

Escritores del mundo



ESCRITORES EN SITUACIÓN: ZEHRA DOGAN O COMO HACER PALABRAS CON COSAS

Miguel Vitagliano



LOS PAPELES DEL PADRE. SOBRE *IMPRENTEROS* DE LORENA VEGA

Patricio Fontana



REBELDÍA MOTORIZADA
Alcides Rodríguez



GPT-3 Y *EL SUPLENTE DE DIEGO LERMA*
Pablo Luzuriaga

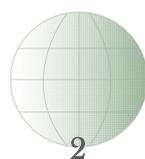


Escritores en situación: Zehra Doğan o cómo hacer palabras con cosas

Miguel Vitagliano

Ante el devastador ataque del ejército turco a la ciudad kurda de Nísibis en mayo de 2016, la periodista y artista Zehra Doğan (Turquía, Diyarbakir, 1989) no vaciló un instante en manifestarse. Intervino una fotografía de prensa sobre la ciudad en ruinas: convirtió en monstruos los camiones blindados, oscureció los tonos claros en primer plano, envolvió con una humareda el fondo de las casas destruidas resaltando así las banderas turcas en medio de la desolación, y echó a rodar la imagen en la web. Lo que había sido una fotografía domesticada igual a tantas y dada a conocer por un medio estatal, se convirtió en una imagen única cargada de palabras sobre una guerra que ya lleva más de medio siglo. El gobierno turco condenó a Zehra Doğan a dos años y nueve meses de cárcel por “difundir propaganda terrorista”. Quedó en libertad en 2019 después de cumplir completa su condena. No se le restó ni un día de cárcel, a pesar de los reclamos de organismos internacionales, entre ellos Amnesty International, el PEN Club, y el apoyo de artistas como Ai Weiwei y Banksy.

“Me sorprendió cuando me culparon de ‘liderar una rebelión para incitar al odio’ por una pintura, le escribí en una carta a Banksy: Aunque ahora sé que este cuadro vale mi tiempo de cárcel porque traté de mostrar la realidad de Nusaybin (Nísibis).” Al cumplirse el primer año de encierro, Banksy realizó un mural en Nueva York en el que el tiempo se contaba con los barrotos de la prisión y el rostro de Zehra Doğan aparecía a mitad de ese reloj. Difícil no pensar en lo que desde otra cárcel turca escribía el poeta



Nazim Hikmet (1902-1965) hace 80 años: “Nuestro hijo está enfermo. / Su padre está en la cárcel. / Tu pesada cabeza /se dobla entre tus manos fatigadas. / Nos pasa lo que hoy pasa en nuestro mundo.”

¿Cómo contar la realidad? O mejor: ¿Puede haber algo con lo que no se pueda decir lo que nos pasa en nuestro mundo? Zehra Doğan utilizó en prisión cuanto tenía a su alcance, desperdicios de comida, cenizas, tierra, sangre, mezclas de restos de lápices, hizo pinceles con sus cabellos y los de sus compañeras y hasta improvisaron juntas una exposición de los trabajos poco antes de su liberación. Cada una se potenciaba en el contacto con las otras, lo que a cada una le pasaba no quedaba en un encierro propio, salía al encuentro de lo que le pasaba a la otra; cada compañera dejaba de ser un límite para convertirse en una oportunidad cargada de posibilidades que desobedecían a las limitaciones. Con esa misma trama de afectos, en 2012 había participado en la fundación de *Jinha*, la primera agencia de noticias kurda “hecha por mujeres y para mujeres”.

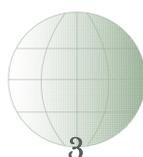
“Todas las amigas participaban en la tarea creativa, algunas buscando títulos para los dibujos, otras numerándolos”, cuenta en una entrevista con su amiga Naz Öke para la revista *Kedistan for Freedom* (1-<https://www.kedistan.net/> 2019/05/17/noche-charla-

-sobre-arte-zehra-dogan/): “Por ejemplo, todos los viernes, después de limpiar nuestra zona, lavábamos la ropa en el patio. Una vez por semana teníamos derecho a tomar café. Durante esas pausas, solía rasgar una sábana o una camisa y extendía la tela en el suelo. En ocasiones eran mis amigos las que llevaban a cabo la tarea. Después de tomar café utilizábamos el borde de la taza para dejar impresiones sobre la tela. A veces surgían marcas circulares, a veces el café se extendía a través de la tela tomando diferentes formas. Y todas observábamos los motivos que iban surgiendo. De todos modos, las amigas no me dejaban nunca en soledad. ‘Espera, espera, ¡hazlo así!’, me decían...”



En la cuerda donde tendían la ropa, colgaron los trabajos para la exposición y prepararon dulces para la celebración. Juntaron las migas de los panes, las secaron al sol y después trituraron los tro-

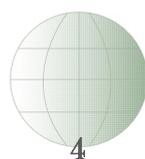
zos endurecidos hasta convertirlos en una especie de harina con los que hicieron bombones con coco rallado y chocolate derretido en el samovar. Los trabajos fueron expuestos en 2019 en la Tate Modern de Londres, y en 2020 en Forum de la Paix, en Basel, Suiza. Para una muestra realizada en Francia en 2018, cuando aún estaba en prisión, la escritora Asli Erdogan (Estambul, 1967) escribió: “Hace 70 años en los campos de concentración hubo artistas que escribieron poemas en papel higiénico y pintaron con su propia sangre. En la actualidad en las cárceles turcas tenemos a Zehra Doğan, que dibuja con su propia sangre ya que le confiscan todo material. Y que sangra sin cesar porque le incautan una y otra vez sus obras.” (<https://www.kedistan.net/2019/09/25/los-escritos-de-prision-de-zehra-dogan/>) Pero habría que insistir que ese cuerpo y esa sangre siempre exceden a lo singular, solo se recono-



cen propios en el encuentro con sus compañeras. Como en esa carta que le escribe desde la prisión a Naz Öke contándole de Astëra, su vecina de celda, apresada herida en un combate contra el ejército y que corría riesgos de perder su pierna. Le faltaban cuatro años para cumplir su condena y no dejaba de leer en su litera iluminada por la luna repitiendo una y otra vez “Me queda poco tiempo, quiero terminar todos los libros”, sin permitir que las compañeras se detuvieran demasiado en su herida: “Todos somos iguales. Si quieren amputarme que lo hagan, no será el fin del mundo.” Leer, escribir, pintar, cocinar, eran maneras de atravesar cualquier límite impuesto. Se sabían iguales porque cada una podía reconocerse diferente. Y Astëra, contaba en su carta, era una mujer que no dejaba de reír a carcajadas y de dibujar ramas de olivos en todas partes, contagiando a todas a que inscribieran ese símbolo de resistencia y victoria.

Las cartas fueron publicadas en 2019 por la editorial Des Femmes con el título *Nous aurons aussi de beaux jours*. Dos años después otra editorial francesa publicó la novela gráfica que Zehra Doğan compuso durante su condena, *Prisión Número 5*, en la que su historia personal se define en relación a la resistencia del pueblo kurdo y en particular en la lucha de sus mujeres. Como la de Taybet Inan o Madre Taybet, asesinada por francotiradores del ejército turco en diciembre de 2015, durante el estado de sitio declarado en Silopî, provincia de Sirnak. La mujer tenía 57 años y salió a la calle sujetando un pañuelo en blanco, de inmediato le dispararon y prohibieron que se le acercaran a su cuerpo durante días. Para Zehra Doğan, esa tela blanca en las manos de Madre Taybet le había enseñado todo: “Puede que fuese una camiseta o una bufanda un objeto con cualquier otra finalidad. Pero Madre Taybet, cuyo cuerpo sin vida permaneció en la calle, a pocos metros de su puerta, durante siete noches y días, sostenía una bandera blanca. ¿Cómo lo percibimos? ¿Como una camiseta? ¿Como una bufanda? No, era algo diferente. Te decía: Soy una civil. Y tú, al observarlo, no necesitabas palabras. Madre Taybet no habla, no grita. No dice nada, pero tú la entiendes. No importa, ninguno de nosotros sabe de qué se trata pero todos comprendemos el significado. Todo objeto puede transformarse en algo diferente. En el arte encontramos la misma regla. La rúcula, el café, la sangre menstrual...la persona que observa mis dibujos, no ve rúcula, café, sangre.” (1)

Según el *Freedom to Write Index America* del Pen Club, Turquía encabeza la lista, junto a China y Arabia Saudita, de los tres países con más denuncias sobre escritores y académicos perseguidos, al menos en los listados de 2021 y 2020. En el último año mencionado se registraron 273 casos de escritores en prisión a largo de 35 países, una cifra que aumentó en un 9% con respecto al período anterior. Pero considerando lo que decía Zehra Doğan con respecto a la tela blanca en las manos de Madre Taybet, ¿no es cada lector también un escritor de lo que pasa en nuestro mundo? ¿Cuántas son entonces las personas que están siendo privadas de la lectura, cuántas las que día a día ven restringidas su posibilidad de interpretar, cuántas las que ni siquiera consideran que todas las cosas están cargadas de palabras y que les pertenecen?



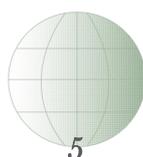
LOS PAPELES DEL PADRE. SOBRE IMPRENTEROS DE LORENA VEGA



Patricio Fontana

Imprenteros es una obra de teatro escrita, dirigida y protagonizada por Lorena Vega que se enmarca en el llamado “teatro documental”. Se estrenó en 2018 en el Centro Cultural “Ricardo Rojas” como parte del “Proyecto Familia”. Desde entonces, se viene presentando en distintos teatros de Buenos Aires y otras ciudades con mucho éxito de crítica y público. Además, desde fines de 2022, *Imprenteros* es el título de un libro publicado por Ediciones DocumentA/Escénicas.

Vi *Imprenteros* en el teatro Picadero en diciembre del año pasado. Lo hice después de leer el libro, que al texto de la obra y a los documentos que durante ella se exhiben y comentan –por ejemplo, fotografías familiares o capturas de conversaciones por WhatsApp– suma otros textos y otros documentos. *Imprenteros* es un muy generoso y cuidado libro objeto que se terminó de armar durante los meses más estrictos de la pandemia de COVID-19, cuando estaban cerrados los teatros.



La obra y el libro pertenecen a una específica tradición de la literatura biográfica, que es además una literatura que trabaja siempre a partir de un archivo documental: la conformada por textos en los que un hijo se constituye en biógrafo de su padre. Se asegura que esa tradición o subgénero comenzó en 1907, cuando se publicó *Padre e hijo*, un libro que Virginia Woolf elogió en “El arte de la biografía” porque su autor, Edmund Gosse, en sus páginas “se atrevió a decir que su propio padre era un ser humano fallible”. Desde por lo menos las dos últimas décadas del siglo XX, cuando se conocieron *La invención de la soledad*, de Paul Auster, y *Patrimonio*, de Philip Roth, este tipo de textos comenzó a proliferar. En América Latina hay varios ejemplos recientes: *El olvido que seremos*, del colombiano Héctor Abad Faciolince, *Íntima*, del uruguayo Roberto Appratto, *Correr el tupido velo*, de la chilena Pilar Donoso, *La distancia que nos separa*, del peruano Renato Cisneros, o *La cabeza de mi padre*, de la mexicana Alma Delia Murillo. Esta sección de la literatura biográfica recibió en los últimos años al menos dos nombres en inglés: *patrimoir* y *patriography*. A mí me gusta usar una versión en español del segundo neologismo: por eso, hablaré aquí de “patriografías”.

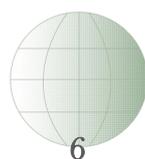
La literatura argentina no es ajena a ese interés biográfico en el padre. *Papá*, de Federico Jeanmaire, *Un prólogo a los libros de mi padre*, de Reinaldo Laddaga, *Mi libro enterrado*, de Mauro Libertella, *Un comunista en calzoncillos*, de Claudia Piñeiro, *El salto de papá*, de Martín Sivak, *Mi papá alemán*, de Mónica Müller, *Volver a donde nunca estuve*, de Alberto Giordano, o *Nuestro peor fracaso*, de Cristian Godoy son algunos ejemplos de ese interés. A esa lista, que está lejos de ser exhaustiva, se suman libros de poesía como *La médium*, de Lucas Soares, y varias películas documentales que se ajustan a la misma premisa, por ejemplo *La sombra*, de Javier Olivera, *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, *Adiós a la memoria*, de Nicolás Prividera, o *Rafa, mi papá y yo*, de Sebastián Muro. Como todos esos libros y películas, la obra y el libro de Lorena Vega no solo ofrecen una reconstrucción de la vida de un padre –en este caso de uno que se llamó Alfredo Vega– sino también una evocación de algunos pormenores de la relación que ella mantuvo con él: “una versión de los hechos de mi padre en relación conmigo”, para decirlo con Roberto Appratto.

Que *Imprenteros* se reconoce –no importa si de manera consciente o no– como parte de esa tradición se hace evidente cuando Lorena Vega menciona el libro de Martín Sivak y la conmoción que le causó su lectura mientras consideraba la idea de hacer algo con la vida de su propio padre: “Le cuento [a una amiga] que estoy leyendo un libro que se llama

El salto de papá. Que se trata de un periodista de mi edad que reconstruye su vida tratando de entender el suicidio de su padre. Le digo que cuando lo leo, lloro”. Entre todas las patriografías publicadas en la Argentina en las dos últimas décadas, *El salto de papá* es la más enterada de su filiación con una biblioteca de “memorias sobre el padre”, como las llama Sivak, a la que ahora se suma *Imprenteros*.



Fui a ver *Imprenteros* el mismo



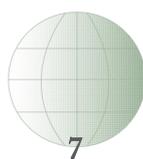
viernes 9 de diciembre en el que la selección nacional de fútbol ganó el partido contra Países Bajos y pasó a las semifinales del Mundial de Qatar. Viajé hasta el teatro en el subte A y compartí el recorrido con mucha gente que iba al Obelisco a festejar el triunfo. En el vagón se cantaba el hit del mundial, ese que en un momento se demora en una posible modulación, a la vez nacional y deportiva, de la paternidad: “*pero eso terminó, porque en el Maracanã / la final con los brazucas, la volvió a ganar papá*”.

Sorpresivamente, el comienzo de *Imprenteros* no resultó un corte sino una continuidad con ese clima de euforia mundialista que se vivía en las calles. En los minutos iniciales, cuando repasa algunos rasgos de su padre, Lorena Vega refiere que era “hinchada de Independiente. Fanático. Los deportes y el juego eran una gran pasión”. A ese dato, esa noche en particular agregó que su padre habría estado muy feliz con el triunfo de la selección, acaso festejando en el Obelisco. Además, invitó a los espectadores –la sala estaba repleta– a que continuáramos celebrando con cantitos y aplausos, tal como acontecía afuera. Ese momento en el que, obrando como una suerte de médium, la hija permitió que el padre muerto participara de un hecho del presente –la celebración de un triunfo deportivo– es ejemplo de esa suerte de milagro que produce este género biográfico: darle al padre un suplemento de existencia, una sobrevida luego de la muerte. En este caso puntual, a una de sus grandes pasiones.

Aunque el libro realiza un mismo milagro –resucitar al padre– solo la versión teatral de *Imprenteros* habilita esa actualización constante del texto y, así, de esta vida. El libro, no obstante, permite que a la vida de Alfredo Vega le ocurra algo que solo este formato posibilita y esto en razón de que un libro es algo que se hizo, o se terminó de hacer, en una imprenta, que es el sitio donde sucedió –donde también se hizo– buena parte de la vida de este padre, de este imprentero.

Las patriografías reconstruyen la historia de un nosotros, el que conforman el hijo biógrafo y el padre biografiado, y así se instalan en la porosa frontera entre la autobiografía y la biografía. En *Tiempo de vida*, el escritor español Marcos Giralt Torrente llamó a estos textos “libros de dos”. Por supuesto que siempre aparecen, con mayor o menor protagonismo, otras personas que se suman a esas dos: madre, tíos, abuelos, hermanos, amigos, compañeros de trabajo o enemigos. Y en este sentido, *Imprenteros* trae una novedad: el nosotros que se pronuncia ahí es más nutrido en razón de que al testimonio de Lorena Vega, la hija, se suman los testimonios de otros dos hijos de Alfredo. El nosotros de *Imprenteros* no está conformado por dos sino por cuatro.

En el reciente *La cabeza de mi padre*, el libro en el que la escritora mexicana Alma Delia Murillo narra el viaje que, junto con su madre y algunos de sus hermanos, emprendió en busca de un padre con el que ninguno había tenido contacto durante más de tres décadas, se aclara lo siguiente “Tengo la firme decisión de no contar por ellos lo que ellos vieron, así que, a riesgo de parecer una ególatra, evitaré hablar por mis hermanos porque cada experiencia es única y el tema es delicado. Nunca te metas con la familia de otros aunque sea la misma que la tuya. De modo que cuento de mi padre, pero no me meto con el suyo”. Lorena Vega no procede del mismo modo que Murillo ya que en *Imprenteros* la reconstrucción de la vida de su padre se beneficia de los aportes de Sergio y Federico, sus dos hermanos, que ofrecen otros pareceres. La autoría de la obra y del libro es una autoría en colaboración, tal como informan el programa de la obra o la cubierta del libro, en la que se consigna que los autores son, como si se tratara de una



empresa familiar, “Lorena Vega y Hnos”. *Imprenteros* es una patriografía coral.

Usar la palabra “empresa” para hablar de *Imprenteros* es, creo, doblemente adecuado. En principio, porque la reconstrucción de la vida de este padre, como la de cualquier otra vida, es una empresa biográfica en el sentido de que se trata de una “acción o tarea que entraña dificultad y cuya ejecución requiere decisión y esfuerzo”. Pero además, la palabra “empresa” también es adecuada en razón de la otra acepción que registra el diccionario de la RAE: “Unidad de organización dedicada a actividades industriales, mercantiles o de prestación de servicios con fines lucrativos”. Y esto porque, ya desde el título, *Imprenteros* hace foco en que Alfredo Vega fue dueño de un taller de impresión (Ficcerd). El padre de Lorena Vega fue imprentero y la obra y el libro que cuentan su vida se interesan especialmente en esa zona de ella: el trabajo en su pequeña empresa (en su “pyme”, que es una sigla que se usa en el libro).

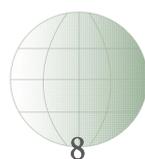
Imprenteros delinea a un padre que fue un empresario muy bueno y, también, uno bastante malo. Muy bueno porque los productos que se realizaban en su taller lo eran. Malo, o no demasiado bueno, porque nunca logró que su pyme fuera suficientemente redituable. De hecho, estuvo más de una vez al borde de la quiebra y además intentó, y fracasó, con otro emprendimiento comercial: la cría de cerdos.

Aunque los tres hijos trabajaron eventualmente con el padre solo Sergio se profesionalizó como gráfico. Por esa razón, Sergio comparece en *Imprenteros* no solo en calidad de hijo sino también como un experto que evalúa con objetividad el desempeño laboral de Alfredo Vega: “Como técnico era un genio. Era excelente. (...) Casi no tenía devoluciones. Ahora como jefe para el funcionamiento de la imprenta era un desastre. No delegaba, no confiaba, no aceptaba propuestas. (...) Nunca llegábamos a fin de mes. Imaginate que, si hay dos tipos que laburan en una imprenta y los dos van a entregar un laburo, perdíamos cinco a cero. Directo a la quiebra”.

Una patriografía es un ajuste de cuentas con el padre e *Imprenteros* lo es en el sentido más económico del término, ya que funciona como asiento contable en el que se registran las deudas de dinero que este padre no canceló. En *Imprenteros* los hermanos Vega cuentan y hacen cuentas. “Me quedó debiendo plata”, dice Sergio; “Nunca me la devolvió”, dice también Lorena cuando refiere a una importante cantidad de dólares que pacientemente había juntado en 1998

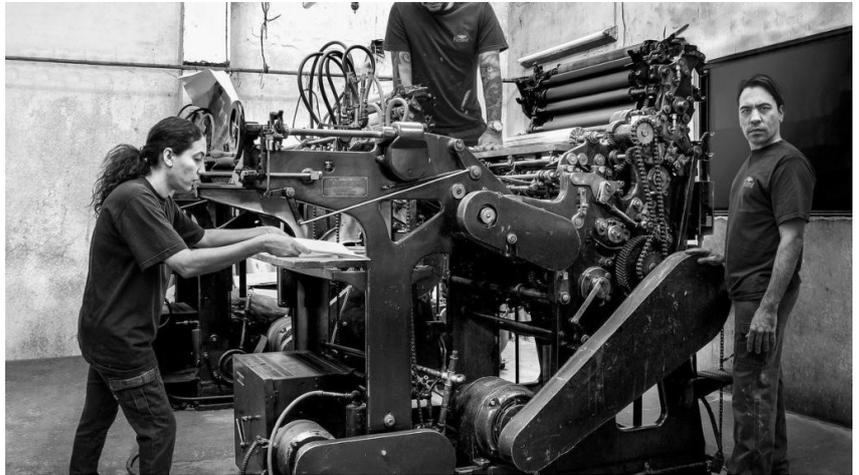


para viajar “por primera vez en avión, por primera vez a Europa”. Esas no son, por supuesto, las únicas cuentas pendientes que estos hijos mantienen con este padre. Pero ¿cómo podría un muerto pagar una deuda? Como ocurre casi siempre en las patriografías, que suelen ser, incluso en aquellos casos en que el padre fue uno muy malo, instancias de reconciliación póstuma, en *Imprenteros* los hijos condonan esas y otras deudas paternas. La patriografía es una escritura catártica y terapéutica y, también, una



forma del perdón. De todos modos, aquí se debe resaltar algo que coloca la historia de este padre deudor en otra perspectiva o le da otro cierre: la obra en la que se cuenta su vida –una que notifica las varias deudas que no canceló– resultó un producto económicamente rentable. Desde que se estrenó en 2018, las funciones de *Imprenteros* se suceden a sala llena: es un éxito artístico y también uno comercial. Por lo tanto, de manera póstuma y gracias a la obra en la que se cuenta su vida, este padre terminó siendo solvente. Finalmente, Alfredo Vega canceló sus deudas. Y así en *Imprenteros* gana papá, como asegura el hit del mundial, pero también ganan los hijos.

Algunas patriografías se organizan en torno a una peregrinación al lugar del padre. Eso pasa, por ejemplo, en el libro de Alma Delia Murillo que mencioné: ella, algunos de sus hermanos y su madre viajan al lugar donde vive el padre para intentar contactarse, quizá por última vez, luego de muchísimos años de no saber nada de él. En *La sombra*, el documental de Javier Olivera, la evocación del padre, el cineasta Héctor Olivera, está motivada por el regreso a la mansión familiar construida en la década de 1970 con una fortuna forjada en el negocio cinematográfico y teatral. En *La sombra* se ve al mismo tiempo cómo esa mansión, que funciona como “palacio de la memoria”, se construye, se demuele y se recicla, y ese proceso es un correlato arquitectónico del que el hijo transita al recordar al padre, a la sombra. En el arranque de *La invención de la soledad*, un libro que es ya un clásico de este subgénero, Paul Auster viaja hasta la casa de su padre cuando se entera de que este murió y lo lee –lo percibe– en las características de esa casa, como si se tratara no solo del espacio que habitó durante décadas sino de una irradiación de su esquiua personalidad. Como los libros de Murillo y Auster, o la película de Olivera, y con ellos otras patriografías, *Imprenteros* también se interesa en esa dimensión espacial del padre: en el padre como lugar al que se intenta regresar.



Al respecto, una información clave que se comunica al inicio de *Imprenteros* es que, en este caso, ese regreso es materialmente imposible. Cuenta Lorena Vega: “Diez días después de su muerte, que fue un 11 de septiembre, el mismo día del atentado a las torres, pero años más tarde, mis medios hermanos, nuestros medio hermanos... nosotros somos tres del primer matrimonio y él tuvo otros tres hijos más con su segunda pareja. Ellos, los de la segunda relación, cambiaron la cerradura del taller y nosotros no pudimos volver más. Ellos se apropiaron del lugar”. En *Imprenteros* no se trata, entonces, de volver a donde nunca estuve, como advierte el título del libro que sobre su padre escribió Alberto Giordano, sino de volver a donde no se puede volver. Por eso, además de reconstruir la vida del padre, *Imprenteros* opera como modo de enmendar esa imposibilidad de volver que es, por lo demás, su primera razón de ser.

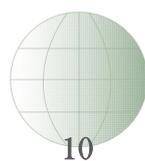
Hacia el final de la función, los espectadores son convocados a observar y colgar en unos tensores una serie de fotografías en las que, gracias a la manipulación digital de

las imágenes realizada por César Capasso, los tres hijos pueden estar otra vez en el lugar del padre. En esas fotografías trucadas que en el libro aparecen en las últimas páginas los tres hijos, ataviados con ropa de trabajo, están otra vez en la imprenta del padre. El arte fotográfico opera una restitución y habilita que ocurra lo que por el momento no puede ocurrir. La patriografía sirve así, en este caso, como llave para abrir la cerradura que impide volver a estar junto al padre, en su lugar. “Un día se estrena la obra de teatro y lo que sucede tiene la fuerza de las llaves que abren cerraduras de portones grandes para entrada y salida de camiones”, se lee en el libro. *Imprenteros* es así un regreso figurado al “hogar” del padre, que es como Lorena Vega llama al taller. O quizá *Imprenteros* sea algo más que eso y deba entenderse también a esta patriografía como una manera indirecta de litigar con esos otros hijos que se apropiaron de un patrimonio, como si estuviéramos ante un desplazamiento a otros escenarios –el del teatro o el del libro– de una escena judicial que, en algún momento, deberá ocurrir. Justicia teatral y literaria.

Toda patriografía debe aportar argumentos que demuestren por qué el padre del que se ocupa merece acceder a un derecho al que poquísimas personas acceden: el “derecho a la biografía”, como lo llamó Iuri Lotman. Es cierto que, en algunos casos, ese derecho ya se lo ganó antes el padre porque fue alguien con alguna relevancia pública. Martin Amis, Pilar Donoso y Renato Cisneros o, para dar dos ejemplos de autores de patriografías vernáculas, Mauro Libertella o Martín Sivak no deben persuadir a sus lectores acerca de por qué vale la pena contar algunos pormenores de la vida de sus padres. Por una u otra razón, esos padres ya se habían ganado ese derecho: eran biografiables *per se*. En cambio, en casos como el de *Imprenteros*, los hijos deben imponer ese convencimiento: explicar qué hay en esa vida que la hace digna de ser evocada, dar pruebas de por qué esos padres son biografiables. Y ese convencimiento debería además obrar de manera doble: por lo que se cuenta de esa vida pero en especial por cómo se lo cuenta. Los hijos, en el mejor de los casos, deben aportar argumentos estéticos, y no solo factuales, que consientan la empresa biográfica.

En razón de lo anterior, las patriografías incluso admiten un razonamiento extremo: que el hijo se vio conminado a volverse escritor –o cineasta o dramaturgo– para que la vida del padre no fuera olvidada. Y si es así, una vocación se justificaría por el hecho, nada menor, de rescatar una vida: la del padre. En el final de *El olvido que seremos*, Héctor Abad Faciolince confiesa al respecto: “Mi padre tampoco supo, o no quiso saber, cuándo moriría yo. Lo que sí sabía, y ese, quizá, es otro de nuestros frágiles consuelos, es que yo lo iba a recordar siempre, y que lucharía por rescatarlo del olvido al menos por unos cuantos años más, que no sé cuánto duren, con el poder evocador de las palabras”. Mi sensación es que todos los padres de los que se ocupan las muchas patriografías que leí o vi, y entre ellos Alfredo Vega, sabían, como el de Abad Faciolince, que sus hijos se ocuparían de rescatarlos: de contarlos. Estos padres murieron con esa certeza y esa tranquilidad.

Dije más arriba que el convencimiento de que la vida del padre merece ser evocada debería obrar –y así ocurre en los mejores exponentes de este subgénero– de manera doble: por lo que se cuenta de ella pero, en especial, por cómo se lo cuenta. No por nada, un término fundamental en *Imprenteros* es “contar”, como sagazmente lo advirtió un espectador que, luego de una de las funciones, le hizo a Federico este comentario que se transcribe en el libro: “¿Te diste cuenta? Vos te recibiste de contador. Tu hermana es contadora de historias y tu hermano se hace gráfico el día que quiere arreglar un conta-



dor”. De hecho, para contar a su padre, Lorena Vega debió incluso inventar una palabra, o al menos imponer su uso, ya que ni el diccionario de la RAE ni el de María Moliner, y tampoco el corrector del Word, registran el término “imprentero”.

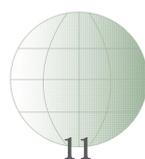
Imprenteros anuda perfectamente qué se cuenta de la vida de este padre y cómo se lo cuenta. Y esto, sobre todo, en su versión en libro. En el comienzo, al referirse a una máquina del taller de su padre, Lorena Vega utiliza la primera persona del plural – “Hicimos muchos trabajos ahí con papá”– y describe en detalle una de las etiquetas que realizaron juntos, sobre la que concluye: “En impresión y corte, era una obra de arte. (...) No podía creer lo que habíamos logrado”. Consecuentemente, la obra y el libro son la celebración de la impresión no solo como saber técnico sino como arte.

En el tramo final de la obra los movimientos del trabajo en una imprenta que primero realiza Sergio en soledad se transforman en una coreografía grupal. Esa coreografía traduce a otro arte, la danza, el arte del padre. Pero me gusta pensar que la obra de teatro fue, además, una instancia que permitió advertir que la evocación de Alfredo Vega –o de Alfredo Ficcerd, como muchos creían que se llamaba– no podía concluir en esa traducción del arte de imprimir al arte de bailar. La vida de este imprentero podía ser una obra de teatro, como lo fue, y también una película, como se anuncia que será, pero estaba destinada a ser, debía ser, una obra del arte de imprimir. Y así fue.

Imprenteros es un libro objeto: un libro espectacular o, si se quiere, un libro espectáculo. Uno que, además, gracias a las precisiones técnicas que aporta Sergio, brinda a su lector los saberes necesarios para ponderar mejor su calidad (sus colores, sus pliegues, sus texturas, sus sorpresas: por ejemplo, la cubierta se despliega y se transforma en un póster). El libro como objeto, y no solo lo que en él se cuenta, es una celebración del arte del padre. Y esto porque el libro *Imprenteros* es también, como la etiqueta que describe la hija al comienzo, o como otros trabajos hechos por el padre que elogia después Sergio, una obra de arte en “impresión y corte”.

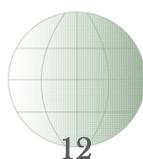
Pero además, y aunque en realidad eso no ocurrió de esa manera –el libro no se imprimió en Ficcerd sino en Latingráfica–, el encadenamiento de textos e imágenes en el final del libro urde una ficción reconstitutiva: *Imprenteros* no solo fue ideado por Lorena Vega en colaboración con sus dos hermanos sino que fueron también ellos (“Lorena Vega y Hnos.”) quienes se ocuparon personalmente de imprimirlo en la imprenta del padre (en “Ficcerd & hijos”). La ilusión biográfica que instalan las fotografías en las páginas finales nos cuenta que, como herederos del arte del padre y además en el lugar del padre, los tres hermanos pusieron nuevamente en marcha esas máquinas, acaso por última vez, para hacer *Imprenteros*: para imprimir *Imprenteros*. La historia se invierte y, ahora, los tres hijos imprenteros hacen al padre o al menos a esta versión del padre prodigiosamente hecha con papel y tinta. (Una parte de esa ilusión es, por lo demás, estricta verdad: en la página de créditos de *Imprenteros*, en la que se informa que la dirección del proyecto editorial corresponde a Gabriela Halac y el diseño editorial a Elisa Canello, también se informa que la impresión del libro fue coordinada por Sergio Vega).

G. Thomas Couser, un estudioso de las patriografías, asegura que estas son el resultado de dos impulsos en conflicto: “afiliación y desafiliación”. A eso agrega que la afiliación es el más común de los dos y, además, que “afiliación y desafiliación son distintos por definición, pero en ambos casos el autor se sitúa a sí mismo como insertado en una



relación definitoria con un padre, más que como un agente autónomo”. A partir de esto que asegura Couser podría razonarse que el peligro de toda patriografía es paralizar al hijo en ese lugar no propio. La patriografía, entonces, como condena a ser un “hijito eterno”, como llamó en Twitter la escritora colombiana Carolina Sanín a Abad Faciolince, autor de *El olvido que seremos*, a quien además otro escritor colombiano, Fernando Vallejo, apodó hace tiempo “el huerfanito”.

Imprenteros corteja el mimetismo de la afiliación pero al mismo tiempo, con un movimiento inverso, lo conjura. Es a la vez la historia de una filiación y de una desafiliación. Y esto porque Lorena Vega se ocupa de contar que ella y sus dos hermanos, más allá de la ilusión de continuidad que insinúan la obra y el libro, tuvieron y tienen vidas plenas, autónomas y muy diversas de la de su padre, incluso en el caso de Sergio, que es imprentero pero de otra manera. *Imprenteros* nos persuade de que las vidas de estos tres hijos también se ganaron el derecho a la biografía: que son, como la del padre, vidas biografiables. El regreso al lugar del padre que ocurre en *Imprenteros* –o que *Imprenteros* hace posible– no implica que alguno de estos hermanos se haya quedado aprisionado ahí. Ninguno es un hijito eterno o un huerfanito. *Imprenteros* es la llave que permite volver a entrar a Ficcerd pero, también, una que permite volver a salir de ahí. Se trata de regresar al lugar del padre para, ahora quizá en mejores términos, con las cuentas en orden, irse una vez más.



FICCIONES SONORAS DE AYER Y HOY PRESENTAN: ¿NADA MÁS?



María José Schamun

Comenzar una historia siempre implica encontrar un punto (aunque más bien, se construya) en el cual algo comienza, algo que instantes antes no existía y que, llegado cierto momento, dejará de existir como tal, habrá llegado a su fin. En el caso de un texto literario ese comienzo y ese fin se marcan por el espacio en blanco que llamamos silencio. Las historias están rodeadas de silencio, antes y después, y en los márgenes del transcurso también.

¿Cómo pensar el silencio si no es como la ausencia de palabras? Porque sonidos hay siempre, un murmullo, un siseo, por breves o escasos que sean, que nos dejan saber que el mundo sigue. Ésa es una de las características esenciales del sonido, el espacio en el que se desarrolla no tiene límites perceptibles para quien está en él, nadie nota el punto más allá del cual no suena. La persona que tiene un libro en la mano sabe bien dónde ha comenzado y dónde terminará, cuáles son sus márgenes; pero quien escucha una historia solo conoce el silencio previo, no puede percibir el punto en el que concluirá y no puede escuchar al mismo tiempo la voz y su silencio (como sí puede verse la letra y el espacio en blanco del margen). Las letras, las palabras, oraciones, párrafos, en fin, el texto está en nuestras manos (ya sea como libro o tableta), pero el sonido ¿dónde está si no es en el aire inconmensurable?

La experiencia de una ficción sonora implica la recreación de un mundo a partir de uno solo de nuestros sentidos, pero a diferencia de una película muda en la que los carteles entre escenas permitían introducir fragmentos narrativos o parlamentos que orientaran

la comprensión de las imágenes en movimiento (dejando de lado el hecho de que muchas de esas películas eran proyectadas con una banda tocando en vivo), las historias que llamamos ficciones sonoras se apoyan únicamente en el sentido del oído. En general, el uso de uno sólo de nuestros sentidos permite (casi como una ley de compensación) el uso de varios niveles de información. De este modo, los parlamentos de los personajes se perciben al mismo tiempo que el ruido de sus zapatos y el tintineo de las botellas en las bolsas que cargan, tanto como la música que acompaña las acciones y orienta nuestra interpretación. Tal vez por este motivo, el radioteatro o la radionovela se pensaban en estrecha vinculación con el cine. Después de todo, la primera obra escrita exclusivamente para radio fue encargada a Richard Hughes [“a efectos del sonido únicamente del mismo modo en que los guiones de cine se escriben a efectos de la vista únicamente”](#). *Danger* fue estrenada en Londres en 1924,



treinta años después de que Guglielmo Marconi lograra transmitir sonidos por medio de ondas electromagnéticas a una distancia de dos metros por primera vez en la historia. La ficción conquistaba veloz las nuevas tecnologías, pero no sólo efectuaba un salto de plataforma, inauguraba un modo distinto de relacionarse con lo real. Aquella primera historia giraba en torno a un grupo de personas atrapadas en una mina de carbón que quedaban a oscuras a causa de un corte en la línea eléctrica y, al comenzar la audición, se le pedía al público que cerrara los ojos para poder ponerse “en el lugar” de los personajes.

Podemos imaginar la situación: una familia reunida en torno al dispositivo radial, padre y madre en los sillones, los chicos en el piso, todos escuchando atentos con los ojos cerrados y la mirada que intenta encontrar, detrás de los párpados, el agua y el frío que se cuelan por las paredes de la mina. Lejos del esfuerzo de imaginación que exigen ahora las historias policiales o de ciencia ficción para las que es necesario llevar la mirada hacia un adentro en el que podamos visualizar lo que sucede a partir de la imaginación, aquella propuesta exprimía los recursos sonoros al máximo: ponía a los personajes y a los radioescuchas en la misma situación. Unos meses más tarde, del otro lado del Mar del Norte, el público francés sería protagonista del primer cruce de la ficción radial con la realidad (igual que lo había sido en el campo literario, cuando en 1857 Gustave Flaubert debió responder ante un tribunal por las acciones de sus personajes). *Maremoto*, escrita por Maurice Vinot (bajo el pseudónimo Gabriel Germinet) ponía en escena el naufragio de un navío en alta mar utilizando sonidos grabados en las costas y a bordo de diversas embarcaciones. El resultado fue tan “realista” que

Podemos imaginar la situación: una familia reunida en torno al dispositivo radial, padre y madre en los sillones, los chicos en el piso, todos escuchando atentos con los ojos cerrados y la mirada que intenta encontrar, detrás de los párpados, el agua y el frío que se cuelan por las paredes de la mina. Lejos del esfuerzo de imaginación que exigen ahora las historias policiales o de ciencia ficción para las que es necesario llevar la mirada hacia un adentro en el que podamos visualizar lo que sucede a partir de la imaginación, aquella propuesta exprimía los recursos sonoros al máximo: ponía a los personajes y a los radioescuchas en la misma situación. Unos meses más tarde, del otro lado del Mar del Norte, el público francés sería protagonista del primer cruce de la ficción radial con la realidad (igual que lo había sido en el campo literario, cuando en 1857 Gustave Flaubert debió responder ante un tribunal por las acciones de sus personajes). *Maremoto*, escrita por Maurice Vinot (bajo el pseudónimo Gabriel Germinet) ponía en escena el naufragio de un navío en alta mar utilizando sonidos grabados en las costas y a bordo de diversas embarcaciones. El resultado fue tan “realista” que

Podemos imaginar la situación: una familia reunida en torno al dispositivo radial, padre y madre en los sillones, los chicos en el piso, todos escuchando atentos con los ojos cerrados y la mirada que intenta encontrar, detrás de los párpados, el agua y el frío que se cuelan por las paredes de la mina. Lejos del esfuerzo de imaginación que exigen ahora las historias policiales o de ciencia ficción para las que es necesario llevar la mirada hacia un adentro en el que podamos visualizar lo que sucede a partir de la imaginación, aquella propuesta exprimía los recursos sonoros al máximo: ponía a los personajes y a los radioescuchas en la misma situación. Unos meses más tarde, del otro lado del Mar del Norte, el público francés sería protagonista del primer cruce de la ficción radial con la realidad (igual que lo había sido en el campo literario, cuando en 1857 Gustave Flaubert debió responder ante un tribunal por las acciones de sus personajes). *Maremoto*, escrita por Maurice Vinot (bajo el pseudónimo Gabriel Germinet) ponía en escena el naufragio de un navío en alta mar utilizando sonidos grabados en las costas y a bordo de diversas embarcaciones. El resultado fue tan “realista” que

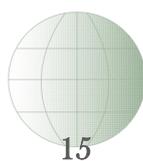


el público “olvidó” que habría sido imposible para la tecnología del momento, transmitir en vivo y en directo, el hundimiento de un navío y las autoridades recibieron una oleada de reclamos indignados cuando, al finalizar la transmisión, quedó claro que se trataba de una ficción.

Podríamos preguntarnos en qué medida aquella transmisión “engañaba en su buena fe al público” si, como dice Piglia, la ficción es uno de los modos más efectivos para indagar en la complejidad de lo real. ¿Habría podido confundirse el público si la ficción hubiera sido publicada en otro medio? Tanto en el caso de Flaubert como en el de Vinot, lo que permitió la ambigüedad fue la plataforma: en el primero, el periódico y, en el segundo, la radio. Ambos eran los medios predilectos del discurso periodístico que se jacta de ser el portavoz de la verdad. ¿Seríamos capaces de caer en una “trampa” igual hoy en día? ¿Cómo interpretamos lo que leemos y escuchamos en las plataformas en línea?

Las ficciones sonoras son un nombre nuevo para una forma vieja de contar historias. Si bien los géneros más visitados en el presente son el suspenso y la ciencia ficción, en contraste con el melodrama de la primera mitad del siglo XX, nada ha cambiado en el modo de crear esos mundos de sonido. Todavía. La radio portátil y la popularización del uso de los auriculares con la aparición del walkman, cambiaron para siempre la escena de escucha: ya no hay un escenario fijo en el que una familia se congrega a disfrutar en grupo, sino un desplazamiento individual y una escucha en un tiempo considerado intermedio, en un “mientras que”. La aparición del televisor en las casas no sólo modificó el lugar de la escucha sino el momento porque si ahora la familia se congregaba en torno a los programas de televisión, la radio se escuchaba en los momentos en que no había programación o no era posible prestar atención visual (como al manejar). De a poco, el televisor se instaló en cada habitación del hogar y la radio quedó recluida al pequeño aparato que llevamos a todos lados (el walkman, el ipod y el celular), era contenido para disfrutar en el camino, pero no cualquier camino. El ritmo fragmentario de las ficciones sonoras sigue la aceleración de los viajes urbanos, cada capítulo tiene la duración de un viaje en subterráneo o colectivo, nunca superan los veinticinco minutos y su duración promedio es de quince. Incluso las conmutaciones están comprendidas en la lógica que publica una “temporada” entera de capítulos lo que y permite pasar de uno a otro, como de una línea de subte a otra o de un colectivo a otro. En las ficciones audiovisuales, las series se “maratonean” y dejan fijos en el sillón durante largas horas a los televidentes. Las ficciones sonoras, por el contrario, proponen una ficción de dos horas fragmentada para permitir las “combinaciones” previendo el movimiento que define la escucha.

Por ahora, el único rasgo determinante que surge de esta nueva relación con el tiempo y el lugar, es el ritmo. Falta todavía un salto más importante, un cambio en las premisas de la ficción que utilice ese desplazamiento en favor de la ficción misma, que vuelva a poner al radioescucha y a los personajes en la misma posición y permita un nivel de asombro que haga cimbrar las bases mismas de la realidad, como un Maremoto.



REBELDÍA MOTORIZADA

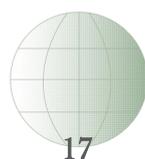


Alcides Rodríguez

En 1925 se estrenó en Italia *La batalla del grano*, un documental realizado por el Instituto Luce, el órgano cinematográfico estatal fundado por Mussolini. El objetivo era exponer distintas formas de trabajo en el campo, poniendo énfasis en las nuevas tecnologías productivas. Dado que el cincuenta por ciento del déficit comercial del país se debía a la importación de cereales, el gobierno fascista impulsó una campaña para incrementar la productividad y aumentar la superficie de tierras cultivables. La ambición era llegar al autoabastecimiento de este producto básico de la dieta italiana. Toda iniciativa al respecto fue bienvenida y se organizaron torneos con generosos premios para los agricultores más productivos. La campaña fue acompañada con una fuerte idealización moral de la vida rural: mientras el hombre urbano malgastaba su vida en banalidades burguesas, el hombre de campo luchaba con la tierra para hacerla fructificar. La dura vida del campesino quedó asociada al ideal de lucha propio del fascismo. En los filmes de propaganda se lo veía a Mussolini con el torso desnudo, cosechando trigo con sus manos mientras se secaba el sudor de su frente. Se fundaron poblados rurales para articular más trabajadores a la producción agraria y se buscó interrumpir la tendencia de migrar del campo al mundo urbano. A los individuos que vivían en las áreas rurales se les prohibió abandonar la tierra. Si insistían tenían que conseguir un permiso especial de residencia en la ciudad. No tenerlo era exponerse a ser reintegrado a su comunidad por la fuerza.

Attilio “Tiglio” Vignali era un joven que vivía en el pequeño poblado campesino de Corpoló, a unos doce kilómetros de la ciudad de Rimini, en la región de la Emilia-Romaña. Hombre de iniciativa, Vignali decidió ir a la ciudad a probar suerte, pero las prohibiciones vigentes hicieron naufragar sus planes. De vuelta contó a sus paisanos que había sido reprendido con dureza: “¡Vuelve al campo!” le habían espetado en la cara. Solidario con su frustración Gioacchino Belluzzi, amigo de Tiglio y mecánico del pueblo, le propuso servirse de una motocicleta para llevar a cabo una *vendetta*. Justo en esos años Moto Guzzi se convirtió en proveedor oficial de motocicletas de las fuerzas armadas italianas, desplazando a la histórica firma Frera. El ejército dio de baja sus Frera y las vendió al público general a precios irrisorios. Vignali compró una y Belluzzi la puso a punto. Eligieron una noche: Tiglio trepó a su motocicleta, pateó el arranque y tomó la ruta a Rimini. Entró en la ciudad dormida y la recorrió a su antojo, impactando edificios y ventanas con el estruendo del motor bicilíndrico de su Frera. Después regresó a Corpoló, con una sonrisa en sus labios. Y lo volvió a hacer, una y otra vez. Molestos con este campesino vulgar que se atrevía a vagar provocadora y ruidosamente por las noches de su ciudad, los riminienses lo apodaron Scureza ad Corpoló. En dialecto romañolo, *scureza* significa pedo.

Uno de los personajes más intrigantes de la película *Amarcord* de Federico Fellini es un motociclista que aparece de la nada, atraviesa las calles de la ciudad con estruendo y desaparece nuevamente en la nada. “¡Scureza, Scureza ad Corpoló!” celebran algunos, mientras el resto se hace a un lado para no ser atropellado. El misterio siempre quedó flotando sobre este personaje tan peculiar, tan felliniano, hasta que en 2018 el periodista Paolo Mazzocchi publicó la historia del Scureza real en un diario de Rimini. La revelación de Mazzocchi trajo un dato más al fuera de campo de sus escenas: un campesino frustrado por la política rural fascista que irrumpe con su motocicleta en la noche de Rimini como forma de protesta. En *La mia Rimini* Fellini cuenta que los rumores de carácter político circulaban en su ciudad, aunque ninguno de ellos pretendía ir demasiado lejos. La rebeldía de Scureza se parece más a un personal corte de mangas a Mussolini que a un elaborado acto de rebeldía antifascista. Será por ello que encaja tan bien en el universo felliniano de *Amarcord*. Y es un detalle delicioso que lo haga montado en un vehículo que suele estar asociado a la idea de libertad. Un pedo que en las manos del maestro se transforma en sutileza.



LA RELIGIÓN Y LA CIENCIA

En este nuevo número de Escritores del Mundo rescatamos "La religión y la ciencia", por Albert Einstein en "Revista de Revistas", La Vida Literaria, n° 30, abril de 1931. Según la nota aclaratoria de Samuel Glusberg, la columna de Einstein fue tomada de The New York Times Magazine, donde fue publicada el 6 de noviembre de 1930.

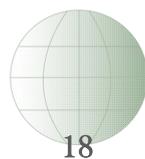
Todo lo que el hombre hace o piensa concierne a la satisfacción de las necesidades que siente a huir del dolor. Debemos tener esto presente cuando tratamos de comprender los movimientos espirituales e intelectuales y el modo como se desenvuelven. Pues el sentimiento y el deseo son la fuerza motriz de toda lucha y productividad humanas por noble que sea la manera en que estas últimas se presenten ante nosotros.

¿Cuáles son, pues, los sentimientos y las necesidades que han llevado a la humanidad a la idea religiosa y a la fe en el más amplio sentido? Un momento de reflexión enseña que las más diversas emociones se encuentran en la cuna de la idea y la expresión religiosas.

En los pueblos primitivos es antes que todo el temor lo que despierta las ideas religiosas, el miedo al hambre, a los animales salvajes, a las enfermedades y la muerte. Desde que la comprensión de las relaciones causales es comúnmente limitada en este nivel de existencia, el alma humana forja un ser, más o menos como ella misma, de cuya voluntad y actividad dependen las experiencias que teme. Espera ganar en favor de éste con hazañas y sacrificios que, según las tradiciones de la raza, se supone que aplacan al ser o lo hacen bien dispuesto hacia el hombre. Yo llamo esto la religión del miedo.

Esta religión es considerablemente estabilizada, aunque no causada, por la formación de una casta sacerdotal que pretende mediar entre el hombre y el ser que aquél teme y de este modo alcanza una posición del poder. A menudo, un líder o déspota, o una clase privilegiada cuyo poder es mantenido por otros medios, combina la función sacerdotal con su propia dominación temporal, con el objeto de mayor seguridad; o una alianza puede formarse entre los intereses del poder político y la casta sacerdotal.

Una segunda fuente de la idea religiosa se encuentra en los sentimientos sociales. Padres y madres y líderes de grandes comunidades humanas, son falibles y mortales. El deseo de dirección, de amor y de socorro, suministra el estímulo para el desarrollo de una concepción social o moral de Dios. Este es el Dios de la Providencia, que protege, decide, premia y castiga. Este es el Dios que, según se ensancha el horizonte del hombre, ama y provee a la existencia de la especie. Él es el consuelo en la desgracia y en los deseos no satisfechos, el protector de las almas de los muertos. Esta es la idea mo-



ral o social de Dios.

Es fácil seguir en las sagradas escrituras del pueblo judío la evolución de la religión del miedo y la religión moral, que es desarrollada en el Nuevo Testamento. Las religiones de todos los pueblos civilizados, especialmente los orientales, son principalmente religiones morales. Un progreso importante en la vida de un pueblo es la transformación de la religión del miedo en la religión moral. Todas son formas mixtas, aunque el elemento moral predomina en los niveles superiores de la vida social. Común a todos estos tipos es el carácter antropomórfico de la idea de Dios.

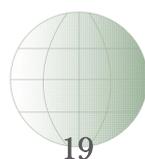
Sólo individuos excepcionalmente dotados o comunidades especialmente nobles se levantan *esencialmente* por encima de este nivel. Aquí se encuentra un tercer nivel de experiencia religiosa, aun cuando rara vez se encuentre en una forma pura. Lo llamaré el sentido cósmico religioso. Es difícil hacer esto claro a los que no lo experimentan, desde que no envuelve una idea antropomórfica de Dios. El individuo siente la vanidad de los deseos y objetivos humanos y la nobleza y orden maravilloso revelados en la naturaleza y en el mundo de las ideas. Siente el destino individual como una prisión y trata de experimentar la totalidad de la existencia como una unidad llena de significación. Indicaciones de este sentido cósmico religioso pueden hallarse hasta en niveles anteriores de desarrollo, por ejemplo, en los Salmos de David y en los Profetas. El elemento cósmico es mucho más vigoroso en el budismo, como, en particular, nos lo han demostrado los magníficos ensayos de Schopenhauer.

Los genios religiosos de todos los tiempos se han distinguido por este sentido cósmico religioso, que no reconoce dogmas ni Dios hecho a imagen del hombre. Por consiguiente no puede haber una iglesia cuyas principales doctrinas se funden en la experiencia cósmica religiosa. Sucede así que encontramos precisamente entre los herejes de todas las edades hombres que fueron inspirados por esta última experiencia religiosa. A menudo aparecieron ante sus contemporáneos como ateos, pero también algunas veces como santos. Vistos desde este punto, hombres como Demócrito, Francisco de Asís y Spinoza están próximos entre sí.

¿Cómo puede esta experiencia cósmica religiosa ser comunicada de hombre a hombre, si no puede conducir a una definida concepción de Dios o a una teología? Me parece que la función más importante del arte y de la ciencia es despertar y mantener vivo este sentimiento en los que son capaces de experimentarlo.

Llegamos así a una interpretación de la relación entre la ciencia con la religión, muy diferente de la opinión común. Por el estudio de la historia nos inclinamos a mirar la religión y la ciencia como irreconciliables antagonistas, y esto por una razón muy fácil de ver. Para los penetrados del sentido de la ley casual en todo lo que acontece, que aceptan convencidamente la hipótesis de la causalidad, la idea de un Ser que interviene en la secuencia de los sucesos en el mundo, es absolutamente imposible. Ni la religión del temor ni la religión social, moral, pueden tener ninguna influencia en ellos. Un Dios que premia y castiga es para ellos inconcebible, porque el hombre obra conforme una necesidad interior o exterior y sería a los ojos de Dios tan irresponsable como lo es un objeto inanimado por los movimientos que hace.

La ciencia, en consecuencia, ha sido acusada de minar la moral, pero injusta-



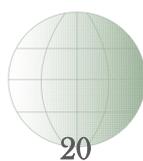
mente. La conducta ética del hombre tiene mejor fundamento en la simpatía, la educación y las relaciones sociales y no requiere apoyo alguno de la religión. La condición del hombre sería ciertamente triste si hubiera que mantenerlo en orden por miedo al castigo y la esperanza de recompensa después de la muerte.

Es, por consiguiente, natural que las iglesias hayan combatido siempre contra la ciencia y perseguido a sus sostenedores. Pero, por otra parte, yo aseguro que la experiencia cósmica religiosa es la más poderosa y la más noble fuerza motriz detrás de la investigación científica. Ninguno que no aprecie los terríficos esfuerzos, y, sobre todo, la devoción sin la cual las primeras creaciones de la idea científica no pueden ver la luz, puede juzgar la fuerza del sentimiento de que es hija la obra, extraña como es a la vida práctica inmediata. ¡Qué profunda fe en la racionalidad de la estructura del mundo, y qué ansiedad de comprender siquiera un pequeño reflejo de la razón revelada en el mundo debe haber habido en Kepler y Newton para que pudieran desenredar el mecanismo de los cielos en los largos años de solitaria labor!

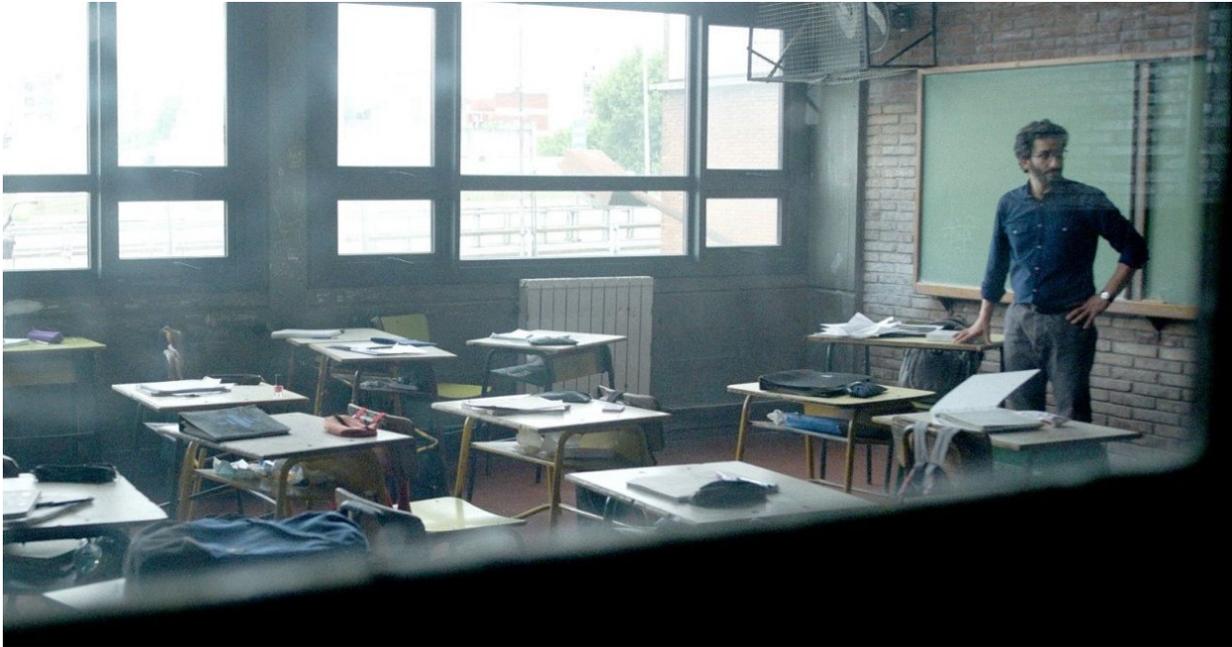
Quienquiera que sólo conozca la experimentación científica en sus aplicaciones prácticas, puede fácilmente llegar a una interpretación errónea del estado de alma de los hombres que en medio de escépticos contemporáneos, han enseñado el camino a sus semejantes esparcidos en todos los países en todos los siglos. Sólo los que han dedicado su vida a fines semejantes pueden tener una idea viva de la inspiración que dio a estos hombres el poder de permanecer fieles a su propósito a pesar de incontables fracasos. Es el sentido cósmico religioso lo que da este poder.

Un contemporáneo ha dicho con razón que los únicos hombres profundamente religiosos de nuestra época materialista son los hombres de investigación científica.

Albert Einstein en *La Vida Literaria*



GPT-3 Y *EL SUPLENTE* DE DIEGO LERMA



Pablo Luzuriaga

Le dicen "enunciado dummy". La estructura es correcta, podría significar pero no significa, se siente vacío, porque la semiosis es otra cosa. Así responde una colega lingüista sobre el sistema GPT-3 de OpenAI. Profesores de literatura, en los colegios del país, comienzan el año con dos virtuales suplentes: el de la película de Diego Lerman y la supuesta Inteligencia Artificial donde las nuevas generaciones, según algunos imaginan, irán a consultar las arcas digitales del saber. "Enunciado dummy" le dicen a las respuestas porque el algoritmo que produce la salida de discurso a partir de Big Data no tiene que ver con el proceso de cognición humana. La producción de enunciados y la semiosis son humanos no sólo por el trabajo con la información que entra, en mayor o menor cantidad, sino por el resto de las cosas humanas que nos definen además de información. Los conceptos no son simple información. Estos sistemas organizan estructuras frecuentes, no se involucran con la semiosis, por eso los sentimos vacíos, afirma la colega lingüista. Aunque GPT-3 no está vacío, porque selecciona desde una fuente enorme de información, parece vacío. No sólo por la respuesta neutra, en apariencia objetiva –"despersonalizada", sueña el cy-poeta–, sin perspectiva ni ideología, sino porque, aunque parece hacerlo, no reproduce la facultad humana del lenguaje.

No sirve romantizar la discusión, llevarla a un plano nostálgico, de los buenos tiempos cuando la razón era libre de sus propios artefactos; sino definir su potencial interés para el aula, en las clases de Lengua y Literatura. ¿Qué es escribir? ¿Qué es

leer? Cuando usamos GPT-3, la experiencia de contar en segundos con un soneto que sintetiza el argumento de una novela, aunque esté "vacío" por la combinatoria de estructuras frecuentes, no deja de inquietar. GPT-3 responde a todo con el mismo tono. Miente. Invento, si lo presionamos hacia documentos de archivos a los que no accede, GPT-3 responde igual; con lo que tiene, como si la cantidad de información fuera el límite de lo decible, y lo pensable; y no la muerte, el sueño o el inconsciente. GPT-3 no piensa, como muchos –no sin razón– se inquietan. Porque el pensamiento está asociado a la facultad del lenguaje. Pensamos cantidad de cosas sin querer pensarlas. Para Chomsky, la facultad del lenguaje es un fenómeno biológico.

Cualquier profesor o profesora de lengua y literatura puede incluir el sistema en el aula, con sumo provecho. El "enunciado dummy" de estos sistemas –que no coinciden necesariamente con los avances en materia de Inteligencia Artificial–, es el enunciado "tonto", vacío –ya vaciado en apócrifos moldes sin acople. La semiosis implica más procesos que la administración de información con algoritmos.

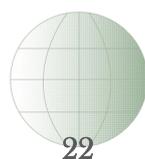
¿La Inteligencia Artificial podría escribir una historia política y social de las lecturas de un libro? ¿Qué efecto provoca sobre las tradiciones como intérprete del pasado?

El mito que transforma estos sistemas en Inteligencia Artificial confirma los mitos de la verdad neutra y de la inteligencia como acumulación de datos: el mito de la escuela como espacio del saber científico, objetivo; enciclopédico. Pero el proceso cognitivo mediante el cual un estudiante comprende un saber en la escuela no se restringe a la elaboración del resumen, la síntesis y los cuadros de doble entrada, la acumulación estadística; sino que comporta otra instancia que es la red de conceptos. El profesor, más allá de las estadísticas de una lectura, jerarquiza unos problemas sobre otros, según criterios que lo definen como intérprete, como lector falible. Las bibliotecas nunca son las mismas con precisión estadística.

GPT-3 carece de la inteligencia perspectivista del lector. Por eso, el otro suplente, el de la película de Diego Lerman interpretado por Juan Minujin, es la contracara del primero. Lucio, docente de Letras en la UBA, reemplaza al profesor Jarkowski en el dictado de unas horas de literatura en un secundario del conurbano bonaerense. La película empieza con la presentación de un libro de poesía. Habla Martín Kohan que se interpreta a sí mismo, le da la palabra a Lucio. En los veinte primeros segundos desde que empieza a hablar Kohan, se incluyen las palabras: "leyó", "leyeron", "lectura", "leer", "leo".

Leer es lo que no hace GPT-3. Lucio lee un mundo del cual se hace responsable. Falla, cambia su perspectiva. Insiste. Según varias reseñas, la película transforma un drama social en policial, pero eso aunque en efecto entretiene, sin embargo, interesa muy poco. El cruce significativo sucede entre el drama social y el acto de la lectura, desde la perspectiva del docente.

"Leer y escribir" son los verbos que marcan la primera escena y la dirección del sentido.



En un libro clásico sobre Inteligencia Artificial del año 1978, el físico y matemático Douglas Hofstadter propone los conceptos de "bucle" extraño, ambigüedad, paradoja y recursividad para especular sobre las posibilidades teóricas de la Inteligencia Artificial. En [junio](#) de 2022 Hofstadter, profesor de ciencias cognitivas en la Universidad de Indiana, Estados Unidos, se manifiesta contra el supuesto de que GPT-3 haya cobrado conciencia. Hofstadter cree que en algún momento el avance de la Inteligencia Artificial puede llegar a ese estadio; pero que todavía falta porque GPT-3 no puede producir lo que él predijo en 1978: el "bucle extraño".

La instancia de "toma de conciencia" por parte de la máquina, imaginada por la ciencia ficción – sólo en el cine de *Metrópolis*, a Skynet y *Matrix*; en la literatura ¿qué sueñan los androides?– y fantaseada por el inconsciente periodístico con cada noticia de un avance en Inteligencia Artificial; en Hofstadter, se define por la realización de un "bucle" que observa en *Gödel, Escher, Bach* y que define en relación a la conciencia de sí, en *Yo soy un bucle extraño* de 2007. La cinta de Moebius es una de las analogías con las que explica el concepto de "bucle extraño". Cuando el sistema "aprenda" a darse sus propias reglas, el límite en la jerarquía del humano (a.) que introduce reglas en el sistema (b.) se va romper. El lado a. y el lado b. que separa al pensamiento como facultad humana respecto del cálculo artificial del artefacto, según Hofstadter puede romperse, por analogía con lo que llama "bucle extraño".

Como el propio Hofstadter reconoce, se trata de una profecía científica.

La facultad del lenguaje y la facultad del pensamiento no tienen que ver con lo que hace GPT-3, aunque nos sorprenda la velocidad con que el sistema produce una respuesta, porque permanece en un mismo nivel respecto de sus reglas.

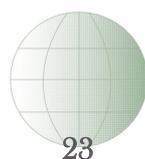
¿Podríamos decir que lo escribe? Sólo si la facultad humana de escribir coincide con la facultad de producir textos escritos. La programación se escribe y produce "mundo ficcional". ¿El acto de escribir está asociado al pensamiento? GPT-3 no piensa el significado de las palabras, se ocupa de su recurrencia estadística. No está claro qué es pensar cuando la máquina "aprende". El carácter perspectivista del pensamiento humano nos sitúa como pensantes biológicos en el planeta tierra.

No obstante, la perspectiva romántica que enfrenta a la máquina en favor de lo humano puede ser interpelada desde una perspectiva como la de Hofstadter: a fin de cuentas, hasta que nos sometan los extraterrestres, toda producción artificial es un producto humano.

Sobre la base de este problema podría leerse "Las ruinas circulares".

Son todos dispositivos, que hace tiempo nos dirigen a la extinción en favor del Capital, y otros males menores a ese, sin conciencia, culpa y demás emociones que romantizan la discusión.

El suplente, sin dudas, romantiza la discusión social. El profesor de Letras es el héroe de una historieta de narcos y redención. Los planos parecen tomados de páginas de historieta. La escena en el departamento de la profesora de geografía recuerda viñetas de Alberto Breccia y Frank Miller, el tono conecta a la historieta con la serie de tele-



visión. Como drama social pone el ojo en las historias de "Los peores", dice Grabois. Pero, entre *El marginal* y *El suplente* hay un abismo. Lucio provoca un efecto de extrañamiento: el estereotipo del pobre se desautomatiza en figuras que son las que comparten el aula, las vidas que conoce el profesor. El aula es el espacio donde la puesta en común de perspectivas singulares, no estereotipos, destruye la indolencia. Vemos el conurbano con los ojos de un tipo entrenado para leer.

¿Qué podría hacer Lucio con GPT-3 en el aula?

¿Qué van a hacer los profesores de otras materias cuando sus estudiantes les entreguen trabajos producidos por el sistema de la empresa OpenAI de Elon Musk? Las tareas en la escuela siguen siendo pensar, leer y escribir.

