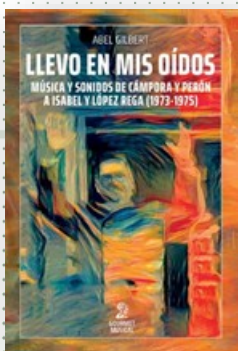


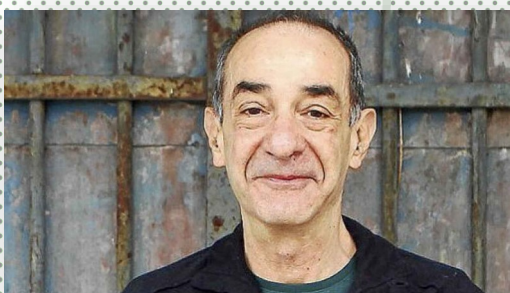
Escritores del mundo



A PROPÓSITO DE *LLEVO EN MIS OÍDOS* DE ABEL GILBERT

por Miguel Vitagliano

Abel Gilbert (1960) es compositor, escritor y periodista. Corresponsal en Sudamérica de El periódico de Catalunya, colaborador de la revista Otra Parte y docente en la Universidad de Quilmes. Ha editado cuatro discos su ensamble factor Burzaco y es autor de la ópera La patria en la oreja, de Marcelo Delgado. Ha publicado más de diez ensayos, algunos de ellos en colaboración.



PRÓLOGO A LA AUDI- CIÓN DE ABEL GILBERT

Por Marcelo Cohen

Marcelo Cohen (1951-2022), fundador de las revistas *MilPalabras* y *Otra Parte*, falleció hace muy poco, en 17 de diciembre de 2022, el prólogo que escribió para La audición de Abel Gilbert es una buena ocasión para seguir sintiéndolo cerca.

LITERATURA: LA ESCUELA Y LA *PLAYBOY*

por María José
Schamun



Entre la pedagogía y la censura, todavía quedan espacios donde la literatura resiste y se fortalece.



UN REENCUENTRO CON SERGIO CHEJFEC

El 17 de mayo se realizó, la "Velada dedicada a Marcelo Cohen y Sergio Chejfec. Un reencuentro", un homenaje a los dos escritores fallecidos recientemente. Los invitados al panel, coordinado por Alejandra Laera, directora de ILA, y Sandra Gasparini, fueron Matías Serra Bradford, Sebastián Martínez Daniell y Fermín Rodríguez.

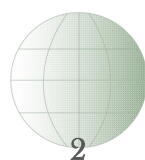
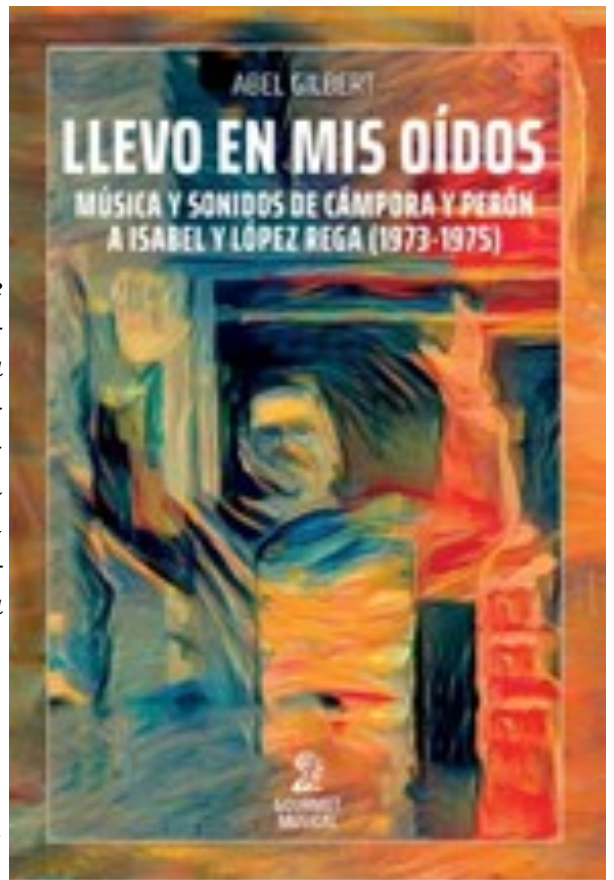
A PROPÓSITO DE *LLEVO EN MIS OÍDOS* DE ABEL GILBERT

Por Miguel Vitagliano

Abel Gilbert (1960) es compositor, escritor y periodista. Corresponsal en Sudamérica de El periódico de Catalunya, colaborador de la revista Otra Parte y docente en la Universidad de Quilmes. Ha editado cuatro discos su ensamble factor Burzaco y es autor de la ópera La patria en la oreja, de Marcelo Delgado. Ha publicado más de diez ensayos, algunos de ellos en colaboración. Entre sus últimos libros individuales se destacan Satisfacción en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura (1976-1983) y la novela La audición, recientemente publicada en Editorial Golosina y de la que EdM publica dos capítulos en este número.

El oído es sutil, puede captar un sinnúmero de sonidos vibrando en el aire y al mismo tiempo ubicarlos en el espacio. Como si trazara un mapa. Reconoce los que están cerca, los demasiado próximos y los distantes. Convierte a los habituales en un fondo de indispensable compañía, a los demás elige mantenerlos en primer plano, atento a que puedan resultar una amenaza. El oído es tan sabio que crea la ilusión de que podemos escucharlo todo. Y, sin embargo, somos incapaces de oír el propio pulso, el fluir de nuestra sangre. Los latidos de nuestro corazón solo se nos hacen audibles en escasas situaciones; curiosamente, y no siempre, al taparnos los oídos. ¿Qué sucede entonces con los latidos de una sociedad? ¿Hasta qué punto reconoce el pulso que la mantiene viva? Y si esa sociedad despertara a sus latidos, ¿continuaría siendo tan igual a sí misma?

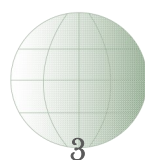
No parecen ser otros los interrogantes que Abel Gilbert atraviesa, con abrumadora originalidad y precisión en un vastísimo archivo documental, en *Llevo en mis oídos. Música y sonidos de Cámpora y Perón a Isabel y López Rega (1973-1975)*, como antes en *Satisfacción en la ESMA* (2021), y también en su novela publicada dos meses atrás, *La audición*: el monólogo de alguien que dice ser Sarmiento y está sordo, o acaso sea otro hombre, pero ¿quién podría escuchar el propio corazón sin presentir ser alguien diferente?



En *Llevo en mis oídos* el foco está puesto en la escucha como centro integrador de lo perceptible y la reflexión. Una operación que reorganiza el tramado histórico y propone nuevos sentidos en la discursividad social. Como si se tratara de un giro auditivo. Es lo que hace, por ejemplo, con el recordado cartel “El silencio es salud” rodeando al Obelisco, ordenado por el intendente José Embrión poco después de que Perón lo ratificara en el cargo. Meses antes, en noviembre de 1973, el intendente había dado a conocer en la revista *Gente* sus planes a corto a plazo, uno de ellos era “la eliminación de los ruidos molestos, de tóxicos y baches en la calle” y así “procurar la armonía en el municipio”. Gilbert escucha en esas palabras un intento de congraciarse con el poder de López Rega, que solía cantar arias de sus óperas preferidas y detestaba la vocinglería. Ya lo había dicho en su libro *Astrología esotérica*: “Las voces de las conversaciones directas o indirectas y generalmente insulsas, los gritos, la música, las radios, automóviles, etc. etc., actúan sobre nuestro cuerpos humanos, como si este fuera un teclado de un inmenso piano sobre el que caminan innumerables cantidad de ratones produciendo una cacofonía espantosa.” Aquel libro publicado en 1961 anunciaba otro por venir en el que ahondaría en sus visiones, *Tratado de canto, impostación y arte escénico*. No hubo libro para *Tratado*, directamente lo imprimió en el cuerpo del país.

Mientras el cartel mantenía su control vigilante desde el Obelisco, el grupo Aquelarre publicaba el disco *Brumas* con la canción “Silencio marginal”: “Si las luces se cruzan al azar / es mentira el silencio marginal de tu seguridad / El miedo de una noche / que la naturaleza tiene en vos.”

El giro auditivo propone, sin duda, nuevos sentidos a lo que dábamos por sabido. ¿De qué otro modo esa letra hermética de Aquelarre habría de encontrar lugar en la conversación social? Los patrulleros policiales no andaban al azar, la seguridad del silencio era una mentira cazadora. ¿Mensaje cifrado para una protección compartida o la expresión de un grito afirmativo? Nuevos sentidos, también al escuchar lo que apenas se oía en una canción de una estética en las antípodas como “Yo tengo fe”, compuesta por Palito Ortega a fines de 1972, ante el inminente regreso de Perón al país: “Uno de esos días, cuando se percibía en las calles ese clima de gran júbilo, llegué a mi casa, tomé la guitarra y en pocos minutos había volcado toda esa energía positiva en un nuevo tema”. La aguda escucha de Gilbert descompone los arreglos de la grabación de la canción que no iba a faltar en las movilizaciones del peronismo de esos días: un comienzo de batería y sintetizador para preparar una atmósfera “casi beethoviana, en la versión de Waldo de los Ríos”, porque la aspiración de Ortega era que fuera cantada como “una canción universal”, y el bajo siguiendo el pulso como anticipación de los bombos que irían a Ezeiza a buscar a Perón y llevarlo a la campaña electoral. Pocos después, en junio de 1973, en medio de la algarabía de la asunción



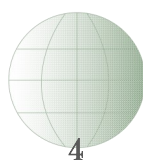
de Cámpora a la presidencia del país, la revista *Militancia* saludaba el estreno de la película de Leonardo Favio, *Juan Moreira*, basada en la novela de Eduardo Gutiérrez y reinterpretada en clave de la militancia peronista de entonces: “Un cine argentino para la liberación se convierte así, inexorablemente, en la liberación del cine argentino... *Juan Moreira* se inscribe con ineludible vocación argentina en ese doble y único cambio.”

La banda sonora de la película, compuesta por Luis María Serra, define la potencia de su alcance en ese final, sostiene Gilbert, en que el héroe, sorprendido y rodeado por soldados, se les enfrenta en un último acto de coraje al grito de “Acá está Juan Moreira, mierda”. Y describe el modo que la progresión armónica del órgano con tinte barroco va plegándose a la música del final de otra película, *Sacco y Vanzetti*, en un crescendo gradual que incorpora un coro mixto para terminar en “una proximidad con la idea de la pasión bachiana.” Un intertexto sonoro que va desde el martirio de dos obreros anarquistas al héroe solitario que se entrega a morir peleando. Gilbert agrega algo más: las tres primeras notas de la banda sonora de *Juan Moreira* son las mismas de “Yo tengo fe”.

La música de la película fue el tercer *long play* más vendido en el invierno de 1973, superado por *Argentinísima* y *Música en Libertad*. ¿Cuál era la música que llevábamos en los oídos? ¿Escuchábamos los susurros entreverados de canciones que parecían devorarse entre sí?

En 1972, cuando aún parecía distante el regreso de Perón, un grupo musical solía presentarse en la pantalla de la televisión. Se llamaban *Bombos negros* y cantaban: “Recibí carta de Juan /que me escribió desde Madrid./ Preguntó por su gorrita y su motoneta gris/ (estribillo) Los muchachos quieren que vuelvas, / los muchachos extrañan tu ausencia.” Dos años después, el 1 de Mayo de 1974, la situación era muy diferente, Perón había vuelto, era presidente y desde el balcón de la Casa Rosada, ante la mirada de satisfacción (¿o de *satisfaction*?) de López Rega a su lado, calificaba a los jóvenes Montoneros de “estúpidos”, “mercenarios”, “imberbes”. Habían interferido su discurso coreando “¿Qué pasa, qué pasa, General/ que está lleno de gorilas el gobierno popular”, sin permitir que se oyera que hacía veintiún años, en ese mismo balcón, había recomendado a los trabajadores argentinos que ajustaran sus organizaciones porque venían días difíciles. ¿Qué pasa, qué pasa, General? No me equivoqué, decía Perón, ni en la apreciación de los días que venían, ni en la calidad de la organización sindical a través de veinte años...pese a esos estúpidos que gritan... ¿Qué pasa, qué pasa, General/ está lleno de gorilas el gobierno popular? Mercenarios. Imberbes. Las columnas de Montoneros abandonaron la Plaza, también otros grupos coreando “López Re-/López Re/ López Rega,/ la puta que te parió”.

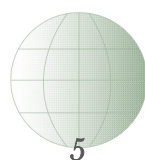
La melodía de ese “López-Re /López-Re” pronto iba a pasar con otra letra de



la Plaza a las tribunas de fútbol, arrastrando en días aciagos acaso el relente de lo borrado. Un resto, sin embargo, permanecía inaudible, salvo para la escucha de Gilbert: así como ese “qué pasa, qué pasa” parecía recrear la canción “Palabras, palabras, palabras” popularizada por *Música en Libertad*, el “López-Re /López-Re” estaba construido sobre la melodía de “Obla-di, Obla-da” de *Los Beatles*, “uno de los primeros intentos del pop de vampirizar el ska jamaicano”. El estribillo de la canción de Paul McCartney dice “lifes goes on, brah/ la, la, how the life goes on” (“la vida sigue/ cómo sigue la vida”), como si esas palabras hablaran también, señala Gilbert, de los que se alejaban de la Plaza. Pero no de López Rega, El Brujo, que en su gestualidad daba las primeras muestras públicas de *hacer hablar* a Perón, una especie de ventriloquia que se haría ostensiva desde el momento en que María Estela Martínez de Perón asumiera la presidencia. A fines de 1974, a menos de seis meses de la muerte de Perón, Sui Generis publicaba *Instituciones*: “Los magos, /los acróbatas, / los clowns /mueven los hilos con habilidad/... `Oye, hijo, las cosas están de este modo. /Una radio en mi cuarto me lo dice todo. No preguntes más.’”

“Obla-di, Obla-da” pertenece al *Álbum blanco*, 1968. Ese mismo año, como leemos en *Llevo en mis oídos* más de cien páginas antes, Alberto Agostinelli fue enviado por la revista *Siete Días* a entrevistar a Perón en su exilio de Madrid. “Soy un discómano de primera línea. Me gusta todo tipo de música, hasta la *ye-yé*”, dijo Perón. Aunque puso sus reparos cuando el periodista le preguntó por *Los Beatles*: “No, ¡por favor! Me gustan las chicas, las chicas...¡Cómo me van a gustar esos espantosos melenudos!”

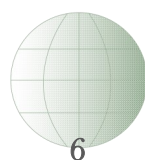
En el Congreso del Partido Justicialista, tres semanas después del acto del 1 de Mayo de 1974, Perón sostuvo la decisión de mantener solo tres ramas dentro del Movimiento: la femenina, la sindical, y la política masculina: “Siento una profunda admiración por la juventud, pero es preciso que esa juventud, al incorporarse a nuestro Movimiento, no pretenda tomar la dirección y conducción del mismo.” El 12 de junio, en su último acto en Plaza de Mayo, Perón fue aún más contundente, mientras López Rega asentía a su lado: “Cada uno de nosotros debe ser un realizador, pero ha de ser un también predicador y un agente de vigilancia y control para poder realizar la tarea, y neutralizar lo negativo que tienen los sectores que todavía no han comprendido y que tendrán que comprender.” Morigeró el tono en las palabras que siguieron, hasta soltar en su despedida: “Les agradezco profundamente el que se hayan llegado hasta esta histórica Plaza de Mayo. Yo llevo en mis oídos la más maravillosa música que, para mí, es la palabra del pueblo argentino.”



II

Nada de lo audible le es ajeno a *Llevo en mis oídos*. El registro apabullante es su condición de existencia: imposible ahondar en lo no escuchado sin mostrar hasta la exasperación lo que estuvo dando vueltas, de manera subrepticia, en nuestros oídos. Tan cerca puede ser un territorio distante. El giro audible de Gilbert es, por sobre todo, un rastreo en la lengua, la búsqueda del signo evanescente de la escucha. Y exige la construcción de un archivo que no excluya nada referido al sonido. Ni la música ni las publicidades del período ni siquiera el reconocimiento de que el avión que trajo a Perón del exilio se llamaba Giuseppe Verdi, el compositor de *Rigoletto* (1851) con el aria “La donna è mobile” que conmovía a López Rega, el único momento claro en una ópera repleta de ejercicios de seducción, engaños, venganzas y bufones que parecía actualizarse entre los pasajeros a bordo del avión. El archivo tampoco excluye la vinculación de Montoneros con el folklore, del que destila su nombre y elige -o eligen Firmenich y Quieto- que sea la estética que siga *La Cantata Montonera* (1974), con música de Huerque Mapu y textos de Nicolás Casullo. *La Cantata*, que se proponía explicar la historia del movimiento buscando ser una “actualización doctrinaria”, comenzaba con un coro repitiendo “Montoneros, carajo”, como una manifestación que se acercaba, y sobre ella se imponía la voz de un narrador que anclaba su relato en 1970, el año de irrupción de Montoneros con el secuestro y crimen político del General Aramburu.

Como destaca Gilbert, la función del empleo de un narrador era un recurso probado con éxito en *Romance de la muerte de Juan Lavalle* (1965), de Eduardo Falú y Ernesto Sábato, y el modelo estético en general seguía a *La Cantata Santa María de Iqueque* (1969), de Quilapayún. Pero ninguno de los dos se refería a sucesos contemporáneos, uno hacía foco en las guerras civiles del XIX y el otro en los obreros del salitre que habían sido masacrados en 1909. Y resultaba un aspecto significativo, señala Gilbert, que el grupo Quilapayún buscara alertar al público chileno sobre el presente recién hacia el final, inclinándolo a que confiara en la alianza de socialistas, comunistas y cristianos de izquierda que proponían a Salvador Allende como candidato a las próximas elecciones, y la última canción era la mejor evidencia: “Tenemos razones puras, / tenemos por qué pelear, / tenemos las manos duras, / tenemos con qué ganar.” La situación de *La Cantata Montonera* era completamente distinta, comenzaba con la reivindicación de un crimen político, aun sosteniendo el modelo taciturno de “la épica de los vencidos” de Quilapayún. Las líneas de fuerzas no convergían, algo contradictorio obturaba al proyecto desde su matriz. Las críticas debieron señalar ese desencuentro, pero no se publicaron críticas ante la salida del disco –al menos hasta donde sabemos por Gilbert-, lo que no impidió que el público vaciara las ba-



teas de las disquerías para llevarse *La Cantata Montonera* en los oídos.

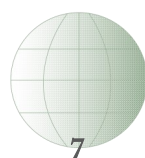
Todo cuanto se oye en un momento determinado solo es una parte de lo que se escucha. Pero, ¿puede ser medible el resto y la falta? No hay dudas de que la escucha es histórica, cada época fija sentidos en la materia audible y selecciona qué debe ser escuchado. *Llevo en mi oídos* no es ajeno a ese razonamiento, pone en funcionamiento su oído absoluto sobre el pasado para problematizar la trama audible del presente. Como si la sociedad fuera una voz, que acaso podamos leer concentrada en la voz sarmientina de *La audición*: “La merma de mi audición fue leve, moderada, preocupante y finalmente irreversible. Al perder las texturas se igualó lo bueno y lo malo. Aturdido por el último recuerdo, dejaré lo que queda de esta página y la siguiente vacías para testificarlo. /Yo soy.../ Un cero albo / Nieva sobre mis orejas.”

Entre esa sordera preocupante al punto de lo irreversible, las páginas de *Llevo en mis oídos* registran una publicidad estatal del Ministerio de Bienestar Social, a cargo de López Rega, publicada en *El Caudillo* a principios de 1975. La foto de un chico mirando serio a la cámara rodeado de sus padres que lo observan detenidamente, acompañada del siguiente texto: “No lo respete. No lo escuche. No lo comprenda. Y su hijo será justamente lo que usted quiso: un delincuente. Una familia hace un pueblo. Un pueblo hace un país.” Cuesta leer ese juego de contradicciones sin recordar los planes de “la neolengua” en 1984, la novela de Orwell: la abolición de toda diferencia que comenzaba por identificar realidades opuestas bajo el slogan “La guerra es la paz, la libertad es la esclavitud, la ignorancia es la fuerza” y así hasta que la lengua fuera vaciada de sentido. Caminos que se encuentran con el cartel de “El silencio es salud”.

En todo momento, sin embargo, el oído puede hallar un resquicio para una escucha desobediente. Como en esa viñeta de Roberto Fontanarrosa convocada en el libro: un hombre pide limosnas sentado en el suelo con los ojos cerrados y dos cartelitos, el que tiene delante dice “sordomudo”, el que está a un costado, algo oculto de las miradas de los paseantes, “El silencio es salud”. Hay otro ejemplo de la escucha fuera de las imposiciones, aunque esta vez referido a la estela que deja el sonido, dispuesta a convertirse en indicio de una pesquisa. López Rega escapó del país en julio de 1975 y su paradero resultó incierto, digamos, durante once años. El brujo del silencio y amante de la ópera fue localizado siguiendo el rastro que ofrecían los discos, aquellos que le financiaba a su joven esposa, la pianista María Elena Cisneros. Su extradición se concretó en 1986; murió en la cárcel en 1989, aun sin condena.

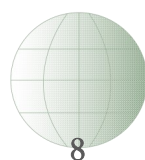
III

Abel Gilbert nació en 1960, pertenece a esa franja etaria que podríamos lla-



mar la de “los hermanos menores” de los jóvenes militantes del 73. Una diferencia que por entonces implicaba otro acercamiento a la política y a la materia sensible de la cultura. Fueron quienes llegaron a la adolescencia heredando de sus hermanos mayores los manuales de escuela, las ropas, los ademanes, las bicicletas, como también las lecturas y los discos que rápidamente dejaban atrás en busca de otras músicas y otras letras. Los hermanos mayores se sentían más interpelados por el cancionero del folklore que por los primeros discos del rock nacional, “la música progresiva”, tampoco los convocaba ya “la irrealidad” de Cortázar, menos después de *El Libro de Manuel*, de 1973, que para ellos resultaba una burla a los militantes de la insurgencia. Los hermanos menores, entonces, se quedaron con aquellos discos, a los que incorporaron otros que parecían ser exclusivamente para sus oídos, como los de Sui Generis. Aunque se trate de un recorrido parcial, presiento, aun así, que esa franja de “hermanos menores” definió una perspectiva particular de ver, leer, escuchar, sentir y pensar. Los que iban a atravesar su adolescencia bajo la dictadura militar y que serían “los chicos de Malvinas”, crecieron con una sensibilidad anfibia, marcados por el miedo y la represión entrometidos en sus cuerpos sexuados y, a la vez, con el deseo despierto para descubrir cualquier destello de libertad a través de la literatura, el cine, la música, la danza. *Llevo en mis oídos* y *Satisfaction en la ESMA* están atravesados por esa experiencia anfibia.

De los tres epígrafes de *Satisfaction*, el primero está referido al último disco de Sui Generis, *Instituciones*: “Y si me escuchás bien, creo que entenderás.” Es menos un señalamiento a todos los lectores que a aquellos que fueron “los hermanos mayores” como a la generación que en el 1976 rondaba los treinta. Una alusión al trazado de una marca propia en un mismo plano colectivo. Son pocos los pasajes de *Satisfaction* en los que Gilbert se refiere a la experiencia propia en el contexto del período; siempre con reparos, como si se sobrepusiera a la timidez, aunque hace oír su diferencia, aun sin decir yo, a veces es “quien escribe tenía 16 años y todo lo que podía saber de lo que sucedía –la cárcel de un primo, la semiclandestinidad de otro” (hermanos mayores, sí), otras recurre al nosotros, como cuando alude a un episodio con dos amigos en Villa Gesell durante el verano del 81, “dos agentes nos levantaron”. En *Llevo en mis oídos* esas intervenciones ganan más cuerpo y se singularizan en primera persona, y en varios pasajes a través de *Instituciones*. Más que extenderme en esas escenas –todas relevantes–, prefiero insistir que la sensibilidad anfibia hizo posible relaciones en el análisis poco habituales en otros ensayos sobre el período. Una atención bifurcada capaz de colocar en primer plano lo que solo era audible para la experiencia de una franja etaria, desde las canciones y los vestuarios de los personajes de *Titanes en el ring* y el muñeco Chirolita, a las revistas *Pelo* y *Expreso Imaginario* co-

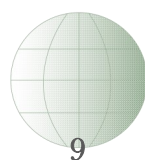


mo al arte de tapa de los discos del rock nacional.

Eso último encuentra en *Satisfaction* una lectura potente de *La Grasa de las capitales*. El disco de Serú Girán fue presentado en 1979, mientras estaba en el país la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). Gilbert destaca que fue el año de la primera huelga bajo la dirección del Grupo de los 25, y que la visita de la CIDH incidió en que la dictadura empezara a modificar ciertos aspectos de su comunicación. Imitando con sarcasmo las portadas de la revista *Gente*, la tapa del disco colocó una foto con los cuatro músicos disfrazados –un ejecutivo, un esmirriado jugador de rugby, un vendedor de nafta y un carnicero– con una franja como titular: “Descubrimos. Los dobles de Serú Girán”. Dobles, personas parecidas en un país con miles de “desaparecidos”, una denominación que Videla pronunció por primera vez ante el país en diciembre de ese año respondiendo una pregunta del periodista José Ignacio López: “Mientras sea un desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido.” Una de las canciones del disco aludía directamente a la revista y, por su intermedio, a la dictadura: “Gente revista, gente careta, / la grasa inunda cual fugazetta. / No se banca más. / La grasa de las capitales/ no se banca más”.

Para probar su resonancia en la escucha colectiva, Gilbert rescata una línea de *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia: “La grasa: Esto es un opio fenomenal. Buenos Aires parece Catamarca. (La grasa de las capitales ya no se banca más ¿Spinetta dixit?)”. Es lo que escribe Juana en una carta a su hermano en el exilio; ella parece ajena a lo que sucede en el país, incluso llega a enviarle un mensaje en clave sin sospecharlo. Pero el error de confundir a Spinetta con Charly García se escapa, creemos, al verosímil de su franja etaria, no a su despiste general, aunque resultaría creíble en alguien que tuviera por entonces la edad del autor de la novela. En *Llevo en mis oídos* las variadas apelaciones a la literatura argentina sirven de contraste a la argumentación, o la complementan y en ocasiones la guían. Solo hay un caso en que vuelve a tomarse a modo de caja resonancia, pero ya no como registro de la escucha colectiva sino como registro de su sordera. Son las páginas referidas a la escucha, lucidísima por demás, de *El Libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar.

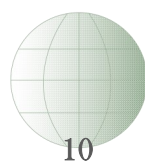
La recepción de la novela en el país tuvo como denominador común algo bastante parecido al desprecio. Unos la atacaron por ridiculizar las luchas de los grupos insurgentes, otros por confundir los límites que debían diferenciar la literatura y la política, como había hecho, decían, en sus mejores narraciones; la obra de un pequeño burgués que no entendía los nuevos tiempos del país y aceptaba la ciudadanía francesa, poco importaba que cediera los derechos a los



presos políticos. En *El Libro de Manuel* unos jóvenes argentinos en Francia junto a otros latinoamericanos proyectan realizar un secuestro extorsivo en medio de un plan estrambótico. Dentro de ese grupo que llaman la Joda hay una pareja que confecciona un álbum (un libro) con recortes de diarios para dejarle a su pequeño hijo (Manuel). Quieren que sea un testimonio completo de la intensidad de ese presente, temen no estar a su lado para responder las preguntas cuando el hijo tenga edad de plantearlas. Los recortes del álbum, muchos de ellos incorporados en las páginas de la novela, se refieren a actos de rebeldía, de insurgencia y de represión, referidas en su mayoría a América Latina, aunque no faltan noticias coloridas: “Un comando guerrillero robó más de 9000 pelucas en el puerto”, “Le dejó una carta a Dios antes de morir de hambre”, “Los guerrilleros liberaron en México a un líder del PRI”, “Sandwiches fritos indicados para fines de semana descansados”, “Córdoba: Torturaron a cuatro extremistas. La comprobación del médico forense”, “Selon Amnesty International. Il y a 250 000 prisonniers politiques dans le monde”, “La Plata: Motín en un Instituto de Menores”; “Nuevas bolsas de dormir contemplan una dimensión de dos plazas”, “Lo condenan por el delito de menosprecio al Himno Nacional”, “Testimonios de presos políticos donde se denuncia casos de torturas”, “Un joven francés de 19 años se suicida prendiéndose fuego al ser obligado a cortarse el pelo. Dejó escrito que se negaba a esa ‘abdicación moral’”, “Misiones de ayuda militar de los EE.UU.”, “Sin novedad sobre las guerrilleras fugadas de una cárcel de Córdoba”...

Lo que los padres de Manuel pensaban como álbum-testigo de aquellos días terminó por convertirse en un testimonio para los nuevos lectores, otros destinatarios-Manuel. Son pocos los casos en los que se reúne tanto material de prensa sobre la tensa filigrana de los 60 y principios de los 70 como en esa novela de Cortázar.

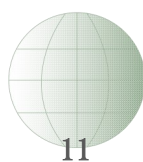
En *Prosa del Observatorio*, un libro que había publicado meses atrás, en 1972, Cortázar discutía una frase de Thomas Mann en la que aseguraba que las cosas andarían mejor si Marx hubiera leído a Hölderlin, y la completaba sosteniendo que también era necesario que Hölderlin leyera a Marx. *El Libro de Manuel* está recorrido por ese contrapunto imprescindible entre política y cultura, porque la justicia de lo nuevo debía asegurarse en ambas y a un mismo tiempo. Y fulgura en las miradas irónicas sobre los planes del grupo a través de los comentarios de Andrés, un nombre que Cortázar había utilizado como *alter ego* en dos de sus primeras novelas, publicadas de manera póstuma, *El Examen* y *Diario de Andrés Fava*. Aunque se trata de un recorrido que no concierne a la materia de *Llevo en mis oídos*, Gilbert, sin embargo, no deja de iluminarlo con lo que escucha en los parlamentos referidos a Andrés, tanto en los que discute con Gómez y los demás como en lo que piensa y calla. Andrés no se refiere a Hölderlin,



sino a la música de Stockhausen –el compositor que Los Beatles incluyeron, como señala Gilbert, en la tapa de *Sargeant Pepper*-, Iannis Xenakis, Juan Carlos Paz, Joni Mitchell, Caetano Veloso, Luciano Berio, Eduardo Falú, Pedro Maffia y, entre tantos otros, Terry Riley, uno de los fundadores del minimalismo en los primeros años de los 60, la primera corriente musical, señala Gilbert, propiamente estadounidense. Por supuesto que no son los nombres individualmente sino la serie que conforman lo que define un trazado abierto, exento de cualquier visión o escucha dogmática. Como sí lo era la música perteneciente al “credo de la revolución”, como lo llama Gilbert. Porque la “música de la revolución” debía cumplir con tres principios, que se sumaban *in crescendo* también en su imposibilidad de comprobación, igual que en todo credo: primero, la música debía ajustarse a códigos ya probados; segundo, “certificar su valor de uso político” –¿ante quiénes?, ¿cómo?–; tercero, “no ser devorada por el tiempo”.

De *El Libro de Manuel*: “No es que Gómez sea sonso y suspire por Shostakovich o Kurt Weill, pero las dificultades de la música que Andrés por ejemplo trata de hacerle escuchar le parecen una prueba de que el capitalismo lato sensu busca una vez más y buscará hasta el último coletazo la formación automática de élites en todos planos, incluido el estético. Y justo en ese momento al que te dije se le ocurre opinar (...) que un tal Terry Riley, yanqui, perfecta expresión aparente de todo lo que Gómez está execrando con violentos ademanes helicoidales, es el autor de una obra (y de muchas otras) cuyo contacto con el público (el “pueblo” de Gómez) es el más inmediato, sencillo y eficaz que se le haya ocurrido a nadie...” *Llevo en mis oídos* destaca ese y otros pasajes de la novela, incluso menciones breves, no menos contundentes: “Gómez (será el) Robespierre de mañana si la Joda se sale con la suya por todo lo ancho, si hacen su revolución necesaria e impostergable”. Quizás fueron ese tipo de sentencias las que obliteraron la lectura de la novela, o tal vez no haya sido ninguna de ellas de manera aislada y sí en su conjunto.

La lectura propuesta por Gilbert sobre de *El Libro de Manuel* resulta ejemplar no solo en lo que atañe al registro de la sordera de una época a través de una novela “no escuchada”. También es ejemplar con respecto a lo que puede hacer *Llevo en mis oídos* con nosotros en el presente, invitándonos a atender al signo evanescente de la escucha y al desafío de releer con nuevos sentidos. En eso consiste, en definitiva, una lectura crítica política, cambiar de lugar el orden de lo que leímos y escuchamos. Es lo que hace Gilbert en su ensayo otra vez, una vez más, siempre por primera vez.



UN REENCUENTRO CON SERGIO CHEJFEC

Por Fermín Rodríguez

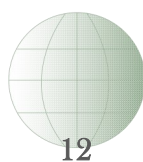


El 17 de mayo se realizó en el Instituto de Literatura Argentina (ILA), Facultad de Filosofía y Letras, UBA, “Velada dedicada a Marcelo Cohen y Sergio Chejfec. Un reencuentro”, un homenaje a los dos escritores fallecidos recientemente. Los invitados al panel, coordinado por Ale Laera, directora de ILA, y Sandra Gasparini, fueron Matías Serra Bradford, Sebastián Martínez Daniell y Fermín Rodríguez.

EdM publica hoy la ponencia de Fermín Rodríguez, centrada en Sergio Chejfec (1956-2022).

Fermín Rodríguez ha publicado Señales de vida. Literatura y neoliberalismo (2022) y Un desierto para la nación (2010), entre otros libros y artículos. Ha coeditado y traducido los textos que integran el volumen Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida (2007). Es profesor de Teoría Literaria en la FFyL, UBA, e Investigador del CONICET.

Hace un año que, de golpe, sin que entendiéramos nada, comenzó a faltarnos Sergio. Era inconcebible, absurdo: Sergio, el narrador de la tribu, no iba a volver como todos los años con historias para contar. Buenos Aires iba a ser más pobre. Fue entonces que comenzaron a circular los relatos sobre Sergio, un re-

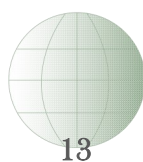


guero de micro-homenajes improvisados, hechos con recuerdos íntimos, archivos personales de anécdotas, palabras intercambiadas en alguna ocasión, encuentros ocasionales, algún episodio en la vida del escritor. Siempre en primera persona, siempre en intimidad con la sombra de Sergio. El relato nos interpelaba, nos ponía a buscar en la maraña de lo vivido de manera difusa algo que nos pareciera significativo, que nos estremeciera, digno de ser la cifra, la cristalización de una vida. Alguna situación que retuviera el afecto que se siente por un autor y su literatura, un dato que irradiara presencia, que nos diera –como dice el narrador devoto de Saer en el relato “Una visita al cementerio”- esa “creencia firme en la memoria de quien ya no está”.

Por ejemplo, Sergio manejando un taxi por Buenos Aires a fines de los 80, cuando apenas había empezado a publicar y todavía, como le gustaba decir, no se había “apartado” del país para volverse, primero en Caracas y luego en Nueva York, lo que en definitiva, como escritor, ya estaba empezando a ser, esto es, alguien fuera de lugar que –en todos los sentidos del término- extrañaba su lengua. Esos días de Sergio como taxista, ¿no son precursores de los personajes dubitativos y desesperanzados que circulan por su literatura, modelados por el ritmo perceptivo de la caminata y el merodeo por lugares que no entienden del todo? Leo ahí, en esas vueltas sin rumbo, en ese estado de disponibilidad, con la mente en blanco, con el cuerpo olvidado de sí mismo, con las luces encendidas perforando la oscuridad, el mito de origen de una escritura. Las vueltas vacías del taxista a la espera de un pasajero, mirando y haciendo pasar el tiempo y las cosas a través del parabrisas en modo zombi, son virtualmente, una plataforma de esas miradas, recurrentes en su literatura, que ven desplegarse la ciudad como red de hechos fortuitos, sincronizados por una meditación de sonámbulo-alvolante de una máquina de ver y escribir.

Allí donde las palabras suelen faltar o las ganas de decir desfallecen, en artículos, en notas, por las redes, por email, en mesas de café, en una librería o en el aula, se hablaba de Sergio, y, de alguna manera –hacíamos lo que podíamos-, se hablaba *a la manera* de Sergio, como habíamos aprendido de Sergio, en voz baja, evitando el lugar común –no siempre lo lográbamos-, mezclando observaciones empíricas y pensamiento abstracto, yendo caprichosamente de una cosa a la otra, sin un sistema de argumentos, a la deriva, encadenando intuiciones cuyo significado se ignora.

Porque ese deseo de decir y escribir, junto con el afán de documentar y testimoniar la transitoriedad del mundo, ¿no venía de Sergio y de su conexión con las cosas de este mundo y sus criaturas? ¿No venía de su fina escucha del plano sensible, de su modo de construir una significación con lo que le sucedía? ¿No fue Sergio quien nos había enseñado a atesorar situaciones o escenas minúsculas de desajuste y vacilación del sentido, para hacer con esa hojarasca de expe-



riencias sin destino de biografía “algo así como literatura en tiempo real”? ¿No fue a través de su escritura que entendimos que la comunicabilidad era esencial para la experiencia, que sin intercambio de relatos no había experiencia, y que toda experiencia, por ende, era experiencia común, impersonal, anónima, compartida a través de la narración y de la escucha?

La mayoría de nosotros vive toda la vida sin que le pase nada, pero a Sergio le pasaban cosas todo el tiempo, situaciones o escenas laterales, al borde del ridículo, que “no apuntan a la profundidad del sentido” en las que se estaría jugando la relación de la literatura con la vida: no con “el sentido de la vida” como unidad de medida de una literatura que apela a la posteridad y a lo absoluto, sino con la vida que late en lo nimio, lo efímero, lo accidental, lo intrascendente, esos “contratiempos prácticos verdaderamente minúsculos”, de una precariedad temporal extrema, que brillan por lo superfluo, cuyo significado el escritor ignora y que sobreviven en las narraciones de Sergio.

Son trozos, cápsulas de vida, pequeñas composiciones de escena articuladas estéticamente mediante encuadres, posturas del cuerpo, desajustes de la mirada, actos de memoria, sensaciones, especulaciones, tomas de distancia, lentificación del tiempo, tan cargadas de sentido como un texto escrito, y que por ende reclaman ser leídas como cualquier obra: lo que Alan Pauls, cruzándose con la poética de Sergio, llama “vida *ready made*”.

Es que Sergio “veía” el lenguaje por todos lados, más como una forma, una huella o una figura gráfica, que como una cadena de signos de un código -como cuando el personaje del narrador que busca la tumba de Saer deja de leer los nombres sobre las lápidas para ponerse a esperar que los grafos, la s, la a, la e y la r grabadas en la piedra, le salieran al encuentro. O como cuando para la Bienal de Kochi, India, Sergio ploteó sobre los muros de la ciudad ochenta y ocho fragmentos de su novela *Baroni, un viaje*: la literatura orientada hacia la vida, la letra escrita devenida huella o marca impresa sobre el mundo.

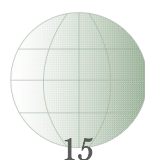
Entendida como ocupación de un espacio más allá de la página, la escritura queda abierta a muchos otros registros. La escritura es el trazo que todos los seres, vivos y no vivos, dejan sobre las cosas del mundo y entre sí. Existir equivale a significar. Cualquier entidad puede hacer una diferencia y modificar a otra entidad; cualquier cosa puede generar marcas, conmover, crear sentidos. Por ejemplo, la nieve. Sergio escribió sobre la nieve, pero no a la manera de los poetas, enumerando sus cualidades, sino como un narrador, más interesado en los verbos de acción que en los adjetivos. La nieve de su relato “El seguidor de la nieve” (*Modo linterna* 2013) no es blanca, la nieve allí *blanquea*, produce efectos en el sentido causal del término, pero también efectos visuales, de sonido o de lenguaje que la escritura de Sergio transformó en un bloque narrativo, sonoro y visual.

El perseguidor del cuento es uno de esos caminantes de Sergio que en medio de lo siempre igual busca las diferencias para ser tocado por ellas y hacer que esas diferencias cuenten. Se trata de un devoto de la nieve, atraído por el lla-

mado irresistible de una materia vibratoria que le habla en términos de intensidades, vínculos e interacciones. Cautivo de lo blanco, el perseguidor acumula anécdotas sobre la observación, puntos de vista, metáforas, conexiones mentales, argumentos flotantes, chistes serios, hipótesis que ligan el actuar y el saber a un objeto de culto que, literalmente, cuenta, como cuando nuestro investigador siente que “las ideas propias pertenecen básicamente al objeto en el que siempre piensa”, ideas que, tratándose de la nieve, “se derriten y enseguida desaparecen” (161).

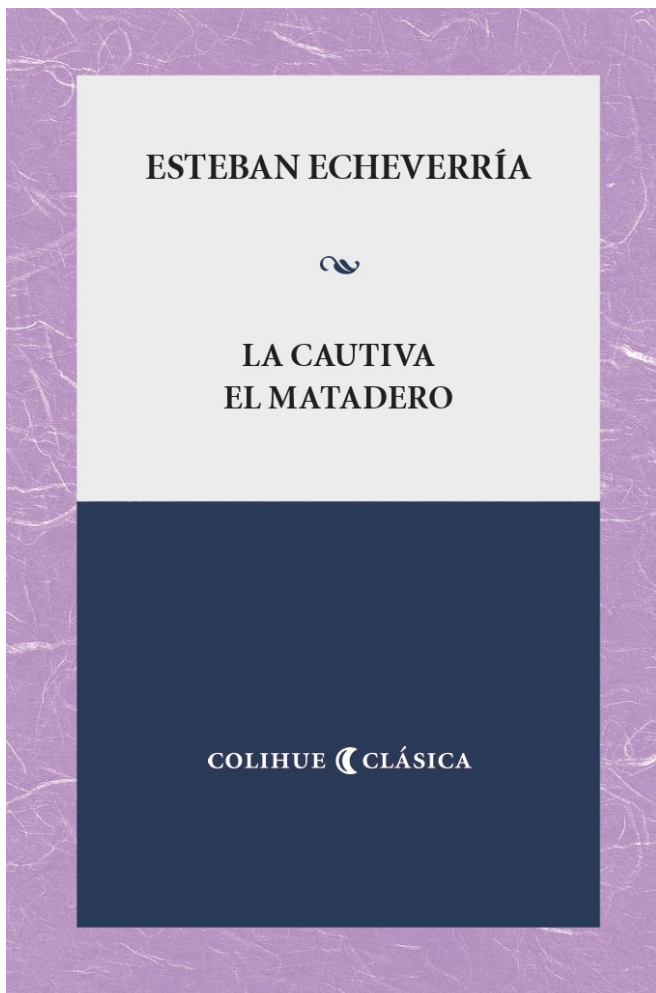
Como el sudamericano del cuento de Sergio, yo también vi caer la nieve por primera vez viviendo en Nueva Jersey, pero mi primer gran contacto con la nieve, con esa nieve cayendo y cubriéndolo todo, fue recién a través del relato de Sergio y esa capacidad tan suya de correrse del centro de la narración para abrir la historia a la multiplicidad impersonal de los seres y las cosas.

En el final del relato, el narrador imagina un coloquio de perseguidores, amantes de las lluvias, los vientos, las piedras, los ruidos, los mares, las alturas, los parques, los puentes. Todos dejarían de lado sus nombres para pasar a llamarse como la porción de mundo al que incondicionalmente se habían entregado: Nieve, Mar, Altura, Oscuridad. Todos querrían ser *bios*, más que autobiográficos. Y puesto que se trata de leer marcas, de leer huellas y nombres, ¿por qué no agregar a la lista de las cosas-que-nos-hablan esos paisajes verbales y sonoros palpitanes que llevan el nombre de los autores que amamos? Son bloques de vida que duran en el tiempo, cargados de las palabras, las imágenes y los tonos que nos constituyen. También tendríamos nuestro coloquio, también dejaríamos de lado nuestros nombres para pasar a llamarnos “Chejfec” o “Cohen”: para dar testimonio y responder por sus nombres. Seguimos sus huellas, llevamos sus marcas, sus diferencias, buscando hacer que cuenten, buscando que sigan contando.



“LA CAUTIVA” Y “EL MATADERO”, DE ESTEBAN ECHEVERRÍA. SOBRE LA EDICIÓN EN LA COLECCIÓN COLIHUE CLÁSICA DE ESTA DUPLA FUNDACIONAL DE LA LITERATURA ARGENTINA,

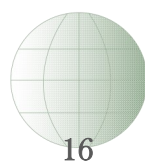
por Alejandro Romagnoli



Obras fundacionales de la literatura argentina, *La cautiva* y *El matadero* de Esteban Echeverría constituyen lecturas ineludibles no solo para la crítica especializada, sino también para un conjunto mucho más amplio de lectores. Dupla clásica o clásico doble, resumen la obra de su autor, explican cierta zona de la literatura nacional del siglo XIX, marcan la del XX, nos interpelan aún.

Las ediciones de estos textos no escasean, por lo que el aporte que se pretendiera ofrecer necesitaba partir de este hecho. Ante todo, se buscó armar una edición cuidadosa con el establecimiento del texto y que discutiera explícitamente los criterios adoptados. (De ahí también que, junto con las notas que definen un término –a partir de diccionarios u otras fuentes de la época– o que reponen datos políticos, sociales o culturales, se incluyan otras que se detienen en particularidades prosódicas

o métricas, variantes, erratas que en ocasiones no han sido tomadas por tales). No siempre se conceptúa como fundamental ese objetivo en la edición de clásicos nacionales, por lo que hay que decir que constituye una alegría –más allá de los

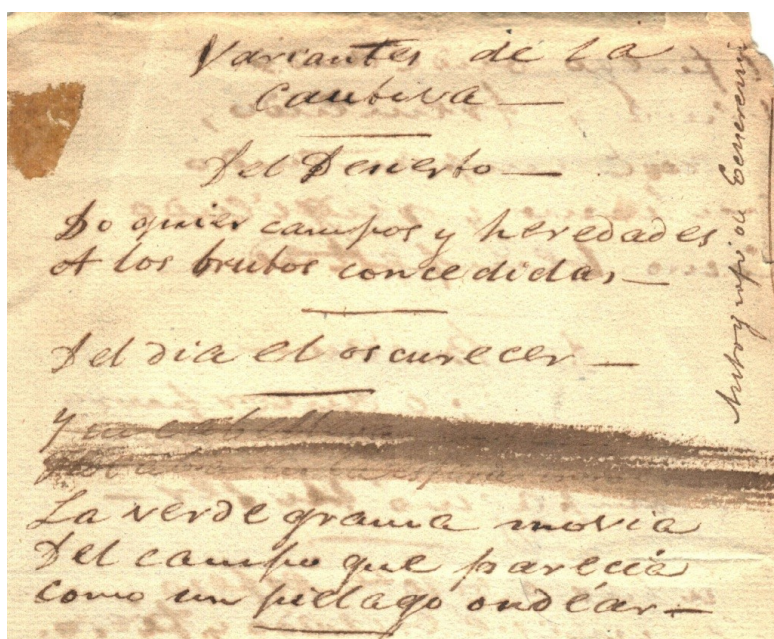


méritos de este volumen en particular– que la colección Clásica de la editorial Colihue haya comenzado a publicar, bajo la inteligente y generosa dirección de Soledad Quereilhac, una serie dedicada a la literatura argentina (el próximo título será imperdible: *Una excursión a los indios ranqueles*, a cargo de Claudia Roman).

La cautiva se publicó por primera vez como parte de las *Rimas* en 1837 (Buenos Aires, Imprenta Argentina) y es esa edición la que se toma como base, puesto que fue la única que contó con la intervención del autor –según Juan María Gutiérrez (1871: 5)–. Para el caso de *El matadero*, publicado póstumamente y cuyo manuscrito se desconoce, se siguió fundamentalmente la versión tal como se dio a conocer por primera vez en la *Revista del Río de la Plata* (1871), pero se cotejó con la incluida posteriormente en las *Obras completas de don Estaban Echeverría* (1874). En ambos casos la edición dependió de Gutiérrez, pero entre una y otra versión existen diferencias, algunas significativas (por ejemplo, la pérdida de una letra hace que una palabra cambie por otra: “tarazón” en lugar de “tarascón”).

Los temas abordados en el estudio introductorio son múltiples, puesto que también son variados los lectores a los que se dirige. Se incluye una cronología biográfica, una síntesis de la obra de Echeverría como escritor y publicista. Y se

pone el foco en lo que anuncia el título del estudio, en “La construcción de una dupla fundacional”. Así, se analiza cómo “La cautiva” y “El matadero” fueron interpretados a lo largo del siglo XIX, del XX y en lo que va del XXI. En esa cadena o red de lecturas, se buscó dar lugar, junto a nombres como Juan María Gutiérrez, Ricardo Rojas, Noé Jitrik o Adolfo Prieto, a otros quizá menos visitados por la crítica pero que se revelan como ineludibles para entender esa tradición de lecturas: Paul Groussac, Arturo Giménez Pastor, Álvaro Yunque, Ernesto Morales, Ángel Battistessa. Se trató de pensar no solo cómo fueron leídas una y otra obra, cada una en su especificidad, sino conjuntamente. Un solo ejemplo: a fines del siglo XIX, el naturalismo atribuido a “El matadero” hizo que, en algunas ocasiones, también “La cautiva” fuera leída como una obra realista. Se procuró rastrear, asimismo, el derrotero editorial de estos textos, desde la primera antología



dedicada al autor –la elaborada por Rafael Obligado en 1885– hasta la consolidación de estas obras como dupla editorial hacia mediados del siglo XX.

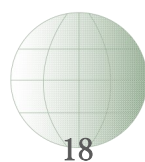
La edición incluye un extenso apéndice, dividido en tres secciones. La primera está dedicada a otros textos de Echeverría que, por distintos motivos, entran en diálogo con “La cautiva” y “El matadero”: se incluye el fragmento que se conserva de un poema titulado “Los cautivos”, pasajes de “Cartas a un amigo”, partes del largo poema *Avellaneda* y, completo, *Apología del matambre*. Además, se incluye una novedad, un manuscrito inédito de Echeverría conservado en la Biblioteca y Archivo del Dr. Juan María Gutiérrez (Sala de Colecciones Especiales de la Biblioteca del Congreso de la Nación). El autógrafo lleva por título “Variantes de *La cautiva*” y está constituido por versos que parecen funcionar como verdaderas alternativas para los publicados en 1837. En el apéndice se incorpora, publicado en dos columnas, el cotejo de las variantes con fragmentos de la edición príncipe. (Todas estas cuestiones son comentadas en la Introducción).

La segunda sección del apéndice está consagrada a recuperar lecturas decimonónicas sobre Echeverría (Juan María Gutiérrez, Paul Groussac, Rafael Obligado, Luis B. Tamini, Martín García Mérou) y la tercera a consignar fragmentos críticos de los siglos XX y XXI (Rojas, Lugones, Giménez Pastor, Yunque, Morales, Battistessa, Palcos, Viñas, Jitrik, Borges, Sarlo, Piglia, Prieto, Iglesia, Rodríguez, Kohan, Batticuore). En la segunda, además de los mencionados, se incluye un texto adicional, un manuscrito también hallado en el curso de esta investigación. Se trata de una carta de José María Rojas, fechada el 3 de julio de 1837, en que le transmite a Marcos Sastre sus impresiones de lectura de dos partes de “La cautiva” (Colección Carlos Casavalle, en el Archivo General de la Nación). Rojas era por entonces el ministro de Hacienda de Juan Manuel de Rosas y aquel por medio del cual Sastre habría logrado el favor oficial para hacer funcionar el Salón Literario en 1837 (Palcos, 1960: 57), espacio de encuentro para la joven generación romántica y donde se leyeron las primeras partes de “La cautiva” (las noches del 26 de junio y del 1 de julio de 1837). La carta, entonces, además de permitirnos asomar a la circulación del manuscrito de “La cautiva” –se publicaría recién en septiembre– y a ciertas operaciones de lectura tempranas, permite cuestionar determinadas interpretaciones que han pensado el poema como una intervención más bien directa en la política del momento.

Bibliografía citada

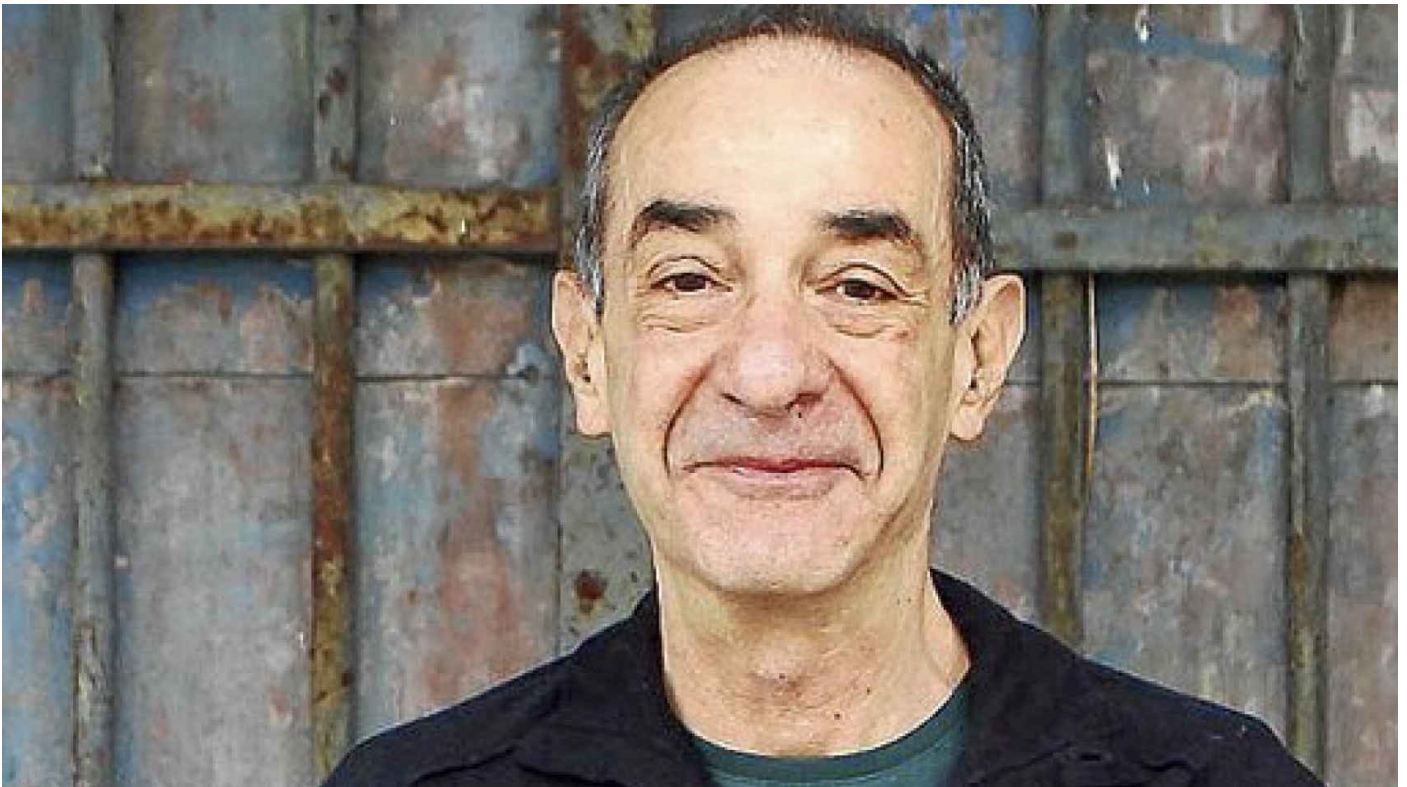
Gutiérrez, Juan María (1871), “Advertencia”, en Echeverría, Esteban, *Obras completas de don Esteban Echeverría*, t. III, Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor/Imprenta y Librería de Mayo, pp. 5-8.

Palcos, Alberto (1960), *Historia de Echeverría*, Buenos Aires, Emecé.



PRÓLOGO A LA AUDICIÓN DE ABEL GILBERT

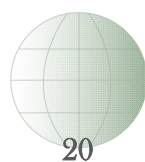
Por Marcelo Cohen



Marcelo Cohen (1951-2022), el autor de El país de la dama eléctrica (1984), El fin de lo mismo (1992), El testamento de O'Jaral (1995), Inolvidables veladas (1996), Los acuáticos (2001), el traductor Henry James, Ballard, Raymond Roussel, Shakespeare, Svevo, el ensayista de ¡Realmente fantástico! (2003), el fundador de las revistas MilPalabras y Otra Parte, falleció hace muy poco, en 17 de diciembre de 2022, el prólogo que escribió para La audición de Abel Gilbert es una buena ocasión para seguir sintiéndolo cerca.

Recostado en la cama de una pieza de hotel, Sarmiento se empecina en gastar sus últimas fuerzas repasando momentos de una vida casi locamente repleta de voluntad, obras y ambición. Si fue calvo precoz e hipoacúsico, ahora es un

viejo sordo enfermo del corazón. A comienzos de 1888, una bronquitis pertinaz lo llevó embarcarse hacia Asunción, con su hija Faustina y sus nietos, en busca de un clima más benigno que el porteño. Tiempo después, Aurelia Vélez, la hija de Dalmacio Vélez Sárfield, amiga, admiradora y amante, viajó para estar con él respondiendo a su pedido de juntar desencantos “para ver sonriendo pasar la vida”. Está alojado en el hotel Cancha Sociedad, construido en terrenos que fueron de Elisa Lynch, la amante irlandesa de Francisco Solano López, el presidente paraguayo muerto en la bárbara guerra de la Triple Alianza, y donde vive de momento Elizabeth Nietzsche, la adulteradora de los escritos póstumos de su hermano Friedrich y esposa de Bernhard Förster, el antisemita que ha fundado en Paraguay un asentamiento de arios puros llamado Nueva Germania. A un lado de tantas concurrencias, munido de un cuaderno y un lapicito, Sarmiento descarga vanidades e inquinas, entusiasmos y docencias, honradeces, crueldades y sectarismos. Sarmiento se solaza en sus políticas de Estado, rabia contra los rivales, titubea, pero no se arrepiente siquiera de haber perdido a su hijo en una guerra vil que él apoyó, llora a regañadientes y cuele fantasías amorosas. De tanto en tanto, se regodea en sus tardes sanjuaninas de bailarín de pericones y contradanzas, se jacta de sus críticas musicales en *El Mercurio* de Chile y de la sensibilidad con que apreció a Verdi en Italia y Francia. Entretanto aprovecha el lapicito para justificar la violencia de sus polémicas con Alberdi, cuyo método *para tocar el piano con facilidad* envidia y valora tanto como abarata lo que compuso, y de paso, haciendo caso omiso del trance en que está, alucina lo que podría componer él, no sólo para piano –si llegara a tocar con mínima gracia–, sino para una orquesta que mostrara ejércitos en pugna e incluyera ciento noventa y tres cañones *para simbolizar nuestra victoria sobre los rústicos paraguayos*. Esta colección de Sarmientos por él mismo ya nos está sojuzgando cuando alguien, un editor, un transcriptor del manuscrito, empieza a añadir dispersas notas al pie. En una en particular desmiente que Sarmiento escribiera con un lapicito: usaba una estilográfica, útil ya corriente a fines del siglo XIX. A uno esa interferencia lo lleva al moribundo Malone de la novela de Beckett, que en cierto modo también está ahí, y paulatinamente a entender qué es lo que está leyendo. En principio algo sabe: Abel Gilbert, compositor, ensayista, cronista, ha escrito obras en que la historia, la investigación y el análisis de los sonidos opresivos y los sonidos vivificantes se suceden difuminando las fronteras entre el ensayo y el relato; así se ha creado un estilo del movimiento. Y eso hay aquí. Jardines íntimos, sumisiones y desacatos políticos, desenfrenos e impotencias, escucha y deseo de música, alto español, criollo gauchesco, guaraní, modulaciones, analogías: asombra que un recurso narrativo en un tiempo llamado “monólogo interior” cuaje en lengua politonal. *La audición* es una novela con grandes pero raros precedentes: como los



artífices de antaño extraían una figura de un bloque de mármol, con la masa de una conciencia tumultuosa, Gilbert ha esculpido no un monumento hierático, sino una vida polimorfa.

ADELANTO. LA AUDICIÓN de Abel Gilbert

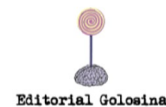
Hace pocas semanas la Editorial Golosina dio a conocer la novela *La audición*, de Abel Gilbert, escritor, compositor y periodista (ver en este número “A propósito de Llevo en mis oídos”). Una novela sintoniza con la preocupación que el autor muestra en sus ensayos, pero en una tonalidad muy distinta y en una armonía que no dejan desafiar al lector. Es el monólogo de alguien que dice ser de Sarmiento, ya sordo, intervenido por unas notas al pie, tan reflexivas como hilarantes. En la contratapa Luis Sagasti destaca la conjunción de las “observaciones agudas” con las “finísimas pinceladas de humor”, aunque

sin dejar mencionar la voz del protagonista: “Un Sarmiento crepuscular, sordo, alerta a todo como un ave rapaz, consigna apuntes –una suerte de memoria ligera- donde registra su encuentro con Chopin, sus diálogos con la hermana de Nietzsche –quien, junto a su marido, pretendía fundar una sociedad utópica en medio de la selva del Paraguay-, sus opiniones sobre Alberdi en tanto pianista, la música de Wagner, la extraña movilidad de las cataratas del Niágara...” Y de todo eso EdM susurra los dos primeros capítulos.

ABEL GILBERT LA AUDICIÓN



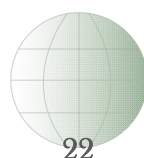
PRÓLOGO DE MARCELO COHEN



Editorial Golosina

I

Mi nombre es el de una rama seca. El viento me trajo a Paraguay por segunda vez. Me dieron dos años de vida a condición de un estricto reposo. Pronto estaré bajo tierra. En un mes, dentro de dos días o quizá antes. Lo presiento como un baqueano.



Mientras, escribo, escribo lento pero firme, escribo con mi sangre en este siglo de lectores hasta que la mano se sacuda por los calambres o el lapicito se termine.

...

¿Es el invierno que no se va lo que obliga a refugiarme debajo de la manta? Yo, rama, crujo. Si pudiera al menos oír las tripas, el flujo de sangre, la flexión de las articulaciones, la subida y bajada de mis párpados. Respiro con problemas. Siento como si me fueran a embalsamar.

...

Este cuerpo tiene el peso de una sombra. Otros la evocarán. Puedo adivinar la ironía: sacudirán mis cenizas, pedirán que explique una vida secreta y las convulsiones que a ellos los desgarran. No esperen secretos. Hace cuarenta años dije todo: 8344 semanas atrás, o como decir que pasaron 350.400 horas desde que, con “ceguedad o envilecimiento”, puse punto final a mi libro señero. Si lo midiera en segundos, serían 21.024.000. Decaído y vuelto a caer, mi facilidad para el cálculo sigue intacta.

¿Dije todo? Lo enmiendo para honrar a la verdad y a este propósito de escribir aun debajo de la manta y entre las sombras de una respiración entrecortada. La tos y los gargajos consumen mi pujanza. A pesar de los pesares resisto el mínimo relajo. Marmota nunca. Cómo va encontrarse en el sueño el corazón de la existencia. Son burros los que sostienen esa temeridad. Dormir es un derroche y una muestra de debilidad. Daría lo que no tengo por un tiempo ajeno a las demarcaciones, para llenarlo de ideas. He sido un esclavo del esfuerzo y la seriedad, una estatua que se anticipó a la carne. Soporté por eso descripciones tremendas. Llegaron a ser fisonomistas o hurgadores de mi alma. Cabrón egocéntrico, dijeron. Resaltaron mi papada toruna, la dentadura postiza y los lentes. Me vieron con peluca y barba unitaria, ojos melancólicos, mejillas caídas de dogo y patillas pata de cabra, bigote marcial y ceja encrespada, una mano de banquero, de instrumento de la administración, nunca de maestro.

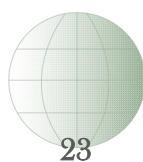
Nada acerca de mis orejas. Como si no las tuviera.

...

Sí, claro que soy propenso a llorar. Los alemanes no. Se nota que hay alemanes en Paraguay. Han fundado una colonia a 200 kilómetros. “Una comunidad modelo”, dijo la señora. “Un nuevo mundo”, la corrige su esposo. ¿Por qué quieren huir de Europa donde todo se mueve hacia adelante y perderse en una selva con salvajes? Sandeces. No termino de entenderlos. A los otros alemanes, sí.

Casitas bien pintadas, aseadas, adornadas de flores y arbustos; el mobiliario, sencillo, pero completo; la vajilla de cobre o estaño, siempre reluciente; la cama con cortinas graciosas. Pianos y acordeones. Tengo acá un doctor alemán. Hassler.

...



....

Lo voy a revisar, como le había prometido.

...

Un nuevo instrumento.

...

Es un estetoscopio binaural y viene de Francia.

...

Sirve para escuchar mejor el cuerpo de los pacientes sin usar las manos.

...

Exactamente, volumen y claridad.

...

La razón escucha, señor presidente. Diagnostica. ¿Qué surge de esos sonidos? Si me escuchara bien le diría: signos.

...

Signos de un estado, un estado interior.

...

II

Siempre desprecié el lujo y la pompa. Vivo apenas rodeado de mi familia y unos pocos visitantes, en el único hotel de esta ciudad¹. Ocupo el anexo de lo que ha sido un palacete despreciable. Tengo un cuarto con una cama, un sillón de resortes, un escritorio, mis libros, un espejo orlado y la pintura de mi nieta sobre la pared. Me mudaré cuando se complete la casita isotérmica. Yo la hice con la peonada. La cerqué (yo) con una combinación de pilares de palma y enrejado de bambú. Me calcé el sombrero de paja y ordené el plantío, organicé los almácigos, trasplanté diamelas y jazmines, construí un pozo para almacenar el agua. La lluvia anegó mi arcadia. Había querido inaugurarla con banderas de Argentina y Francia. El barro se impuso al

metal.

Así me responde la naturaleza.

...

Hasta hace muy poco era de día, pero cuál. Al menos mi lapicito es imperturbable a los ciclos. No quiero perder el hábito ni sucumbir por la pereza. Qué es eso de considerarla un derecho. Me he enterado de que en París unos paparulos desprecian el trabajo. Se dicen socialistas y hasta citan el Sermón de la Montaña para predicar la desgana.

...

Me trajeron un pájaro azul que se confunde con el cielo. Rechaza mis caricias. Cacatúa gallito. Me ha ojeado de un modo... arrogante. Ala, pendencia.

...

Siete por ocho coma tres menos quince dividido tres coma dos me da trece con cuarenta y seis cuya raíz cuadrada es... He contabilizado también el mal de la extensión y la extensión del mal. Hasta la longitud de mi utopía. Remé en mazamorra para acceder a sus costas. Le di (yo) un lugar en el mapa. Argirópolis². Debí conformarme con una isla menor en el Carapachay y un loro negligente.

Ahora padezco otra insularidad: me circunda el vacío.

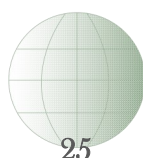
...

Mi bastón. Cuánto le deben mis piernas y tobillos. De haberlo usado de manera inteligente habría podido sacarme de la cama. Exploraría. Que se sepa: tuve tres bastones. El primero me lo regaló Torcuato de Alvear: se había hecho con una viga de la casona de Rosas. El segundo fue un obsequio de Urquiza. Lo recibí al inicio de la presidencia: era de hueso, con empuñadura de cristal de roca y oro cincelado. Apoyo y mando. Y este, el que traje a Paraguay, un bastón con trompetilla. Fue un obsequio de José Antonio Terry. Lo traje de Europa. Hizo más que sostenerme. Lo alzaba y colocaba la punta cerca del oído. Las personas me hablaban por el otro extremo. Hubo un tiempo en que pude entenderlas.

Escribo aturdido con el lapicito³ esto que pasó: mi hija Faustina hacía un gesto rítmico con su mano. Como un rasgueo. Le pregunté si alguien estaba tocando la guitarra. Me lo negó con la cabeza.

Qué ocurrencia.

...



Poco a poco, los ruidos, tan distintos entre sí y que tan bien sabía distinguir unos de otros, se han unido en uno solo para convertirse en un único y continuo zumbido. Perdí la facultad de descomponer lo que ofrecían la naturaleza, los hombres, yo mismo.

Si mis oídos al menos soñaran...

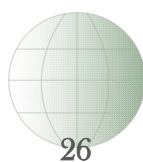
...

Mover los ojos, cerrarlos, hacer un guiño como en el juego del truco. Eso no es posible con los oídos.

Dejo salir un aire sofocado. Las cuerdas hacen vibrar la canción del desgaste.

Canto apenas para mí lo que no escucho: la lluvia que cae sobre el techo, el rumor de las hojas y las ramas, la soledad de la selva. ¿Dónde termina el mundo del que quiero escapar?

Ojalá que la tormenta pase y una música busque a la mujer que me ayudará a cruzar las aguas.



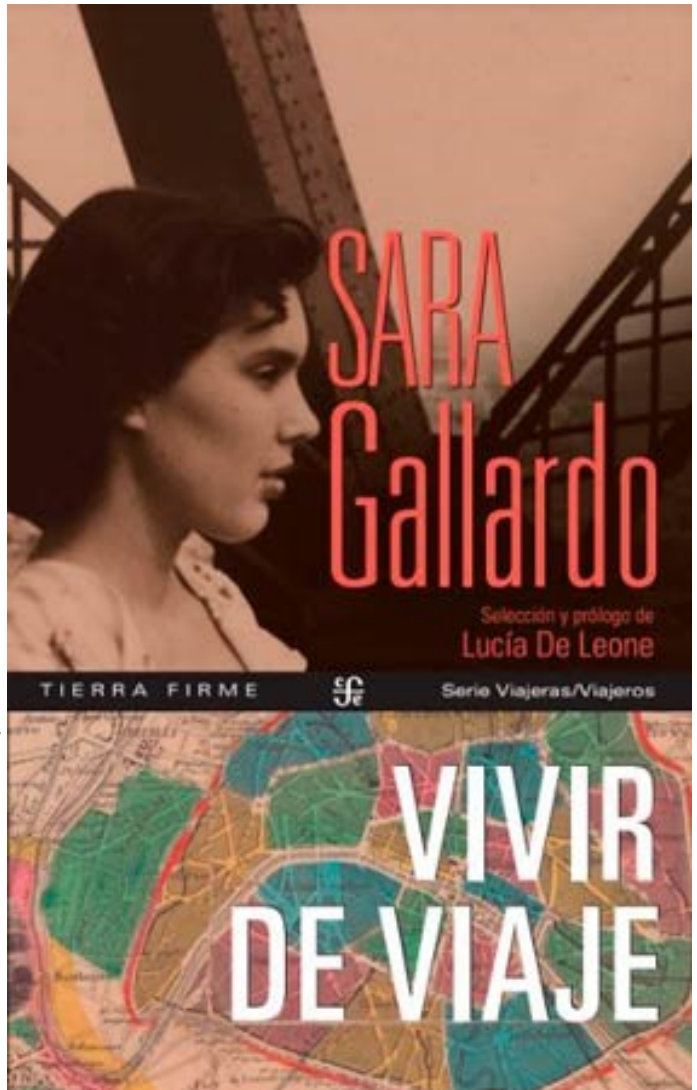
IMPRESIONES (ANTISENSORIALES) SOBRE VIVIR DE VIAJE DE SARA GALLARDO

por Dafne Casoy

Hasta ahora de Sara Gallardo había leído sólo su novela *Eisejuaz* (1971). Con *Vivir de viaje*, el libro que reúne las crónicas de viaje de Gallardo en la colección de Viajeras/ Viajeros que dirige Alejandra Laera para el Fondo de Cultura Económica y que fue preparada y prologada por Lucía De Leone, me encontré con una escritura muy diferente. Me sorprendió lo versátil. En especial, en las columnas de la revista *Confirmado*, cómo asocia, pasa de un tema a otro, con una libertad muy suya. Sin grandilocuencias, puede pasar de comentar el menú de un boliche a meterse con un contexto político. Los pequeños diálogos que suma, esas voces, pintan muy bien a los personajes.

Me atraparon esas voces; que pueden ser tan diferentes a lo que hizo en *Eisejuaz*. La manera en que todo el tiempo le habla al lector; sin conexión aparente, puede asociar con la película *Lawrence de Arabia* (Lean, 1962), o comentar que tiene que sumar alguna frase más porque le sobra espacio en el papel. Hay un registro muy fuerte de la oralidad en varias de esas columnas. Los escritos de *La Nación* también son muy interesantes, aunque quizá se acercan más a otras columnas que se pueden leer hoy en día (claro que Sara lo hizo muchos años atrás).

Hay frescura en las páginas de la sección “La donna è mobile”, donde retrata la moda, literatura y sociedad de la época y, otra vez, describe a los personajes



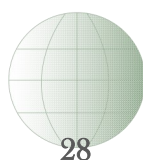
más excéntricos con un estilo “muy Gallardo”, en que con pocos elementos le alcanza.

La irreverencia, que menciona Lucía De Leone en el prólogo, es quizá lo más atrapante del libro. Una libertad para decir que se escapa de las modas y maneras de escribir encorsetadas. También hay un juego con la desinformación, con no contar lo que se espera de una crónica de viaje; se cuela un indicio en una de las columnas: “...lo único que pedimos a quienes vuelven de un viaje es que se abstengan de relatos” (p. 71). Pero lo cierto es que cuando se termina el libro te das cuenta que dejó muchísima información sobre los lugares, sus personajes — es genial cómo muestra los personajes a veces con poquísimos gestos, o situaciones, o pocas palabras—, sus maneras de vida. A veces le lleva un párrafo mostrarte un mundo. Y sin dilación, cambia de tema, como si te zarandeara.

Al leer el libro hoy, llama la atención el poco registro que aparece de la dictadura argentina cuando sin embargo estaba en el exterior cubriendo esos años. Si bien parte de ese tiempo estuvo viviendo en Europa, seguía escribiendo casi diariamente para *La Nación*. Y es posible que no se lo hubieran publicado; pero al leer los relatos de todos esos años en el 2023, no deja de ser como un silencio que aturde.

Se vislumbra, además, lo culta que era Sara, lo que sabía de tantos temas. Es en la manera en que entrevista, o hace un comentario al pasar donde esto se ve. No hace gala de eso, sólo lo usa para mostrarnos un poco más, habilitar nuevas maneras de ver.

Vivir de viaje es un libro hermoso que acerca la mirada de una escritora que escribía con un estilo muy libre y desprejuiciado.



LITERATURA. LA ESCUELA Y LA *PLAYBOY*

por María José Schamun

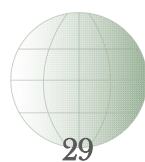


Hace varios meses, muchos lectores nos encontramos con la noticia de que Puffin Books (sección infantil de Penguin UK) había hecho varias modificaciones a textos de Roal Dahl para que sus jóvenes lectores no se sintieran incómodos al leer, como si esa incomodidad provocadora no fuera el atractivo mismo del estilo de Dahl. La maniobra se orientaba a facilitar que fueran escogidos como lecturas de clase, asegurando la cantidad de ventas y la muerte del deseo porque el placer no es parte del currículum escolar.

La escuela busca, sobre todo, que las personas aprendan algunas características básicas del arte, esperando, de ese modo, encender su curiosidad. El problema es que al diseccionarla, mata el arte, como mataba ranas hace unas décadas.

Los textos literarios yacen sobre los pupitres abiertos de par en par para que los estudiantes identifiquen temas y tópicos, reconozcan estrategias y recursos, y los pongan en relación con su entorno socio-histórico. Logren, a partir de esas identificaciones, reconocimientos y vinculaciones, examinar el sentido que asume la trama en su contexto cultural. Pero esta relación con la muerte no tiene nada de morboso, no agita el pulso, no suscita deseo.

Uno de los grandes íconos del placer de occidente, es la publicación *Play-*

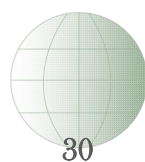


boy, que ha dedicado sus páginas a la incitación del deseo (sobre todo sexual, a través de fotografías de mujeres desnudas) tenía también una sección literaria que, en el primer número incluía, por ejemplo, una historia de adulterio del *Decamerón* y un pasaje sobre un viaje opiáceo de Sherlock Holmes. Sin embargo, con el paso de los años, los textos publicados (que eran exclusivos para la revista) se alejaron de la tematización de lo que se consideraban vicios y, por ejemplo, para la navidad de 1959, la publicación incluía una ficción sobre el nacimiento de una de las figuras más relevantes del siglo XX. Sin embargo, casi como un desafío, todas las ficciones de aquél número navideño tematizaban la muerte y escarbaban en sus recovecos.

Grandes nombres del siglo XX literario aparecieron en las tapas de la *Playboy* sin aparato crítico, notas o prólogos. Los lectores eran lanzados a esos relatos sin más herramientas que un pequeño rótulo en la parte superior de la hoja que decía *fiction*, adentrarse en ellos requería aceptar sus reglas: todo lo que sucediera en ese lapso de lectura, sucedía en un mundo que era el nuestro y no lo era al mismo tiempo. Esa capacidad de las palabras de traer a la mente objetos que no están presentes, es la misma capacidad que un texto tiene de atravesar a un sujeto de experiencias que no está viviendo. ¿O sí las vive?

Enfocada en la construcción de ciudadanos éticos, la escuela se apoya en las construcciones morales de cada época y no podría, aunque lo intentara, prescindir de ellas. Los programas de literatura que se ofrecen a los estudiantes ordenan los textos según su valor cultural, que suele definir a partir del cruce entre la calidad literaria y los valores representados en la historia. Sin embargo, para poder hacerlo, quien prepara el programa fija un sentido para los textos escogidos que le permite asignarles un valor. Ese alfiler que inmoviliza los sentidos como si fueran alas de mariposa con el propósito de obtener mayor precisión es lo que termina matando a la mariposa (podríamos decir que responde a la ley de Relatividad, ya que si sabemos donde estamos no podemos saber hacia dónde vamos, conocer en detalle uno de los sentidos dejando completamente de lado los demás, nos estanca). La posibilidad de un texto de asumir una variedad de sentidos lo mantiene con vida, le permite vincularse con otros textos y seguir significando por medio de esas asociaciones. El acto creador de la literatura es similar, en este sentido, al acto sexual: los sujetos entran en relación el uno con el otro por medio de un soporte material (el texto o el cuerpo) con el fin de trascender el instante en el que existen. Quien escribe entra en ese derroche de energía que Bataille reconoce como rasgo propio de creación en la naturaleza, la producción incesante de materiales que tienen como única finalidad la creación de otro ser. El acto sexual o la creación artística exigen enormes cantidades de energía y materiales sin garantía alguna de éxito más que el placer del proceso mismo.

Ese derroche de energía y materiales, que lleva a la creación del arte y la vi-



da, tiene un fin al momento de la muerte. Desde la perspectiva del sujeto, el nacimiento y la muerte se encuentran en polos opuestos, pero desde la perspectiva del sistema, son sólo momentos de un ciclo. Un texto en el que el lector puede reconocerse no sólo abreva en la experiencia de su tiempo sino en textos anteriores, en lecturas que han decantado y permeado sentidos en la cultura, aun cuando esos textos de los que provienen ya no circulen libremente más que en los cubículos de la academia. Es esa decantación a la que la moral le teme y, por eso, se mantiene atenta a las historias que proponen sentidos y mundos posibles, buscando asegurar que esos sentidos y esos mundos que podrían decantar en la sociedad, respondan a la escala de valores que construye a los buenos ciudadanos. Textos ejemplares. Es por eso que esgrime el gesto censor que atribuye valores y cataloga, creando cartografías del placer, trazando fronteras de lo tolerable, más allá de lo cual radica lo impúdico. Sin embargo, es la misma censura la que pone de relieve la importancia de esos textos exiliados del mapa de lo legible: toda lista de libros prohibidos ha generado *best sellers*. Y en el peor de los casos, aquello que la censura logra erradicar o silenciar, regresa tergiversado y enmascarado en historias imprevisibles.

La literatura es el momento en el que dos mundos existen dentro del sujeto, se reconocen, se relacionan, se adhieren y se repelen, y el peligro no radica tanto en la identificación de ambos, como en la sujeción de uno a las reglas del otro, ser Ema Bovary o el inquisidor general Fernando de Valdés y Salas. Es justamente frente al peligro del *Bovarismo* que la escuela parece claudicar antes de empezar, y decide construir un canon de lo legible que responda a la escala de valores loables más que incitar a la experiencia del placer como *Playboy*. La escuela, como institución, enfoca sus recursos a la creación de futuros *Índex*, verdaderos catálogos de lo legible, cartografías lineales de lo que deseamos y negamos ser, pero aún así, somos.

DOMINAR LAS FICCIONES

por Alcides Rodríguez



Desde que el mundo es mundo la humanidad ha tenido el monopolio de las ficciones. ¿Habrán llegado tiempos de cambio?

- Un robot no debe dañar a un ser humano o, por su inacción, dejar que un ser humano sufra daño.

- Un robot debe obedecer las órdenes que le son dadas por un ser humano, excepto cuando estas órdenes están en oposición con la primer Ley.

- Un robot debe proteger su propia existencia, hasta donde esta protección no esté en conflicto con la primera o segunda Leyes.

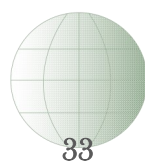
Estas leyes de la robótica aparecen en la primera edición del *Manual de Robótica* publicado en 2058, tal como se lee en el inicio de *Yo Robot* de Isaac Asimov. Muy bien por el redactor del *Manual*: estos artilugios pueden tener, en algún momento, la pésima idea de dominar o destruir a sus creadores, como ocurre en *R.U.R. (Rossumovi univerzálni roboti)*, la obra teatral de Karel Capek de 1920. Radicada en una isla, R.U.R. es una empresa que fabrica humanos artificiales para liberar a los verdaderos del trabajo pesado. Indistinguibles de los humanos, estos ingenios son fuertes, inteligentes y carentes de sentimientos. El fi-

nal es catastrófico: los robots inician una revolución que termina con la destrucción de la humanidad.

Un *chatbot* es un software basado en Inteligencia Artificial (IA) que puede mantener una conversación en tiempo real por texto o por voz. En los últimos meses tres de ellos (*Bard*, *Bing* y *ChatGPT*) se han hecho famosos: en cuestión de segundos pueden generar respuestas que podría dar cualquier ser humano sobre cualquier tema. Hasta recomiendan que su respuesta sea chequeada, por si acaso. Y no sólo se trata de palabras. La GAN (*Generative Adversarial Network*) es una IA capaz de inventar caras, audios y videos de personas ficticias. Según estudios, existe un 50% de posibilidades de confundir un rostro real con uno artificial, un porcentaje que está destinado a crecer rápido. En abril de este año el fotógrafo Boris Elgadsen ganó el prestigioso premio Sony World Photography Award con una imagen que había generado con ayuda de la IA. Ninguno de los jurados se dio cuenta. Elgadsen se autodenunció y rechazó el premio. Según declaró su objetivo fue plantear la necesidad de realizar concursos separados para imágenes creadas con la IA porque, sostiene, se trata de una co-creación que debe tener sus propios estándares de evaluación.

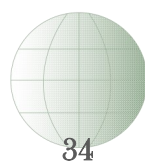
Obviamente la IA también se usa para el delito: crear imágenes y videos de personas conocidas o no conocidas para engañar incautos y persuadirlos de revelar información confidencial, nombres de usuarios y contraseñas, o números de tarjetas de crédito. Se pueden realizar robos de identidad, así como perfiles de supuestos representantes de servicio al cliente de una empresa. Con la IA el mundo de las noticias falsas está de parabienes: con ChatGPT se crea una en cuestión de minutos, al igual que las imágenes para acompañar el texto. Hace poco fue subido a sitios web ucranianos un video en el que se veía al presidente Volodymyr Zelensky pedir a sus soldados que bajaran las armas. Cada vez son más los videos de políticos conocidos del mundo que circulan por la red distribuyendo noticias falsas.

Alarmados por estos y otros peligros, más de mil intelectuales, expertos y empresarios firmaron este año una solicitada para pausar el desarrollo de la IA hasta llegar a un acuerdo mundial que regule su desarrollo. “La IA avanzada - sostienen - debe planificarse y administrarse con cuidado y recursos correspondientes. Desafortunadamente, este nivel de planificación y gestión no está ocurriendo (...) en los últimos meses los laboratorios de IA han entrado en una carrera fuera de control para desarrollar e implementar mentes digitales cada vez más poderosas que nadie, ni siquiera sus creadores, pueden entender, predecir o controlar de forma fiable”. Uno de los firmantes fue el antropólogo Yuval Harari. “No sé - dijo en una entrevista - si los humanos podrán sobrevivir a la inteligencia artificial”. En *De animales a dioses*, uno de sus libros más conocidos, Harari



se pregunta cómo fue que hace unos 70.000 años insignificantes bandas de Homo Sapiens pudieron imponerse y expulsar de la faz del planeta a los más fuertes neandertales y al resto de las especies humanas. Sin negar los aportes de las teorías biológicas y del desarrollo del lenguaje, Harari plantea que la clave se encuentra en su capacidad de crear ficciones, historias que no existen en el mundo material. Con estas ficciones los Sapiens desarrollaron (y desarrollan) formas de cooperación muy flexibles con un número incontable de extraños, algo que resulta imposible para el resto de las especies. Fue la llave con la que nuestra especie conquistó el mundo. Por eso la IA es para Harari un contrincante peligroso, una amenaza directa al dominio humano de las ficciones. “Es - afirma - la primera tecnología de la historia que crea historias”. ¿Qué sucedería si en algún momento textos, melodías, películas y series fueran creados por una IA sin control? “¿Cuáles - se pregunta - podrían ser las consecuencias de que la IA se apodere de la cultura?”.

Desde *Frankenstein* en adelante la literatura y el cine siempre tuvieron lugar para ficciones que juegan con la idea de una civilización tecnológica cuyas creaciones arrastran a la humanidad al desastre. ¿Será que la IA nos puede disputar el dominio de las ficciones? ¿O será que estamos escribiendo, en tiempo real y de manera global, una nueva y muy humana ficción distópica?



LA CONCIENCIA DE FINITUD COMO REPRESENTACIÓN DE VERDAD DEL SUJETO

por Silvana Dulitzky

Silvana Dulitzky

Vivir con finitud

Sufrimiento existencial
y cuidados paliativos

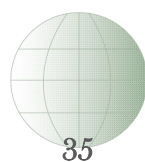


Letra
viva

Vivir con finitud. Sufrimiento existencial y cuidados paliativos, es un libro que ha sido concebido como una obra de consulta sobre sufrimiento existencial y cuidados paliativos desde un enfoque psicoanalítico. Se destina a los profesionales del campo de la salud, propiciando, a su vez, fortalecer la intersección de saberes interdisciplinarios. En sus páginas, retoma los desarrollos de la tesis doctoral titulada *Conceptualización del sufrimiento existencial en la praxis de Cuidados Paliativos*, presentada y aprobada en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. En esa tesis, aportamos la definición del sufrimiento que surge del encuentro particular del hu-

mano gravemente enfermo con la percepción certera de su muerte. Denominamos a este padecimiento: “sufrimiento existencial”.

En los inicios de mi formación como paliativista, creía que el impacto más grande era ver morir a alguien, peor aún verlo muerto. Sin embargo, con el correr del tiempo esa emoción abrió paso a otra mucho más potente: ver sufrir a alguien mientras vivía el final, verlo sufrir mientras moría. De ahí mi preocupación por entender en qué consistía este sufrimiento asociado a la percepción de muerte. Llegue casi a obsesionarme con la conciencia de finitud. Siempre la del otro, no la propia. De algún modo me era posible la práctica clínica de los Cuidados Paliativos porque una y otra vez volvía a hacer consistir la ilusión de que la muerte era la muerte del otro y entonces yo quedaba al resguardo de pensar



la mía propia. No pude sostenerlo por mucho tiempo y ahí la escritura armó una distancia, pero sobre todo una posición ética.

En una entrevista Liliana Heker le pregunta a Borges “¿qué le sugiere la palabra muerte?”, a lo que el escritor responde:

¿la palabra muerte? Me sugiere una gran esperanza...la esperanza de dejar de ser. Yo estoy seguro, como mi padre, de morir de cuerpo y alma. A veces, me siento un poco desdichado...pero me consuelo pensando: si, es cuestión de esperar. Voy a morir y voy a cesar (...) Es decir yo descreo en la inmortalidad pero eso no es una fuente de tristeza para mí sino de felicidad: pensar que voy a cesar.

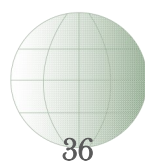
En esa misma entrevista habla de la muerte propia como aquella que contiene en su forma alguna continuidad entre lo que fue la vida de esa muerte. En este deseo que expresa para sí mismo, retoma la idea de Seneca cuando escribe *morire sua morte*, morir su muerte. Borges piensa la muerte, la suya propia, con gran esperanza. Ubica a la muerte como parte de la vida y más aún como el momento más grato de esta. Hay fin en contraposición a la ilusión de la inmortalidad. De algún modo sabe sobre su muerte. Sabe que será el fin de una tristeza. Combina finitud con un acabamiento radical: esperanza de dejar de ser, morir y cesar.

El encuentro del hombre frente a la realidad incontrastable de su muerte no siempre se ve representado en la respuesta de Borges. Se trata, en la mayoría de los casos, de un evento traumático, plagado de decepción y desilusión. Si a un hombre aquejado de una enfermedad potencialmente amenazante para la vida que percibe el momento de su muerte, le formulásemos la pregunta que Heker le realiza a Borges, muy posiblemente la respuesta sea otra. Seguramente observaríamos en su respuesta la expresión de un sufrimiento particular asociado la percepción de una conciencia nueva espantosa, para muchos, de finitud.

De hecho María Kodama, su esposa, muere sabiendo que morirá por la enfermedad que padecía pero también muere con la férrea renuencia a hablar de la muerte, su muerte. Vivió los últimos 27 años cuidando con celo la obra de Jorge Luis Borges y [murió el pasado 26 de marzo sin dejar testamento](#). ¿Por qué? ¿Por qué? Su abogado afirmó que a María no le gustaba hablar de sus enfermedades, su muerte era un tema que no quería abordar. Muere en silencio, y sin trascendencia de un sentido.

A lo largo de la historia de la humanidad el hombre ha presentado diferentes actitudes frente a la evidencia de la muerte. Observamos que con frecuencia, el rechazo de la misma, pone de manifiesto la preservación de la ilusión narcisista de inmortalidad. Saberse muriente se transforma en una desilusión dolorosa, a veces, imposible de suturar.

El indio Solari, a propósito de su enfermedad, dijo que "sólo pensaba la



muerte en términos poéticos, como un personaje más de este asombro transitorio que es la vida.” Pero en sus letras ya adelantaba una orientación cuando decía “vivir solo cuesta vida”. Tensión entre la contingencia y la finitud de la vida

En definitiva morir, tal vez, no duela pero saber sobre la muerte, posiblemente, sí. Morir es un problema de saber y verdad. La muerte es un problema de los vivos.

Vivir con finitud es un modo de pensar la vida, pero también es una perspectiva hacia el final. La vida y la muerte definen un recorrido subjetivo que marca la trayectoria de un sentido vital. Los cuidados paliativos les devuelven voz a los sujetos sufrientes y murientes con enfermedades amenazantes para la vida y enmarcan una posición ética para los profesionales del equipo de salud. Vivir con finitud y con cuidados paliativos es un derecho. Este libro acerca y potencia esta voz excluida y la vuelve vital

Desde el sufrimiento existencial del inicio hasta aquí ha ido tomando cada vez más relevancia el “ Vivir con finitud” en una clara alusión a la orientación de vivir con conciencia de finitud pero también al imperativo de vivir haciendo consistir un sentido en el borde entre la vida y la muerte. Estoy convencida de que solo es posible -como decía Seneca- morir de su propia muerte, si hay un sentido propio que la comande pero también viviendo la propia vida. Eso es la autodeterminación.

