, pues Zé quiere, naturalmente, llevar *Taniko* también a Japón. En Brasil presentó ya la obra en su ciudad natal, Araraquara, en el interior del país, lo mismo que *Vento Forte*, una pieza que escribiera como autor para "su" teatro. Además, comenzaron las pruebas para *Cypriano e Chantalan*, una pieza de Luiz Antonio, hermano de Zé asesinado en 1987, que comienza como una obra para niños, pero termina con una oscura paráfrasis del colonialismo y en forma sangrienta como *Tito Andrónico* de Shakespeare. Zé planea además volver a poner en escena *Los bandidos* de Schiller, naturalmente en una adaptación propia. La representación de la pieza en el marco de una invitación a las "Jornadas Schiller" el año pasado en Mannheim no satisfizo a Zé Celso. Para fines de año planea también realizar una exposición sobre el aniversario... con qué dinero, aún no sabe.

La energía con la que todo el personal del teatro lucha sin pausa por su existencia causa impresión una y otra vez. Pero ello se entiende cuando se echa un vistazo a las primeras cinco décadas, pues la idea de este teatro debió confrontarse repetidas veces y en muy diversos lugares con las condiciones crónicamente difíciles del teatro en general en América Latina. Además, logró imponerse a dificultades especialmente brasileñas, como la dictadura militar. El Teatro Oficina renació ya un par de veces del fuego y las cenizas, los escombros y las ruinas, tanto en sentido figurado como literal. Ya sólo por esa razón, los trabajos preparatorios para la exposición se transforman en una investigación sobre la historia de la ciudad y la cultura: con la mirada puesta en todos los espacios que albergaron el Teatro Oficina desde 1958.

Ese año, Zé Celso, un estudiante de provincia aún muy convencional, comenzó a despedirse de los seminarios de Derecho y fundó con compañeros de estudio un grupo teatral estudiantil. "Oficina", es decir taller, fue también por ello todo lo que hicieron en un principio, influidos por el autor político Brecht y los métodos del ruso Stanislavski y del maestro contemporáneo norteamericano Lee Strasberg. En 1961, Zé Celso, el autodidacta, cuyos jóvenes compañeros (como él mismo) estaban preparados más bien para carreras como las de abogado o diplomático, escribe una especie de solicitud de asesoramiento a Strasberg, el teórico del famoso Actor's Studio: "Para avanzar como director siento la necesidad de tener una autoridad que me proporcione orientación, me pueda evaluar, advertir de caminos errados y mostrarme los correctos". Uno de sus maestros brasileños es el actor y profesor de teatro Eugenio Kuznet; otro, Augusto Boal, fundador del Teatro Arena, que creó todo un estilo, y fue más tarde ideólogo jefe del "teatro del oprimido" (véase el artículo de Ute Hermanns en este número), mientras que el primer cabal protagonista es el actor Renato Borghi. Todos se definen por contraste con la formación estatal-académica y el estilo clásico de posguerra en el TBC, el Teatro Brasileiro da Comedia, cuya antigua sede aún existe en el barrio de Bexiga, en São Paulo: en la Rua Major Diogo, a pocos pasos del Teatro Oficina, ubicado en la Rua Jaceguai, al pie de la autopista urbana Minhocão, que no cesa de hacer ruido día y noche. El TBC no existía entonces y la fachada del Teatro Oficina, hoy solitaria entre playa de estacionamiento y rascacielos, estaba integrada entonces indiferenciadamente en toda una hilera de casas, como se puede ver en un viejo video en la página web del teatro. Pero, sobre todo, el mundo de hace unas cinco décadas se había salido de quicio, tanto intelectual como políticamente.

Desde 1954 continúan sintiéndose los efectos del suicidio del presidente Getúlio Vargas. Zé Celso ha escrito que ese día decidió el rumbo de su vida. Jean Paul Sartre viaja por primera

"Cypriano e Chan-ta-lan", estrenada el 10 de julio de 2008
Teatro Oficina Uzyna Uzona, São Paulo
Foto © Mauricio Shirakawa

"Vento Forte para um papagaio", temporada 2008
Teatro Oficina Uzyna Uzona, São Paulo
Foto © Mauricio Shirakawa

"Cypriano e Chan-ta-lan"; estrenada el 10 de julio de 2008
Teatro Oficina Uzyna Uzona, São Paulo
Foto © Mauricio Shirakawa

vez a Brasil y es recibido como renovador filosófico fundamental. Si bien quienes hacen teatro definen su propio trabajo aún a través de piezas convencionales (como *Despierta y canta*, de Clifford Odets, el primer verdadero trabajo de Zé Celso como director, o muy pronto *Los pequeños burgueses* de Maxim Gorki, que para el joven director es casi como una pieza de Arthur Miller), ya hace tiempo que han comenzado a resquebrajarse los clichés aún relacionados con ese material. El éxito llega con *A Rei da Vela*, la pieza del modernista brasileño de los años veinte Oswald de Andrade, que rompe con todas las convenciones, representada en la apertura del "nuevo" Teatro Oficina en 1967, que ya se había quemado anteriormente.

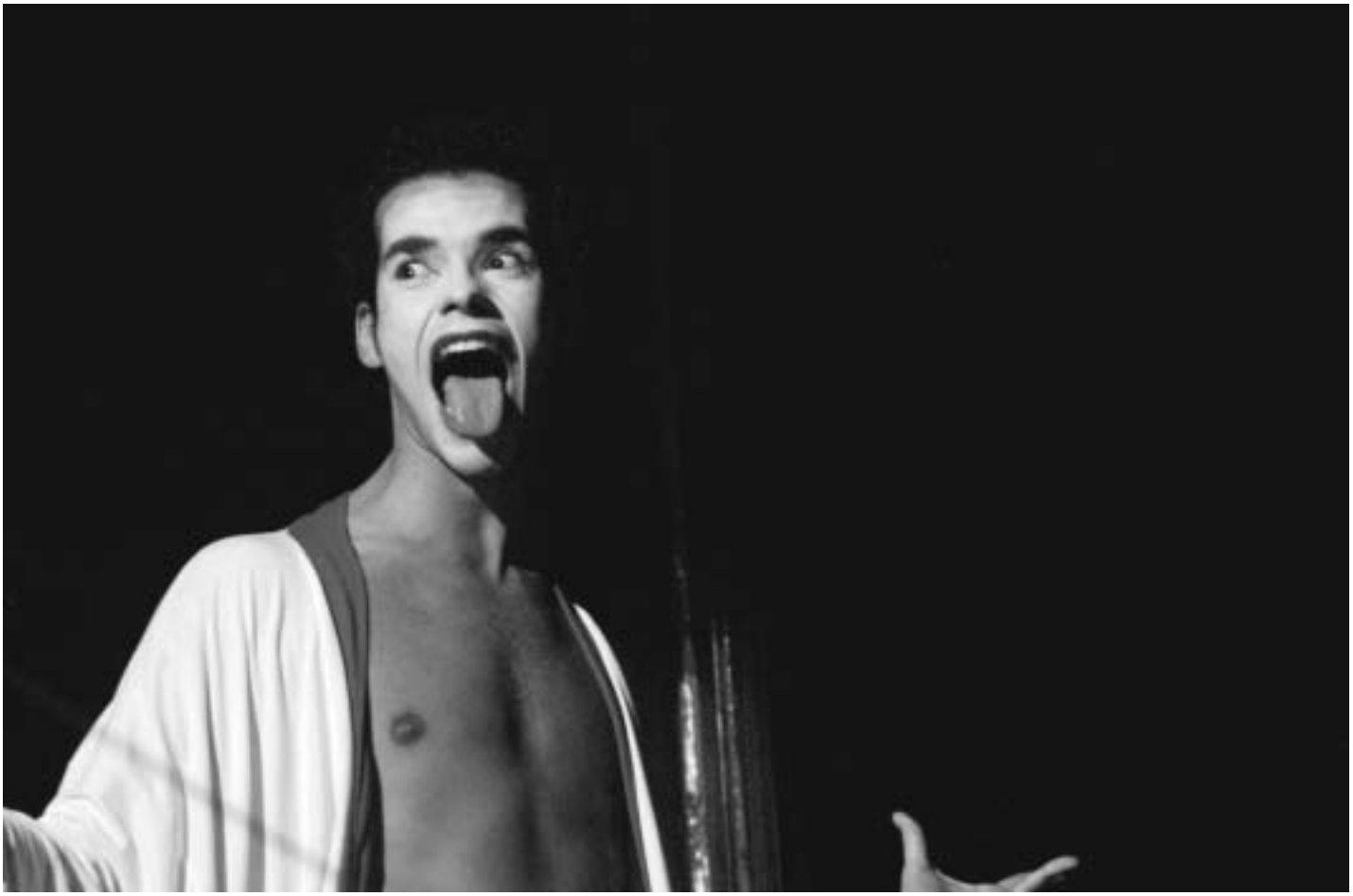
La teoría de la "antropofagia" de Oswald de Andrade (que trata de la apropiación de otras culturas para la creación de la propia en el acto de "devorar") y el movimiento Tropicalia, de fines de los años sesenta, también dejan su huella en el teatro. Y también Zé Celso pasa a estar en la mira de la dictadura militar: el 20 de abril de 1974, el teatro es cerrado y algunos de sus amigos son detenidos. Zé Celso escribe un texto titulado *S.O.S.*, e igualmente es detenido y torturado. Sartre, Jean-Louis Barrault y otros intervienen, y tres semanas después el director es puesto en libertad: hacia el exilio, hacia Portugal. Los años en Europa llevan al director casi al teatro Schauspielhaus de Bochum, pero la planeada puesta en escena de *La vida de Galileo*, de Brecht, no se concretiza. Según dice Zé, justamente esa pieza (sobre el silencio en tiempos de opresión) sólo la puede escenificar en Brasil. En 1979, Zé vuelve a São Paulo. La actual sede del Teatro Oficina, una furiosa creación de la arquitecta Lina Bo Bardi (que también proyectó el MASP, un museo de arte sobre zancos rojos, en la avenida Paulista de São Paulo), se transforma a comienzos de los años ochenta en el hogar de la segunda parte de la vida de Zé Celso y este teatro. Con *Las bacantes,* de Eurípides, *Boca de Ouro,* de Nelson Rodrigues, y *Ham-let*, el teatro experimenta una nueva era de brillo. El maratón de *Os Sertões* es expresión de la obra de toda una vida, incluido el reconocimiento internacional a través de invitaciones a Alemania y al Festival Chéjov de Moscú. Pero naturalmente, Zé Celso quiere conquistar más mundo, por ejemplo Japón y China.

Aun cuando hasta entonces deba exigirse a sí mismo y exigir a sus colaboradores todavía más pasión y más artes de supervivencia, pues el estado del Teatro Oficina no es realmente bueno. No sólo porque Petrobras no paga. La lucha por la supervivencia tiene lugar todos los días: contra el desinterés de un circuito cultural cada vez más comercializado, contra el zar de los medios de comunicación Silvio Santos, que ahora ya no quiere construir junto al teatro un supermercado, sino un complejo habitacional con setecientas viviendas. Los integrantes del Oficina siguen bregando por un "teatro estadio" en ese lugar. ¿De dónde sacan la fuerza para ello?

Ése es el secreto del Teatro Oficina desde hace ya cincuenta años.

■

Traducción del alemán: Pablo Kummetz



"Taniko", temporada 2008
Teatro Oficina Uzyna Uzona, São Paulo
Foto © Mauricio Shirakawa

Felipe Tadeu

"Vou te contar..." La participación alemana en la historia de la bossa nova.

Los brasileños han conmemorado a lo largo de 2008 el cincuentenario del surgimiento de la bossa nova, estilo que proyectó la llamada música popular brasileña al escenario internacional. Medio siglo después de que el cantante, guitarrista y compositor João Gilberto lanzara el disco sencillo que es la génesis del movimiento –aquél con las canciones "Chega de Saudade" (de Tom Jobim y Vinícius de Moraes) y "Bim Bom" (del propio João)–, se constata con alguna sorpresa que la bossa nova continúa circulando con desenvoltura por las corrientes contemporaneas de la música. Incluso "desprovista" de sus versos intangibles, incomprensibles para los oyentes extranjeros que no entienden el portugués, la bossa nova resiste como un icono legítimo de la modernidad. Y si eso es así, es por una cuestión fundamental: la música surgida en los clubes nocturnos del legendario Beco das Garrafas del barrio de Copacabana, en el Río de Janeiro de finales de los años cincuenta, es un arte todo primor. Paradójicamente, la bossa nova es el refinamiento de la simplicidad. Uno de los muchos milagros del trópico.

La bossa nova fue creada por instrumentalistas virtuosos como João Donato, Johnny Alf, Milton Banana y Raul de Souza, y compositores de enorme talento como los ya citados Tom y Vinícius, Jorge Ben, Carlos Lyra y tantos otros. Pero lo que poca gente sabe es que los alemanes también tomaron parte en la historia del movimiento, haciéndose representar en las figuras de Hans-Joachim Koellreuter y Claus Ogerman, nacidos respectivamente en Friburgo y en Ratibor, ciudad antes alemana y hoy perteneciente a Polonia con el nombre de Racibórz.

Hans-Joachim Koellreuter fue uno de los millones de refugiados que abandonaron Europa en la época del fascismo. Cuando llegó a Brasil, en 1937, tenía veinticuatro años y ya era respetado en el medio musical alemán como flautista que ascendía camino del podio de director de orquesta. Koellreuter, un artista obcecado por la libertad estética y por el dodecafonismo de Arnold Schönberg, no podía obviamente permanecer en un país de régimen autoritario como el de la Alemania nazi, incluso porque estaba siendo perseguido desde que se hizo novio de una joven judía, llegando a ser denunciado a la Gestapo por su propia familia.

Su desembarco en Brasil vino a representar el inicio de una fase muy próspera en términos artísticos y, claro, existenciales. Escogiendo Río de Janeiro como domicilio en el exilio, se hizo amigo del compositor y maestro Heitor Villa-Lobos y del escritor Mário de Andrade, dos mascarones de proa en la escena intelectual brasileña. Un año después, Koellreuter comenzaba ya a dar clases en el Conservatorio de Música de Río de Janeiro, lo que no era poca cosa, teniendo en cuenta las dificultades para expresarse en una lengua tan distinta del alemán.

Lo que Hans-Joachim Koellreuter no podía imaginar es que sería el primer profesor de música de un muchacho que tendría un brillante futuro: Tom Jobim. Con apenas trece años, Jobim aprendió con el maestro alemán los misterios del piano, a pesar de que el fuerte del profesor fuese la flauta. Adepto del atonalismo, Koellreuter no quiso catequizar al joven Jobim para la causa vanguardista, pero abrió su mente a "los grandes problemas filosóficos de la música", como bien escribió Sérgio Cabral, en su libro *Antônio Carlos Jobim – Uma Biografia* (1997). En aquel tiempo, la máxima del profesor era: "El compositor sólo tiene un segundo de libertad. Es cuando coloca la primera nota en la partitura. Ya la segunda nota no es libre".

Las clases con Tom Jobim duraron poco más de un año, tiempo suficiente para que Koellreuter influenciase al extraordinario compositor que estaba naciendo. Jobim se fue aproximando cada vez más a la música clásica, partiendo de la obra del alemán Johann Sebastian Bach, que ya ejerciera gran fascinación sobre Heitor Villa-Lobos. Los impresionistas franceses Claude Debussy y Maurice Ravel también encantarían al músico brasileño y a toda la banda bossa-novista.

La importancia de Koellreuter para la música brasileña se intensificaría significativamente en los años siguientes. Después de fundar "Música Viva", movimiento experimentalista que investigaba nuevas técnicas y lenguajes, el maestro, nacionalizado brasileño (en 1948), ayudó a la creación de la Orquesta Sinfónica Brasileña. Después, participó en la fundación de la Escuela Libre de Música de São Paulo, que inspiraría la creación de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Bahía, en 1954. En Salvador, Koellreuter sembró sus ideas revolucionarias con respecto al arte, instigando las mentes de los futuros tropicalistas. Caetano Veloso reconoció en su libro *Verdade Tropical* (1997) que Koellreuter fue un "hombre brillante e, identificado con las vanguardias, imprimió un carácter muy vivo a la programación de conciertos: teníamos [en la Universidad de Bahía] Beethoven, Mozart, Gershwin, Brahms... y tuvimos a David Tudor ejecutando piezas de John Cage [...]". El rector Edgar Santos sabía lo que estaba haciendo cuando invitó a Koellreuter a su universidad. Después de haber sido fundamental en la formación de Jobim, el mayor compositor de la bossa nova, Koellreuter estimuló a los bardos del tropicalismo.

Los arreglos eternos de Mr. Ogerman

Con Claus Ogerman fue todo bien distinto, pero no menos remarcable. Su entrada en la historia de la bossa nova se dio en los Estados Unidos a través del mismo Jobim. El productor Creed Taylor, que andaba empeñado en hacer el álbum *Antônio Carlos Jobim – The Composer of Desafinado Plays* (1963), primer disco-solo del artista, invitó a Ogerman para que fuese el arreglista. Cuando lo supo, Jobim reaccionó con un prejuicio: "Va a transformar mi música en una marcha cuadrada de banda prusiana", según se lee publicado en la biografía escrita por Cabral. El recelo del compositor brasileño se deshizo tras el primer encuentro con Ogerman. Jobim volvió a casa con la certeza de que el tal maestro era un músico sensible.

Claus Ogerman vivía en Nueva York desde 1959. Se fue para los Estados Unidos con veintinueve años y allá encarriló una carrera muy exitosa como orquestador. Trabajó con George Benson, Oscar Peterson, Sammy Davis Jr., además de con otro gran nombre de la bossa nova, João Gilberto, el músico que dio forma final al estilo, introduciendo una estética intimista de cantar y tocar la guitarra.

Los caminos de Ogerman y de los bossa-novistas comenzaron a cruzarse alrededor de 1959. Mientras el arreglista conquistaba la confianza de Quincy Jones –hombre fuerte de la industria fonográfica estadounidense–, el personal de la bossa nova seguía ganando terreno en Brasil. En tres años, el movimiento nacido en Río de Janeiro llegaría a los Estados Unidos.

Ogerman se dejaba llevar cada vez más por la música clásica, ganando fama con sus arreglos de cuerdas. En Brasil, Jobim seguía en la misma dirección, y el destino trató de juntarlos. Los dos emprenderían siete discos inolvidables, frutos de una amistad que se consolidó entre ellos. El brasileño veía a Ogerman como alguien que entendía bien la suavidad de su música y sus admirables soluciones "económicas" hechas para orquesta. Jobim gustaba tanto de trabajar con el maestro alemán que llegó a convencer a nada menos que Frank Sinatra de que Ogerman fuese el arreglista del álbum que ambos preparaban.

El *long play* que salió en 1967 acabó siendo considerado por la crítica estadounidense el mejor álbum del año, sorprendiendo inclusive en la *hit parade*, donde en términos de venta, el disco del dúo sólo se quedó atrás del legendario *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band*, de los

Beatles. Y Ogerman también alimentaba por Jobim los más nobles sentimientos. Sabía que el compositor y pianista brasileño era un genio de la música universal. El maestro alemán dijo cierta vez al amigo carioca, cuando trabajaban juntos en los arreglos de *Matita Perê*, álbum de 1973: "Tú, caminando por las calles de Nueva York con esa música debajo del brazo, me hace recordar que así tiene que haber sido alrededor de 1910, cuando Stravinski andaba por las calles de Ginebra cargando *La consagración de la primavera*".

Tom Jobim y Claus Ogerman hicieron juntos siete álbumes: *The Composer of Desafinado Plays* (1963), *A Certain Mr. Jobim* (1965), *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim* (1967), *Wave* (1967), *Matita Perê* (1973), *Urubu* (1975) y *Terra Brasilis* (disco doble de 1980). El disco *Elis & Tom*, de 1974, clásico que reunió a la cantante Elis Regina y Jobim, también habría tenido a Ogerman como arreglista si Jobim hubiese encontrado a tiempo al maestro alemán. Fue César Camargo Mariano quien acabó firmando los arreglos del memorable álbum.

Con João Gilberto, Claus Ogerman grabaría aquel que está considerado por muchos como el mejor álbum del artista bahiano, *Amoroso*, lanzado en 1977.

Al conmemorar los cincuenta años de la bossa nova, resaltemos también el papel que Hans-Joachim Koellreuter y Claus Ogerman desempeñaron en la historia de ese envolvente estilo musical, que promovió grandes transformaciones en el jazz estadounidense, influenciando a músicos del mundo entero. La bossa nova brasileña se volvió un estándar internacional por ser un estilo que ya nació abierto al mundo.

■

Traducción del portugués: Ricardo Bada

Carátula de un disco de bossa nova
Fotos: Felipe Tadeu

Marco Schmidt

Valoración: ecológicamente meritorio. Como arma en la lucha contra la destrucción de la selva tropical, el Gobierno del estado brasileño Amazonas fundó un festival de cine en Manaos.

¿Por qué fue Rambo a la ópera? Se encuentra un tanto extraviado entre las butacas de peluche del legendario Teatro Amazonas de Manaos: con una cinta roja en la frente, camiseta deportiva sin mangas, pantalón de camuflaje planchado con esmero, un largo cuchillo de plástico y una impresionante bazuca fabricada por él mismo. Aunque sin ese personaje, el teatro inaugurado en 1896 en plena selva brasileña sería ya suficientemente insólito: un documento de la decadencia, surgido en la época en que el monopolio del caucho hacía de Manaos la ciudad más rica del mundo.

En esa ópera, que hace un cuarto de siglo sirvió de inspiración al realizador alemán Werner Herzog para su obra maestra *Fitzcarraldo*, se presentaron durante una semana largometrajes y documentales sobre la naturaleza, la aventura y el entorno, como parte del IV Festival de Cine de Amazonas, y Rambo fue una de las estrellas. El hombre, que en realidad se llama Aldenir Coti, se sentó en primera fila con su vestimenta de combate en casi todas las proyecciones, hasta que un día se produjo un cambio sorprendente: pasó a la pantalla como héroe del documental *La increíble historia de Coti*. El filme muestra cómo este hombre atlético de cuarenta y dos años trabaja como herrero en São Jorge, un barrio sumamente pobre de Manaos, lava autos de la policía y sueña desde su juventud con filmar películas de acción al estilo de *Rambo*. Pero lo cierto es que apenas mide un metro sesenta de estatura y no habla una palabra de inglés. Con un presupuesto mínimo y una cámara de DV prestada, ha fabricado ya tres muestras encantadoramente torpes de sus habilidades: "mucho *trash* por poco *cash*", afirma acertadamente un crítico de cine británico.

El Festival de Cine de Amazonas se fundó en 2004 para atraer visitantes a Manaos. Un festival de cine en plena selva: a primera vista la idea parece absurda, pero en principio no se puede pensar en un lugar mejor para un festival con el tema de la ecología: en el corazón de la cuenca del Amazonas, que desempeña un papel clave en la conservación de nuestro planeta, porque en ella está concentrado aproximadamente el cuarenta por ciento de las selvas tropicales del mundo, y allí viven la mitad de las especies animales y vegetales conocidas en la actualidad. Por eso es casi obvio establecer en este lugar cargado de simbolismo un festival como punto de encuentro y tribuna para creadores cinematográficos comprometidos de todas partes del mundo, y reflexionar en un simposio sobre el papel de los medios en la solución de problemas globales. Y esto precisamente en una época en la que grandes documentales sobre el entorno como *La marcha de los pingüinos* o *Una verdad incómoda* se imponen en las pantallas del mundo entero, y también adquieren una influencia política cada vez mayor.

El festival es parte de una estrategia mediante la cual el Gobierno del estado de Amazonas quiere proteger la selva tropical. Para eso creó también en los últimos años festivales de ópera, jazz y danza que tienen lugar en Manaos. Robério Braga, ministro de Cultura del estado Amazonas, menciona con orgullo al ser entrevistado que durante su mandato de once años el presupuesto para la cultura se ha elevado de un millón de dólares a noventa millones: "Además del festival, el estado Amazonas mantiene diversas orquestas en Manaos y financia la formación de cientos de estudiantes. Pues las principales causas de la tala indiscriminada de la selva son la pobreza y la falta de educación, y estamos convencidos de que mediante el fomento de la cultura, la capacitación y el turismo podemos crear puestos de trabajo alternativos y preservar nuestra naturaleza".

El ministro recibe el respaldo de su jefe, el gobernador Eduardo Braga: "Para el estado de Amazonas, la salvación de la selva tropical tiene la prioridad máxima", declara. Junto a los programas culturales y sociales, se apuesta por una industria limpia a la se trata de atraer mediante estímulos fiscales. Pero no basta con mostrar buena voluntad: "En julio de 2007 promulgamos una revolucionaria ley de protección del clima sobre las emisiones de CO_2, y establecimos un fondo estatal para el entorno. En eso cooperamos con Greenpeace y el Fondo Mundial para la Naturaleza". Cuatro satélites teledirigidos, según Braga, se encargan de vigilar la selva tropical las veinticuatro horas del día. "Si alguien orina en la selva, podemos detectar en las pantallas de video hasta el color de la orina", dice riendo, y sin interrumpirse destaca que en su estado se ha logrado preservar el 98 por ciento de los bosques.

¿Entonces ya no hay que preocuparse más por la cuenca del Amazonas? Esta pregunta se la planteamos a Paulo Adário, jefe de la sección de Greenpeace de Manaos, que confirma los datos de los señores Braga, pero al mismo tiempo los coloca en justa proporción: "El estado Amazonas sólo abarca la tercera parte de la selva brasileña, y en los otros estados la situación es catastrófica. Cada minuto se destruye en ellos una superficie de bosque del tamaño de cinco terrenos de fútbol. La quinta parte de la selva tropical del Amazonas ha sido destruida ya". La tala indiscriminada y la quema de bosques devoran como un tumor maligno el pulmón verde del planeta, según Adário: "Los verdaderos culpables de esta situación son sobre todo enormes fábricas de productos cárnicos, granjas de cultivo de soya de alta tecnología y consorcios madereros, que les pueden sacar a las maderas preciosas como la caoba ganancias superiores a las que los líderes de un cártel de drogas obtienen de la cocaína. Al estado le faltan recursos para detener la destrucción de los bosques. Los funcionarios de la policía, expuestos a violentas amenazas, reciben una paga miserable y están pobremente equipados, lo cual los hace muy susceptibles a la corrupción".

La cuenca del Amazonas está considerada con razón como la mayor instalación climatizadora del mundo, resume Adário: "Si no salvamos la selva tropical tampoco se podrá ayudar a nuestro planeta. Pero por lo menos el estado Amazonas marcha adelante con su buen ejemplo. Es cierto que los turistas traen problemas al país, pero también traen dinero. Y necesitamos dinero con la mayor urgencia". En este sentido, el Festival de Cine de Amazonas es un arma importante en la lucha por la protección del entorno.

Las multinacionales en el mismo barco

La dirección del festival nombró presidente del jurado de filmes de ficción al director de cine John Boorman (*Excalibur*). Una elección inteligente, pues el británico había filmado hace poco más de veinte años en la selva amazónica su drama *La selva esmeralda*, un filme sobre el conflicto entre naturaleza y civilización, que en su momento dejó una huella notable en la emergente conciencia ecológica. Los medios sacaron buen provecho del regreso de Boorman a la región.

Pero al ser entrevistado, Boorman habla sin tapujos. "Aparte del teatro de la ópera, Manaos carece de interés para los cineastas. El paisaje es demasiado plano: la selva se ve igual por todas partes. Por eso para *La selva esmeralda* me decidí por el paisaje con colinas alrededor de Belém". Una vez que comienza a hablar no se detiene: "Este festival cinematográfico en sí es algo maravilloso. ¡Pero si hubiera sabido que está patrocinado por Coca-Cola y Nissan, probablemente no hubiera venido! ¿No es grotesco que un festival consagrado a la ecología dependa de estos repugnantes consorcios multinacionales?".

Cuando lo confronto con esta objeción, el gobernador Eduardo Braga se opone enérgicamente. "¡Hay que meter a las firmas globales en el mismo barco, de otro modo nada va a cambiar! ¡Y es bueno que inviertan una parte de sus gigantescas ganancias en la protección del entorno!"

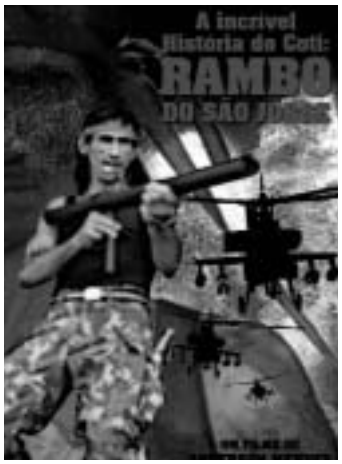
Braga, que fue elegido recientemente como una de las diez personalidades más influyentes de Brasil, añade que, sea como sea, está orgulloso de que inversionistas privados financien la tercera parte de lo que destinan a promoción cultural.

"Caipirinha" y "eco lodge"

A las nueve de la mañana la temperatura asciende ya a 39 grados Celsius. La alta humedad atmosférica también hace de las suyas, para no hablar de las *caipirinhas*, que desde el mediodía se sirven con tanta naturalidad como si fueran gaseosas. En este estado mental, el Hotel Tropical, en el cual se alojan los invitados del festival, con sus pasillos melancólicos y larguísimos no puede dejar de asemejarse al Hotel Overlook en *El resplandor*, de Stanley Kubrick. En realidad, el Tropical tiene sobre todo un inconveniente decisivo: está a una hora de distancia en auto del Teatro Amazonas, por lo cual para acudir a las exhibiciones se pone en marcha un convoy compuesto por docenas de emisores de CO_2.

Probablemente para que no se piense mucho en esta pequeña contradicción, la dirección del festival ha organizado excursiones. El punto culminante es un viaje en barco por el río Negro hasta Ariaú Towers, un hotel sobre pilotes construido completamente de madera que se encuentra a tres horas de distancia río arriba. Unas placas en la recepción informan que aquí Bill Gates, Helmut Kohl y la reina Silvia de Suecia olfatearon también el aire de la selva. En el lugar podemos nadar en compañía de delfines y participar en una caminata por la selva. Sin embargo, no percibimos allí los sonidos selváticos típicos. Esto no debe causar sorpresa, cuando unas treinta personas que parlotean en voz alta caminan por el lugar con pasos pesados.

Por eso, hasta en Manaos los sonidos auténticos de la selva están a cargo del cine: se les oye en algunos excelentes materiales presentados. El filme que se proyectó fuera de concurso en la inauguración, *Tierra: La película de nuestro planeta*, ya había puesto bien alta la varilla: este espectacular documental advierte sobre la fragilidad de nuestro mundo.



Cartel de "Rambo do São Jorge"
IV Festival de Cine de Amazonas, Manaos, noviembre de 2007
© Comunicação Amazonas Film Festival

Después de la proyección, Lionel Chouchan, fundador del festival, afirmó que un solo filme como éste puede despertar en los hombres una conciencia ecológica más fuerte que cualquier protocolo de Kyoto.

¿El cine como una protección efectiva del clima?

Uno se ha puesto a reflexionar, y espera con gran interés las discusiones sobre este tema. En efecto, de esa osada tesis se ocupó íntegramente un simposio de título provocador: "¿Pueden los cineastas salvar al mundo?". Directores de cine, ecologistas, políticos y científicos discutieron sobre si ambiciosos filmes para la televisión o el cine podrían instruir a la Humanidad, conmoverla e inducirla a cambiar su manera de pensar: o sea, si el cine es capaz de asumir tareas decisivas de la política.

John Boorman se muestra escéptico con respecto a las posibilidades de los cineastas: "Hace unos veinte años realicé el filme *La selva esmeralda*, que trataba de la destrucción de la selva tropical. Como seguramente saben ustedes, los hombres dejaron inmediatamente de talar los árboles, y el filme solucionó por completo todos los problemas...". El director mira a los presentes. "En serio: lo que pueden lograr los directores de cine me parece bastante limitado".

El documentalista austriaco Hubert Sauper (*La pesadilla de Darwin*) corrobora lo dicho por Boorman: "Si nosotros los realizadores de filmes pudiéramos salvar el mundo seríamos redentores. Y no lo somos. Por tanto, la respuesta a la pregunta planteada en este evento es simplemente: ¡no!". También habría que estar consciente de que los medios masivos son un instrumento que no se puede controlar. Por ejemplo, con *La pesadilla de Darwin*, él mismo causó daños imprevistos: "A causa de lo que declararon en mi filme, más tarde muchas personas fueron duramente castigadas por el Gobierno tanzano". Sin embargo, Sauper admite que los cineastas podrían asumir una tarea importante: "Podemos transformar hechos científicos en emocionantes imágenes poéticas, y de ese modo sensibilizar al espectador, alimentando su imaginación".

Para el documentalista brasileño Túlio Schargel (*Animales de Brasil*), la fuerza de los medios radica en ese poder de la imagen: "Las estadísticas no consiguen absolutamente nada. Sólo el poder de las imágenes ha hecho que los hombres tomen conciencia de la destrucción del entorno y los ha motivado a actuar". Ésa es también según él la razón de que desde hace algún tiempo exista un *boom* de filmes sobre temas ecológicos y políticos. Schargel expresó la esperanza de que el Oscar recibido por *Una verdad incómoda*, de Al Gore, abra las puertas para nuevos filmes comprometidos.

En el principio no fue solamente Al Gore

En relación a esto, no tiene dudas el director francés Jean-Jacques Annaud (*El nombre de la rosa*), que recibió un premio de honor por la totalidad de su obra. "Tres veces en mi vida he propuesto temas ambientales a los jefes de los estudios, y he podido comprobar que la actitud de la gente ha cambiado radicalmente gracias a valientes documentales de la televisión y el cine. Cuando quise rodar en 1980 *En busca del fuego* todavía tropecé principalmente con oídos sordos; a fines de los años ochenta, cuando realicé *El oso*, la gente ya era mucho más receptiva hacia esos temas; y hace cuatro años casi se pelean todos por financiar *Dos hermanos*". A juicio de Annaud, los temas relacionados con el medio ambiente están de moda, y muchos magnates de la industria cinematográfica y actores tienen mala conciencia porque han ganado dinero a manos llenas sin poder devolver al mundo algo que tenga sentido. "Quieren mejorar su imagen, y es fácil convencerlos con un guión que sea ecológicamente significativo. ¡Ésa es nuestra oportunidad!"

Esa perspectiva de alcanzar el más amplio público posible se la deseamos a los dos materiales que obtuvieron los premios principales. Como mejor documental se premió a *Jaglavak: el príncipe de los insectos*, el debut en la dirección de Jérôme Raynaud, sobre una tribu primitiva de Camerún afectada por un periodo de sequía. Y el premio para la mejor película de ficción fue otorgado al estremecedor drama sobre la sequía *Si el viento sopla la arena*, de Marion Hänsel. Una ironía del destino: en un festival celebrado en la región más rica en agua del planeta, los ganadores son precisamente dos filmes sobre la lucha de los hombres por la supervivencia bajo una sequía.

Sin embargo, el momento más conmovedor estuvo a cargo de Aldenir Coti, el Rambo de São Jorge: cuando *La increíble historia de Coti* es premiada no sólo por el jurado sino también por el público como el mejor documental breve, al recibir las ovaciones de los espectadores el héroe rompe a llorar. El Rambo que llora vestido con toda su vestimenta de combate en el escenario de la ópera de Manaos: una imagen para los dioses, tan extravagante y mágica como el propio festival.

■

(Versión abreviada de un artículo publicado por el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.)
Traducción del alemán: Francisco Díaz Solar

Esther Andradi

Berlín de novela. Un fragmento de una obra literaria en la que la autora argentina revive el Berlín Occidental de los años anteriores a la caída del Muro, ese refugio de muchos artistas emigrantes, y de la propia protagonista, Bety.

.

Dos novelas, dos estilos narrativos, dos historias en una.

Dentro de la novela que da título al libro, se escribe otra: Tres traidoras*: "de aventuras, de ciencia ficción y de autoayuda", según la clasifica su autora, Beatriz Ponce Aldao (Bety), la Novelista, exiliada, cuyos personajes son la Paralítica, la Vieja y la Gorda. Confinadas a vivir en cuevas y madrigueras, son las encargadas de traicionar el legado que condujo a la civilización a extremos bestiales.*

Así, la escritura de la "Novela" se engarza con el devenir de la otra, que refleja como en un mural la vida en el Berlín Occidental de los ochenta, y la inserción de la Novelista en esa ciudad, refugio de artistas emigrados. Es el relato del oficio de la escritura como sobrevivencia: contar el cuento es el último recurso de que dispone para salvarse. Escribir como consuelo. Vivir para contarla. Frente a la dispersión definitiva, el desmembramiento, la desolación final, aún dispone de un as en la manga: las cuartillas escritas. Contra el olvido, contra la desintegración, el germen de Berlín es un cuento.

El hilo que desovilla Esther Andradi, narradora nacida en Ataliva (Santa Fe), nace, sin dudas, de una asignatura pendiente con el pasado. Como su protagonista, Andradi llevó una vida trashumante con escala de cinco años en Perú y destino final en Berlín, donde reside. Ha afirmado que "La escritura es el ancla con la que tejen (los escritores que viven en el exilio) el vínculo con el país lejano, una suerte de istmo en el mar de otro idioma" (prólogo a la antología Vivir en otra lengua*, 2007). Es lícito entonces pensar a* Berlín es un cuento *como un istmo o una isla imprescindible en el idioma alemán, o mar que la rodea. Atravesada por la marca del exilio, puede decirse que esta novela es ancla y es "cuento", porque se escribe en un país extranjero, en lengua materna y de un tirón "para que no se corte, como si fuera un cuento", según se explicita en la última línea.* ■

Le asombró la arquitectura de los distritos, lo compacto de las plazas y los árboles, la contundencia y belleza de los edificios antiguos. La calle de Potsdam iba a ser su barrio, su *Kiez*, como decían los berlineses. –Se pronuncia Kiiz–. No era poco para comenzar. Potsdam había sido una de las calles más emperifolladas de antaño. Ahora el muro la había quebrado en su geometría original que derivaba hasta el ombligo mismo de la antigua ciudad y había quedado como una extremidad amputada del tronco. Sin embargo, disimulaba con lujo sus mutilaciones. Aquí se codeaban bancos, medios de comunicación y burdeles. Al igual que depósitos bancarios, cheques o periódicos, el mercado ofrecía mujeres para todos los gustos. Forrado en cuero negro el torso, botas ídem y un látigo sostenido entre los dientes algunas. Con amplias faldas multicolores de gasa, melenas rubias y bucles florecidos otras, damas con trajecitos sastre en tonalidades grisáceas, blusas de seda y collar de perlas, robustas señoras en batón y chancletas, portando bolsa de plástico, como recién llegadas de hacer la compra, la mayoría. Cada una con su clientela. Y un galpón haciendo esquina con vidrios de colores rojo, azul, negro y violeta vendía ilusiones de carne, plástico y celuloide. "Somos el primer supermercado del sexo de la ciudad", anunciaba. Películas porno. Adelante mis valientes. Ropa interior a tiritas, vibradores todo tamaño para variados gustos y recovecos. Peepshows.

Un ejecutivo con su maletín.
Señores en todas las variantes del gris con atuendos de turistas.
Una dama con peluca afro y anteojos oscuros con marcos blancos.
Hombre disfrazado de mujer que se disfraza de hombre.
Un joven estudiante.
Muchachos en jeans y sandalias.
Una anciana emergida de un cuento de Perrault.
Una rubia de cuerpo entero enfundado hasta la rodilla en rojo satinado y zapatos taco aguja plateados.
Un jubilado con bastón y su perro salchicha. Prohibido para animales. El perro que espere afuera.
Un rubio con chalina y melena al viento calzando botas de cazador.
Una pareja de recién casados, traje de novia y frac.
Un morocho robusto y un señor con barriga bastante más pequeño de estatura tomados de la mano, con gafas negras.
Todos ellos y todas ellas entraron y salieron de ese recinto de vidrios multicolores, el primer supermercado de sexo de la calle de Potsdam en el lapso de media hora. Abierto desde las cinco de la mañana, horario corrido. Mimí, pareja de Zarah y conviviente de Bety, estudiaba diseño gráfico y trabajaba por horas en el peepshow. Desnudarse frente a la cabina, jugar a la calentura y al deseo para el ojo voyeurista por dos marcos para un pajeíto rápido. Ella hablaba de su oficio, del stress y de marketing como un vendedor de jabones. Con precisión, entusiasmo y tedio al mismo tiempo, deseosa de hacer familia alguna vez, tener acaso algún niño o mejor un gato o varios y aprovechar vacaciones y feriados recorriendo museos y catacumbas y mercados de artesanías en ciudades desconocidas. ¿No la trastornaba esta historia de desvestirse y masturbarse para que la miren a través de un agujero?

–¿Por qué? Es lo mismo que trabajar en radio –le había dicho–. Hablas y hablas y comentas y chismeas solamente frente a un

micrófono, y si haces bien tu trabajo hasta te diviertes y estás convencida de haber aportado algo al mundo. Bueno, trabajar en el peepshow es algo parecido, solo que te están mirando. Y te pagan para hacerlo, no como en tu casa, ¿me explico?

Zarah asintió. El trabajo de su amiga parecía divertir a ambas mientras recorrían la sección de lencería de las grandes tiendas, escondían un par de ligas en el cuerpo y compraban material para disfrutar la noche. Ella estudiaba Economía y se sentía capaz de vender cualquier cosa. Incluso literatura. Apenas supo que Bety escribía la acribilló a preguntas.

–¿Una novela? ¿Sobre Berlín? ¿Una policial? ¿Un thriller político? ¿Una de espías?

–Una de amor...
–¿De amor...?
–Sí, amor y anarquía.
–¿De veras? ¡Estás bromeando! ¿En estos tiempos? Bueno será una de exiliados políticos, de realismo mágico...
–No es una novela política... ni tampoco de realismo mágico.
–Y, entonces ¿qué?
–Es una de aventuras. Protagonizada por tres mujeres, la Gorda, la Paralítica y la Vieja.
–¡¿Ninguna linda?!
–Sí, las tres lo son.
–Bueeno... puede ser... pero fuera de lo convencional, ¿no?
–Así es. Escribo una novela no convencional.
–¡Ay, por mi diosito...! ¿Es que ya no quedan plumas como las que nos gustan tanto?
–Volaron las plumas –gruñó Bety, malhumorada, y volvió a su cuarto, dando por concluida la conversación.

Desde entonces, siempre que coincidían en el desayuno, Zarah insistía:
–¿Y...? ¿Cómo va la novela?

La mayoría de las construcciones eran antiguas, de cuatro plantas y los interiores ostentaban altas paredes. Allí donde en su país habrían erigido varios complejos de torres para dos mil vecinos, los berlineses habían construido un edificio, máximo dos, y el espacio libre entre el cemento adquiría características dominantes. El patio trasero, aquí llamado *Hof* –aspirando la hache como si fuera jota andaluza y siempre con mayúsculas porque es sustantivo–, era lugar de concentración de senderos que no se bifurcaban. Primer sendero: los toneles de basura. En ese espacio Bety encontraba día tras día lo imprescindible para vivir. Almohadones y zapatos, sombreros, sillas, mesas, alfombras, libros.

–Necesitaríamos un sofá-cama –se dijo para sí misma soñando con la ambigua convivencia con Jan. Fue nomás girar la cabeza y allí estaba. Rotunda, abierta de par en par una poltrona de color azul con trazos naranjas. Es decir, nada del otro mundo, estéticamente espantosa, pero era lo que ella se había deseado. Este detalle marcó su forma de provisión. Desde entonces, bastaba con que ella lo pensara y los residuos se lo proporcionaban. Segundo sendero: el camino al sótano, que llevaba al carbón, infinito y tedioso argumento del invierno de trescientos días al año. Tercer sendero, el cruce de los vecinos del edificio trasero con los habitantes del edificio delantero. Miradas, voces, saludos, y silencios. El lugar de los buzones postales, y donde Bety esperaba alguna salvación, una carta, un cheque, un certificado, una confirmación, cualquier cosa que le devolviese el sentido de la vida ahora que ella había elegido el amor y él la había abandonado. Con los crespos hechos. Sin barcos ni territorios. Carta, alguna carta que la sacase de allí, por amor del cartero. Edificios con uno, dos, tres fondos.

–Imaginate, entras ahí y ya no puedes salir. No por nada, sino porque los fondos – el *Hof*– se reproducen a medida que los vas surcando, como una célula cancerosa que se resiste a la cirugía. Y cuanto más la mutilan, más se reproduce.

–Imaginate –le había dicho Martín.

En ese *Hof* la oyó gritar por primera vez. Insultos soeces a todos los vecinos, al del cuarto y al del quinto, al del tercero, al de la planta baja.

–¡Eh, al idiota que duerme abajo...! –gritaba mientras golpeaba el marco de la ventana con un palo de amasar.
–¡Imbéciles, enanos, absurdos y tarados, hijos de puta, tramposos, ladrones, mafiosos!

Los días se hacían cada vez más cortos, el invierno llegaba, hacía frío y ella bramaba con la ventana abierta. Los gritos rebotaban en el *Hof* pero nadie respondía. Solía bajar estrepitosamente por la escalera a cualquier hora aunque preferiblemente a la medianoche. La veía atravesar repetidas veces el patio con su pierna izquierda algo más corta. Noche tras noche retumbaban sus alaridos y peleas contra el mundo, roncando displaceres por la ventana abierta y con este frío. Un pañuelo en la cabeza le sujetaba el cabello y dejaba al descubierto su rostro. Rubicundas mejillas, ojos grises, una cara redonda y unos setenta años. Algo gruesa y baja de estatura.

–¡Eh, esa chica ahí! –tronaba su garganta.
–¿Quién, yo? –respondía atónita la vecina sorprendida en su camino a casa.
–¡Sí, usted! ¿O es que hay alguien más en este *Hof*?
Y después le lanzaba su perorata de insultos soeces.

Una tarde oyó sus trancos ruidosos atropellándose por la escalera. Golpeó a su ventana diciéndole algo que ella no entendió.
–Hay alguien ahí.
Bety la miró, perpleja.
–Estoy esperando a que vuelva –dijo.

–Le tengo todo preparado –insistió–. La mesa, la cama, la habitación, el cepillo de dientes.

Bety la invitó a tomar un café. Ella estaba sorprendida, tímida, sin saber muy bien si aceptar o salir corriendo.
–¿Cuándo se fue? –La retuvo La Novelista.
–No lo sé, es que todavía no ha llegado.

Ella entonces también esperaba. Todos esperamos algo, pensó Bety. Hasta que pase el cadáver del enemigo por la puerta de tu casa, según el Tao.

–He oído gritos en el patio... –comentó mientras le servía el café.
–Sí, fui yo... –contestó ella con absoluta decisión.
–¿Y por qué? ¿Estaba enojada con alguien?
–Hablo sola porque no tengo con quien conversar –aclaró la rubia, acercándose la taza de café a la boca.

A Bety le pareció alucinante. Días atrás se había detenido en una tienda de venta de mascotas a pocas cuadras de allí, había admirado los colores vibrantes de un guacamayo desde la

vidriera, nada mejor que los animales para salir de la soledad, estaba convencida, pero a la señora no la podía conformar ni un hámster ni un canario, necesitaba algo más contundente, acorde con su carácter.

–¿No le gustaría un papagayo? –le propuso.
–¡¿Un papagayo?! ¿Y quién lo cuidaría? Nooo, es lo más gracioso que escuché en mi vida –respondió ella. La señora Schmidt había sido peluquera en sus años mozos, su marido había muerto en la guerra, no tenía pensión de ningún tipo, por alguna razón que Bety no entendió, la vejez la había sorprendido en ese departamento enorme donde ella no tenía dinero para pagar la calefacción y hacía frío. Frío. Loca por el frío. Furia. De las cortinas de plástico de su baño lleno de humedad había visto saltar un hombre vestido de negro.

–¿Por dónde? –inquirió Bety, apurando el último sorbo de café.

–Vino por aquí, yo lo vi –insistió–. Por eso golpeé su ventana. Lo quiero, me lo voy a llevar de vuelta a mi casa.
■

(Los fragmentos de Berlín es un cuento [Alción Editora, 2007] han sido seleccionados para Humboldt por la autora. En la introducción se cita de Marta Díaz: "En busca del tiempo perdido". En "Señales", suplemento dominical de La Capital, Rosario, Argentina.)

Berlín, patio interior de una casa de vecindad, 1981
© picture-alliance / akg-images / Udo Hesse

En México aparecieron negativos de legendarias fotografías de Robert Capa tomadas durante la Guerra Civil española.

La cineasta Trisha Ziff recuerda todavía exactamente el momento en que fueron abiertas las cajas. "Los negativos despedían un aroma a nitrato", dijo al diario español *El Periódico*, "pero estaban en muy buen estado". Ante sus ojos tenía lo que durante 68 años se consideró desaparecido: más de 3.000 negativos de la Guerra Civil española (1936-1939), de los cuales muy probablemente alrededor de la mitad hay que atribuir a uno de los más famosos fotógrafos de guerra de la historia: Endre Ernä Friedman, alias Robert Capa. El resto de los negativos son seguramente de David Seymour (alias Chim) y Gerda Taro, de Stuttgart, amante y colega de Capa. "Éste es el Santo Grial de la obra de Capa", dijo Brian Wallis, curador del Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, fundado por Cornell, el hermano de Capa.

Puede que nadie haya transformado tanto la visión de la guerra a través de su fotografía como Capa, que murió en 1954 en Vietnam víctima de una mina. Hasta ahora sólo estaban documentadas 500 fotos de Capa tomadas durante la Guerra Civil española. El tesoro fue hallado ahora en México, en el legado de Francisco Javier Aguilar González, un ex general con una biografía rica en pintorescos detalles. El escritor mexicano Juan Villoro, que documentó el descubrimiento para *El Periódico*, lo describe como un hombre que luchó al lado de Pancho Villa en la Revolución Mexicana, amansó un caballo para la hija del emperador japonés Hirohito... y finalmente fue enviado como diplomático mexicano al Lejano Oriente y Francia. Allí se hizo cargo en 1940 de las cajas, por lo visto en Marsella, transportándolas a México, donde recibieron en cierto modo asilo político, como muchas otras víctimas de la Guerra Civil española. Por lo que se sabe hasta ahora, Capa había entregado las fotos en custodia a su amigo y también fotógrafo Imre "Emerico" Weisz. Éste, un judío húngaro, fue detenido en Francia y enviado a un campo de internación de Argelia. En 1942, Capa lo ayudó a salir como exiliado con destino a México.

Que Aguilar, fallecido a fines de los años sesenta, supiera qué tesoro custodiaba es improbable. En realidad, de aquellos días no se sabe nada a ciencia cierta. Tampoco a sus herederos dio Aguilar indicación alguna acerca de lo que guardaba. No fue sino en los años noventa, según el *New York Times*, que un cineasta mexicano que solicitó permanecer en el anonimato dijo a Jerald R. Green, un profesor de la City University of New York, que su tía había heredado del padre, el general Aguilar, una caja con negativos de cuyo valor histórico él estaba convencido.

Siguieron años de negociaciones, que amenazaron con quedar en nada. Ziff dice que al cineasta mexicano nunca le interesó el dinero. Su preocupación era que la entrega de los negativos a un instituto en Nueva York pudiera ser vista en su país como una especie de traición a la propia historia, tan estrechamente ligada a las víctimas del franquismo, que México tan generosamente acogió. Pero ahora, con la solución hallada, por la que se reconocen los derechos de las fotos a los familiares de Capa, "hizo las paces consigo mismo", dice Ziff, que aboga porque la primera exposición de las fotos tenga lugar en México.

A México, por lo demás, habían viajado también Capa y Chim, Capa ya en 1940. No está claro si fueron en busca de los negativos. "Mi hipótesis es que creían que las fotos se habían perdido para siempre", dice Wallis. Como muchos otros: Ian Gibson, uno de los más renombrados historiadores especializados en España, calificó el hallazgo de "increíble y emocionante", agregando que es sintomático que se hayan encontrado justamente allí: "En la diáspora de México, precisamente, se perdieron tantos papeles y testimonios".

El examen de los negativos aún no ha concluido y llevará todavía aproximadamente medio año, supone Wallis, agregando que no se sabe aún si se realizará una exposición ni cuándo. Pero para Andreu Mayayo, historiador de la Universidad de Barcelona, es incuestionable que se trata del "fondo fotográfico más importante sobre la Guerra Civil" después del descubrimiento y la publicación del archivo de la agencia española de noticias Efe. Lo que sí está claro es que se trata de fotos del frente y de la retaguardia. Aparentemente, hay también imágenes de escritores como Ernest Hemingway y Federico García Lorca y de políticos como la legendaria dirigente comunista Dolores Ibarruri (la Pasionaria) y Manuel Azaña.

En una foto se ve a Gerda Taro durmiendo, vestida con un pijama de hombre: una mujer que merece por lo menos tanta atención como Capa. También Taro seguía el credo de Capa: "Si tus fotos no son lo suficientemente buenas, es no que estabas lo suficientemente cerca". Taro murió en 1937 en Brunete, cerca de Madrid, arrollada por un tanque y está considerada desde entonces la primera fotógrafa de guerra que falleció en un frente.

Una de las preguntas más apasionantes es si en las cajas se halla también el negativo de la foto seguramente más famosa de Capa: la del miliciano que cae herido de muerte en 1937 en el frente cerca de Córdoba. La foto fue publicada entonces por la revista francesa *Vu*. Si se encuentra el resto de la película de la que se sacó ese negativo, concluirá también la discusión acerca de si se trata de una víctima real de la guerra o de una escena montada, por entonces una práctica común y corriente.

En su biografía *Robert Capa. The Definitive Collection*, publicada en 2001, Richard Whelan llegó a la conclusión de que la foto es auténtica. Whelan se quedó con la convicción de que las cajas se habían perdido para siempre: el mensaje con la noticia del sensacional hallazgo fue encontrado en su buzón electrónico después de su muerte... sin que él lo hubiera leído.

■

Javier Cáceres
(Süddeutsche Zeitung)

"The Mexican Suitcase" – los negativos reencontrados de Robert Capa
Foto ©: Tony Cenicola/New York Times/Laif

El director brasileño Augusto Boal en la Bienal de Berlín.

Augusto Boal se halla sentado ante el público berlinés en el teatro Sophiensaele vestido con camisa anaranjada y pantalón negro, calmo y concentrado. Boal, nominado para el Nobel de la Paz 2008, dirige un taller sobre "Teatro y pensamiento sensitivo" durante la V Bienal de Berlín (14 de mayo al 15 de junio de 2008). Los curadores, Adam Szymczyk y Elena Filipovic, invitaron al brasileño porque, en su pedagogía del teatro, Boal enfoca cuestiones que artistas contemporáneos plantean e incluyen hoy en sus trabajos.

Se trata de cuestiones relativas al arte en general, las jerarquías y las formas de comunicación en la sociedad, cuestiones sobre actos legales y violaciones de la ley y sobre la esencia y la protección de la democracia. Marginación social, represión política y otras anomalías locales marcan el trabajo de este director y pedagogo teatral de 77 años, que analiza la experiencia sensitiva en nuestros tiempos.

Boal ha dado su impronta al Teatro Arena, ha trabajado con los más importantes directores brasileños, como Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos y José Renato, y músicos igualmente destacados, como Zé Keti, Maria Bethânia, Gilberto Gil y Tom Zé, y ha puesto en escena obras de Brecht, Steinbeck, Gogol y otros conocidos autores.

A partir de 1968 se presenta con el Teatro Arena en los Estados Unidos, México, Perú y Argentina. De 1971 a 1984, durante la dictadura militar brasileña, se marcha al exilio en Argentina, Portugal y Francia. En 1979 vuelve brevemente a Brasil para presentar su obra *Murro em Ponta de Faca*, sobre la vida de exiliados políticos. Incansablemente escribe obras de teatro y redacta teorías sobre su teatro, como *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* y *Juegos para actores y no actores: teatro del oprimido*.

Boal se halla sentado relajadamente ante su público por primera vez antes de la representación de una de sus obras en Berlín –el resultado del trabajo de taller, que consta de tres miniactos– y comienza por relatar su versión de la historia del surgimiento de la democracia. En realidad, así lo aclara Boal, la democracia es un buen invento, pero ningún país del mundo puede reclamar para sí haberla llevado a la práctica. Y agrega que ya los griegos utilizaron la democracia para asegurar privilegios a un pequeño grupo. Los griegos afirmaban que todo ciudadano era un demócrata, pero las mujeres no podían votar. A los "bárbaros", es decir a los extranjeros que vivían en Grecia, tampoco les estaba permitido votar. ¿Por qué? Porque no eran griegos. La conclusión de Boal: incluso en la democracia, un pequeño grupo quiere siempre excluir a otro del poder. Y menciona algunos ejemplos de la política reciente que demuestran que Brasil es hoy casi más democrático que los Estados Unidos: en tiempos de elecciones, los políticos brasileños pueden reclamar sólo un determinado tiempo de emisión en televisión, independientemente del partido político al que pertenezcan. En los Estados Unidos, por el contrario, un candidato puede presentarse en televisión tanto tiempo como le financien sus patrocinadores.

Augusto Boal
© Off-Theater nrw, Akademie für Theater, Tanz und Kultur (www.off-theater.de)
Foto: Weintz

A la democracia, según Boal, se opone la permanente necesidad del ser humano de ser el campeón, el mejor o el primero en una disciplina, como la reina de la belleza o el rey del fútbol. La "aspiración a la monarquía" individual aparta al individuo de la sociedad y crea mecanismos insanos.

Para Boal, la democracia es un sueño que todos debemos defender, sabiendo que nunca podremos hacerlo realidad. Boal aprecia los gobiernos democráticos, pues luego del fin de la dictadura militar volvió en 1985 a su patria, Brasil, donde hoy vive en Río de Janeiro. Al presidente, Luiz Inácio Lula da Silva, lo asesoró en el desarrollo de su programa de Cultura y Educación, y en su descentralización.

Sin embargo, a diferencia de las actuales actividades de grupos de actores con niños y jóvenes en las favelas, como por ejemplo en la escuela de actuación Nós do Morro, en Río de Janeiro, en la que jóvenes son preparados para actuar en producciones de cine y televisión, Boal no apuesta necesariamente por una ambiciosa educación actoral, si bien apoya absolutamente ese trabajo con jóvenes en las favelas.

En opinión de Boal, la clave para una sociedad más justa se halla en la educación; según él, el único medio de emancipar al ser humano. Por ello, Paulo Freire fue para Boal más que un compañero de ruta, fue un hermano intelectual y un amigo, porque con su pedagogía del oprimido y su programa de alfabetización tuvo gran influencia sobre la pedagogía teatral de Boal. La pedagogía del oprimido y el teatro del oprimido se especializaron en ayudar al ser humano a tomar su desarrollo en sus propias manos, sin imponerle comportamientos para alcanzar determinados objetivos. Boal sintetiza en su libro *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia* el desarrollo de su trabajo teatral desde el "teatro foro", pasando por el "teatro invisible", hasta el "teatro estatua".

Boal ve al ser humano como ciudadano emancipado que realiza un aporte consciente a la sociedad democrática. Su objetivo: transformar al ser humano en una persona activa en su tiempo y no en un espectador de su tiempo.

A pesar de sus grandes éxitos y de que le encantaría recibir el Nobel de la Paz 2008 –si bien rechaza pensar en ello–, Augusto Boal tiene, a los 77 años, aún un gran sueño: "Poner en escena una vez *Hamlet* sería grandioso". Estuvo a punto de lograrlo, pues la Royal Shakespeare Company de Londres lo invitó a aplicar en figuras de *Hamlet* los complejos métodos del "teatro del arco iris", un desarrollo posterior del "teatro del oprimido". Pero no pasó de ello, sin llegar a una puesta en escena.

"El arco iris del deseo" sirve para dar forma a papeles complejos. El arco iris, con su policromía, es sinónimo de variaciones de sentimientos y posiciones. Los textos son escenificados con diferentes "colores de sentimientos". En Londres se destacó el "color" de la ira: la bien educada y enamorada Ofelia se transforma súbitamente en una mujer agresiva, locuaz y emancipada, de fuerte carácter y con una impresionante presencia escénica. "Por ello quiero poner en escena *Hamlet*", dice Boa, "isería una tarea grandiosa!"

■

Ute Hermanns

Necrológica: Aimé Césaire (1913-2008), el padre de la negritud.

Ya tempranamente estuvo considerado un clásico de la literatura comprometida de la "periferia", porque supo conjugar la expresión poética con el compromiso político. Aimé Césaire, vástago de una familia pequeñoburguesa negra de funcionarios en el territorio de ultramar francés de Martinica, estudió en los años treinta en París, ciudad que le proporcionó importantes impulsos. Pues Francia no fue para él sólo un país con una particular literatura, desde Mallarmé, pasando por Rimbaud, hasta los surrealistas; la capital de esta potencia colonial de cuño singular fue también el lugar donde se encontró con estudiantes africanos. Ambos encuentros fueron importantes fuentes de inspiración en su vida.

La literatura francesa, y particularmente los surrealistas, marcaron su lenguaje poético también allí donde Césaire formuló una poesía y literatura caribeñas con posiciones propias críticas con respecto al colonialismo. Y junto con sus compañeros de estudios africanos descubrió un Nuevo Mundo, que sólo muy insuficientemente puede describirse con la idea de un regreso a las raíces africanas de quienes, como él, eran "negros". Inspirado por el diálogo con Léopold Sédar Senghor, Ousmane Socé y otros intelectuales, y las discusiones en diversas revistas editadas por africanos, publicó en 1934-1935 una revista propia con el programático título de *L'étudiant noir* (El estudiante negro), orientada fundamentalmente hacia el regreso a "ser negro". En esa revista apareció también por primera vez el concepto de "negritud", que marcaría durante varias décadas una ambivalente discusión en torno a la relación de África con Europa. Pero su tema principal fue la crítica del colonialismo. El gran poema "Cahier d'un retour au pays natal", escrito a fines de los años treinta, es, con su metafórica fuerza expresiva, también un clamor contra la violencia de la potencia colonial y simultáneamente contra la impotencia de los oprimidos. El Humanismo, que para Césaire era el fundamento del concepto de negritud, significaba también que el colonizador debía recuperar primero su condición de ser humano, así como que el colonizado tenía derechos. En sus piezas de teatro, los temas giraron fundamentalmente en torno a figuras históricas y tendencias de la lucha por la libertad y la liberación, la recuperación de la dignidad del ser humano y la reclamación de lo que representaban los principios universales de la Revolución Francesa. Pero la crítica al colonialismo nunca llevó a Césaire a exigir la independencia de su patria. Por el contrario: el profesor de enseñanza secundaria, que en 1939 regresó a Martinica, se inmiscuyó en la política, fue elegido alcalde de la capital, Fort-de-France, y diputado de la Asamblea Nacional francesa (al principio por el Partido Comunista). Césaire tuvo una decisiva participación en que la colonia de Martinica se transformara en un departamento francés y que, en cuanto a sus derechos, fuera igualada con la madre patria.

Aimé Cesaire
© picture-alliance/dpa

El autor siempre mantuvo estrechos lazos con la madre patria: "Soy francés y me rebelo simultáneamente contra ello", dijo una vez. Pero no era muy partidario de acentuar la "criollidad" tal como fue desarrollada por los autores Patrick Chamoiseau, Daniel Maximin y Raphaël Confiant: si bien lo criollo también entró en sus poemas como material, para Césaire era el lenguaje cotidiano, mientras que el francés permaneció siendo el punto de partida y el material para el tipo de literatura mundial que escribió.

Aimé Césaire bregó con Francia durante toda su vida. Cuando el por entonces ministro del Interior francés Nicolas Sarkozy quiso visitar también al poeta con ocasión de una estadía en la isla, Césaire no lo recibió. La razón: poco antes, el Gobierno de Francia había promulgado una ley que impuso a las escuelas reconocer en la enseñanza también los "lados positivos" del colonialismo. Justamente una ley de ese tipo contradecía todas las convicciones que Césaire había formulado una y otra vez.

El 17 de abril de 2008 Aimé Césaire falleció en Martinica. Sarkozy, ahora presidente de Francia, acudió rápidamente al entierro del gran escritor y lo exaltó como "poeta de los desheredados". Pero la familia, fiel al espíritu de la obra poética y política del "negro fundamental", como gustaba autodenominarse Aimé Césaire, no le permitió a Sarkozy pronunciar un discurso junto a la tumba.

■

Peter Ripken
(LiteraturNachrichten Afrika – Asien – Lateinamerika, www.litprom.de)

Muere la traductora Elke Wehr

Dio su voz a la literatura de todo un continente y a la de España, durante muchos años su patria por elección. Como compensación, conquistó para su lengua materna pequeñas y grandes provincias: las provincias Javier Tomeo, Rafael Chirbes, Álvaro Cunqueiro, Jorge Semprún, para nombrar sólo a algunos, o la provincia Javier Marías, su mayor éxito, además de las provincias de ultramar Roberto Arlt, Ricardo Piglia y Vargas Llosa, el último, por su volumen, casi un subcontinente propio, y finalmente la fortaleza Augusto Roa Bastos, cuya novela *Yo, el Supremo* se transformó, a través de su traducción, en *terra cognita* en Alemania, y en una de las obras maestras del siglo XX. Por ese trabajo (y el conjunto de su obra) fue galardonada en el 2006 con el Premio Paul Celan.

¿Cuál fue la razón de ese indomable impulso que la llevó a desentrañar siempre nuevos mundos, cuál la razón de su disposición a la apropiación y la transformación –*je est un autre*– durante toda una vida de traductora? Quizás está en su biografía: nacida en Bautzen en 1946; una niñez en los años cincuenta entre Potsdam y Berlín Occidental, con la frontera como parque infantil de aventuras; mudanzas hacia lugares siempre diferentes, donde el padre, de profesión actor, recibía papeles; finalmente, la fuga con la familia a Alemania Occidental y de allí, dejando atrás la escuela y la familia, hacia París. Cuando la ciudad se transformó, en 1968, en la meca de una generación joven en rebeldía, Elke Wehr se marchó en dirección contraria, hacia Heidelberg, estudió Filología Románica y pronto no pudo sustraerse a la mágica fuerza de atracción de la traducción literaria. Rudolf Wittkopf, que llegó a ser un amigo y mentor, llevó a Elke Wehr, que al comienzo tradujo sobre todo del francés e italiano, a la lengua de Cervantes y Clarín y a la de sus maestros latinoamericanos del presente: Octavio Paz, Alejo Carpentier, Julio Cortázar.

Cuando, luego de años en España, a fines de la década de los noventa se buscó un segundo domicilio en

Berlín, su pequeño apartamento en la Stuttgarter Platz se transformó no en lugar de reposo, sino en punto de partida para viajes y estadías, a menudo de varios meses, en México, Perú y Argentina. Ora buscó descubrir los secretos de otros países, ora sus desconocidos autores. Inolvidable es su informe sobre el tragicómico asedio a Augusto Roa Bastos en Paraguay, que se mantuvo a salvo de sus inquisiciones con métodos no siempre muy finos: "Mañana no puedo, mañana estaré enfermo"...

Elke Wehr fue una persona que no siempre hacía fácil que se la quisiera. Detestaba las medias tintas y para ello tenía un instinto infalible. Las exigencias a sí misma y a otros alcanzaban dimensiones casi desmesuradas. Se podría pensar que no son las mejores condiciones para una vida feliz. No obstante, en su vida experimentó grandes momentos de felicidad, tanto más preciosos cuanto que no le fue concedido perpetuarlos. En los diez años de nuestra amistad pude compartir con ella muchos de esos momentos, por ejemplo cuando en la misma longitud de onda surcamos por alguno de los más alejados territorios, que una velada se llamó Witold Gombrowicz, otra Dino Saluzzi, y a veces no consistió más que en un par de tapas y vino tinto.

Celebramos su 62 cumpleaños como se debe, con torta y champán. Pocos días después, en la mañana del 27 de junio de 2008, Elke Wehr falleció en Berlín.

■

Christian Hansen
(LiteraturNachrichten Afrika – Asien – Lateinamerika, www.litprom.de)

"¡Veinte años que son todo un lujo!" La Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica festeja cumpleaños.

Nuestro interés por otras culturas es a menudo una reacción inmediata a sucesos políticos de actualidad. Luego les siguen eventos culturales aislados, generalmente sin gran resonancia. A esa tendencia se contrapone la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica (TMG), que desde hace veinte años lleva a cabo una continuada cooperación con creadores de teatro de esa región. Su objetivo es desarrollar un diálogo intercultural y divulgar el teatro latinoamericano en Alemania.

La iniciativa para su fundación partió de la dramaturga Hedda Kage. Durante una pausa en sus actividades en la escena teatral municipal alemana descubrió en varios viajes a América Latina un teatro más allá de los clichés del exotismo y la propaganda de agitación política usuales por entonces. En aquella época de transformaciones políticas, cuando las dictaduras del Cono Sur llegaban a su fin, experimentó en América Latina una atmósfera de nuevo comienzo y una participación directa en procesos sociales que echaba de menos en el teatro "posmoderno" alemán. Hedda Kage contagió a muchos con su entusiasmo. Del primer grupo de siete fundadores ha surgido una red con la que hoy cooperan activamente unas treinta personas, entre investigadores del teatro, traductores, autores dramáticos, directores y actores de América Latina y países europeos.

A pesar de que prácticamente todos los países latinoamericanos poseen una viva tradición teatral con una gran influencia social, a fines de los años ochenta el teatro latinoamericano pasaba casi desapercibido en la República Federal de Alemania. Muy pocas veces eran representadas obras latinoamericanas en escenarios alemanes, y prácticamente no existían traducciones. Ése fue uno de los puntos en los que se concentraron las actividades de la TMG. Pronto dio comienzo un ambicioso proyecto editorial. En la serie "Teatro en América Latina", fueron publicadas ocho antologías de obras teatrales traducidas al alemán, acompañadas de volúmenes de comentarios científicos bilingües de renombrados investigadores alemanes, latinoamericanos y estadounidenses. De esa forma, la Sociedad coadyuvó a un mayor conocimiento y un más intenso intercambio entre las diversas regiones, no sólo en Europa, sino también en América Latina, causando sensación en ocasiones, como por ejemplo con los volúmenes sobre teatro cubano "de las dos orillas", con textos de autores y científicos de la isla y de la diáspora. Con simposios internacionales y congresos, seminarios para traductores y lecturas dramatizadas, ha proporcionado además numerosos impulsos para el encuentro y el diálogo.

La Sociedad funciona también como espacio de contacto, donde se informa y asesora. La página de Internet www.tmg-online.org, actualizada mensualmente, contiene información sobre eventos de teatro de América Latina en Alemania y ofrece un banco de datos único en Alemania, con más de doscientas piezas teatrales traducidas al alemán y una vasta colección de enlaces.

La Sociedad nunca fue subvencionada institucionalmente. Depende de la competencia de sus miembros y el poder de convicción de sus proyectos para lograr apoyo financieros para sus propuestas. Hasta ahora ha cooperado con el Instituto Internacional de Teatro (ITI), el Goethe-Institut, la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín, el Instituto Ibero-Americano de Berlín, diversos teatros y emisoras de radio y TV, universidades, editoriales y revistas de teatro.

El vigésimo aniversario fue celebrado en Braunschweig, en el marco del Festival Internacional Theaterformen. Allí no sólo se realizó una retrospectiva, sino que también fue lanzado un nuevo proyecto. En el simposio "Blick-Wechsel : Bild-Wechsel" ("Cambio de mirada – Cambio de imagen"), planeado para mayo de 2009 en Mülheim an der Ruhr, se analizará el tema de la transferencia transatlántica de imágenes y las interrelaciones en la interpretación y transmisión de mensajes visuales en el teatro.

Las actividades de mediación intercultural son arduas y a veces duras, en parte debido a que con la caída del Muro, poco después de la fundación de la Sociedad, América Latina dejó de estar en el foco de interés. No obstante: "¡Veinte años que son todo un lujo!", nos dijo en una carta el autor dramático argentino Rafael Spregelburd con motivo del aniversario. De la necesidad de lo prescindible estamos completamente convencidos.

■

Almuth Fricke
Traducción del alemán de las páginas 85–88: Pablo Kummetz

Fe de erratas:
El último número de Humboldt incluía un artículo de Barbara Potthast sobre "Democracia en el país y democracia en la casa". Lamentablemente, en la revista no apareció publicada una biografía corta de la autora. La redacción se disculpa por esta omisión.

Barbara Potthast es catedrática de Historia Latinoamericana e Ibérica de la Universidad de Colonia.

■

"Corte de Florero" de Juan Manuel Echavarría

La cubierta de la revista Humboldt muestra en esta ocasión dos motivos de la serie fotográfica *Corte de florero* (1997), del artista colombiano Juan Manuel Echavarría. Ambas pudieron verse en la exposición de Bochum "Puntos de Vista", de 2007. En el catálogo de la exposición, Kisten Xani escribió al respecto: "Las tomas resultan impactantes porque muestran lo inesperado y despiertan asociaciones con cuerpos humanos atrozmente mutilados. Juan Manuel Echavarría se remite efectivamente a formas perversas de asesinato empleadas en Colombia en la década de 1950 durante los violentos conflictos entre conservadores y liberales. Siendo niño, el artista oyó hablar de esas mutilaciones llamadas 'cortes', del 'corte de corbata' y el 'corte de franela'. Más tarde leyó el libro de la antropóloga María Victoria Uribe *Matar, rematar y contramatar*. Sus recuerdos volvieron, y evocó los cortes para transformarlos en algo distinto. Surgió la idea de componer flores con huesos. [...] Médicos colombianos proporcionaron los huesos a Juan Manuel Echavarría. Los nombres coinciden con designaciones botánicas de flores existentes; los adjetivos son inventados y hacen referencia a la violencia: negrilensis, purpurea, vorax, atrax..."

La relación con herbarios o enciclopedias botánicas es evidente. Lo que parece tan inocente, observado con detenimiento, remite sutilmente a una atrocidad brutal que presenta múltiples facetas, también en la Colombia del año 2008 –y no únicamente allí–.