Cultura y Encuentro

F U N D A R T E

Año 29, Nº 60 ***2º Semestre de 2025***

FUNDARTE 2000

Cultura y Encuentro

Año 29, 60 **2º Semestre 2025**

ÍNDICE

Poemario
Cecilia Colombani, Lucía Vergara, Stella Maris Zamora 3
Ensayo
Eduardo Cormick
La narrativa latinoamericana, desde Harss y Menton hasta hoy 9
Arte
Breganti –
El Legado Vibrante de la Vanguardia Ítalo-Peruana 19
Expresión corporal
Celina Hurtado
La expresión corporal como vivencia ética: una propuesta 27
Reseña
Silvia Heidel 47

Cultura y Encuentro
Revista de FUNDARTE 2000
Directora: Celina Hurtado
Asesor: Ivo Kravic

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000,
Marcelo T. de Alvear 1640, 1º E- Buenos AiresArgentina-
E. mail: fundacionfepai@yahoo.com.arhttp://fundarte2000.fepai.org.ar
Queda hecho el depósito de ley 11.723
ISSN 0320-059X

POEMARIO

Amigos míos

Por las noches que hemos compartido,
tratando infructuosamente de arreglar el mundo.

Por los senderos que se bifurcan
que hemos tomado, a veces en direcciones opuestas.

Por las cartografías existenciales que nos desvelan cada día.

Por los mitos que nos alimentan como el pan de cada mediodía.

Por las noches de vino y rosas con que hemos celebrado la vida,
conjurando nuestra implacable finitud.

Por las palabras dichas y no dichas con las que nos hemos mimado.

Por la memoria con que hemos tejido nuestros hogares compartidos.

Por todo lo que aún nos debemos,

En tiempos de desolación, los abrazo fuerte.

Con el cariño de siempre que cada uno merece.

Cecilia Colombani

*

Para un poeta

Poeta,
eres la esperanza,
descubres las grietas,
destapas las sombras,
las lágrimas muestras;
en tu pecho cargas
y en tus hombros llevas
la claridad de los otros,
ésa que no pueden ver
y transformas todo en perlas
que pules para que brillen
hasta que se encienden,
voces de los siglos,
ecos ignorados,
fuego de los que aman...
Y cuando no escribes ¿quién eres?
Un alma conmovida,
un cuerpo entre muchos,
un peregrino que rescata
el temblor de una hoja en picada,
el presagio de un relámpago...
y en un intento de inmortalizar ese instante,
le das entidad con palabras
como simple acto
de rebeldía contra el olvido,
antes de que se disuelvan como la sal en el mar,
como una luz en medio del agua.
Muchas veces crees que es en vano,

pero siempre alguien,
bajo un farol,
lee lo tuyo en silencio
y lo recrea, lo reinventa.
Poeta,
aunque te sientas en un páramo,
con tu propio corazón
a cielo abierto,
estás alimentando la llama
que no se apaga
porque es verdadera,
porque es sincera.
No buscas la luz, la creas,
no temes a la oscuridad, la enfrentas.
Y por eso,
como espejo,
como abrazo,
para vos este regalo.
Porque en este universo
donde corren sin mirar,
a ciegas, a tientas,
vos te quedas con lo velado,
con lo subyacente,
con lo descuidado
y eso se llama resistencia.

Lucía Nelly Vergara.
Villa Dolores (Córdoba) 9 de julio de 2025.

*

Sin disfraces

Mentiras engaños cabalgan esquivos
trastabilla cobarde la excusa sin límites
infame se disfraza la mentira
hace piruetas el cruel engaño.

Pasan los años
testigos andantes de errores y aciertos
emerge siempre la palabra tributo de vida
universales paradigmas esencia de lo humano
soporte del Ser luz en nuestro andar.

Te doy mi palabra y con cierto infortunio
no distinguimos la palabra cómplice de la esclava
la que soporta engaño o encarna traición,
yo las libero de burdos disfraces
el hombre vive en ellas y es su hacedor infalible.

Stella Maris Zamora

*****

Murmullos

Navego un rio de incertidumbres
cada recodo del camino acelera mi pulso
miles de voces aturden con sus presagios
mienten sus bocas por conveniencia
el silencio acomoda la confusión.

Serenamente se apaciguan los ronroneos inútiles
hay calma en cada partícula de espacio circundante.

Se expande sahumando el entorno sereno halo de espiritual fragancia,
el rosal del jardín no cesa de aromar
un colibrí ejercita su danza intermitente
el pico besa cada flor y deposita su misterio,
lo busco con devoción quiero verlo muy de cerca
dicen que en su vuelo despliegan mensajes
entrecierro mis ojos para descubrir su intención
entonces sueño que es realidad mi deseo.

Stella Maris Zamora

ENSAYO

La narrativa latinoamericana, desde Harss y Menton hasta hoy

Eduardo Cormick
ILCH - Argentina

Tras la repercusión que tuvo la literatura llamada "del Boom" y, en particular, la irrupción de la nueva novela histórica en América Latina, eventos registrados en su momento, entre otros, por Luis Harss y Seymour Menton, la narrativa latinoamericana muestra, más allá de ocasionales influencias de Occidente, la marca distintiva de su estilo.

En los primeros años de la década de 1960, un curioso Luis Harss, tras la lectura de *Rayuela*, conversó con Julio Cortázar. Cortázar le mencionó a Mario Vargas Llosa y éste a Gabriel García Márquez, y así se armó una lista que completaron Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y Carlos Fuentes.

De esas entrevistas nació el libro *Into the Mainstream: Conversations with Latin American Writers* y que, con traducción al castellano del propio Harss, fue publicado en Buenos Aires por la editorial Sudamericana de Paco Porrúa con el título *Los nuestros*. La misma editorial Sudamericana que ya había publicado, un año antes, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Ocurrió en ese período en el que la literatura de Hispanoamérica y Brasil era una vertiente imparable de novedosas experimentaciones

narrativas: Mario Vargas Llosa había ganado, en 1962, el Premio Literatura Breve de Seix Barral por *La ciudad y los perros* y Julio Cortázar había publicado *Rayuela* en Sudamericana. El Fondo de Cultura Económica, que ya había publicado *La región más transparente* de Carlos Fuentes en 1958, publicó *La muerte de Artemio Cruz* en 1962. Tal fue el impacto que se comenzó a hablar de Nueva Novela Latinoamericana y esos escritores, junto a García Márquez y algunos otros, pasaron a integrar lo que se conoció como "El boom de la literatura latinoamericana".

Eran tiempos de censura en España y muchas de las novedades eran publicadas por editoriales nacidas y desarrolladas de este lado del Atlántico, desde el Fondo de Cultura Económica en México hasta Emecé o Sudamericana en Argentina, y eran criticadas y difundidas por revistas de amplia circulación, de las que *Marcha*, semanario político-cultural editado en Montevideo desde finales de los años '30 del siglo XX, se convirtió en un referente ineludible en los '60 y '70, gracias a las plumas de Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama. Fue el caso también, en Buenos Aires, del semanario *Primera Pla*na en la década de 1960, con Tomás Eloy Martínez como Jefe de Redacción y la revista *Crisis*, dirigida por Eduardo Galeano (que se había formado en *Marcha*) en su etapa de los '70, con tiradas de diez mil ejemplares que pronto se agotaban.

Por caso, la edición N. 234 del 20 de junio de 1967 de *Primera Plana*, con el título "La gran novela de América", mostraba en tapa a un por entonces desconocido Gabo caminando por calles adoquinadas e incluía en página 52 un artículo titulado "Los viajes de Simbad García Márquez", con la firma de Ernesto Schoó y en página 54 "América: la gran novela (*Cien años de soledad)*" a cargo de Tomás Eloy Martínez.

Aunque en 1969 Harss agregó un "Epílogo con retracciones" en el que dice sospechar que la nueva narrativa latinoamericana que había anunciado en el "Prólogo arbitrario" no era sino "mero efecto de la publicidad y el mercantilismo", en una reedición de *Los nuestros* por Alfaguara de 2012, casi cincuenta años después, el mismo Harss pidió disculpas por no haber incluido a más autores, como Ernesto Sabato, Clarice Lispector, José María Arguedas, José Donoso, Augusto Roa Bastos, José Lezama Lima, Felisberto Hernández o Guillermo Cabrera Infante, pensando con remordimiento en cuántos quedaron afuera por ignorancia o por prejuicios del momento.

En su libro incluyó a Jorge Luis Borges que, sin ser considerado "escritor del boom" fue, en opinión del recientemente fallecido Fredric Jameson, un escritor posmodernista, en razón de sus "paradojas narrativas" y superposición de tramas.

Otro de los escritores que integró ese conjunto de entrevistas fue Alejo Carpentier. Una de sus novelas, *El arpa y la sombra,* es la que Seymour Menton elige para señalar el comienzo de una nueva forma de escribir novela histórica, cuando escribe *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992.*

También Seymour Menton deja fuera de su análisis obras que seguramente merecían estar, como *Yo, el Supremo,* de Augusto Roa Bastos. Pero es entendible su intención de destacar el papel de Cristóbal Colón como personaje de estas nuevas experiencias ficcionales, y es así que cierra el período en análisis con la novela *La vigilia del almirante,* que Roa Bastos publicó en 1992.

Si la proximidad del quinto centenario de la llegada de Colón a América fue una referencia para la reflexión, el debate y la creación literaria, la revolución castrista en Cuba fue también un estímulo para resignificar viejos debates acerca del tipo de sociedad que necesitan los países latinoamericanos y de revalorizar el papel que jugaron tantas figuras revolucionarias en Buenos Aires, en el Alto Perú y en Caracas, sus ideas de libertad y de sociedad para todos.

La guerra del fin del mundo, de Mario Vargas Llosa, es citada por Menton por el ejercicio de reescritura del muy recordado libro *Los sertones*, que Euclides da Cunha había publicado en Brasil en 1902. Vargas Llosa rescata en una prosa plena de un realismo alucinado, la Guerra de Canudos, el levantamiento ocurrido a fines del siglo XIX en el nordeste brasileño.

Allí también aparece Gabriel García Márquez con su *El general en su laberinto*, para mostrarnos otro ejercicio de intertextualidad: el uso de un personaje de ficción del relato *El último rostro*, que Álvaro Mutis publicó en su libro *La mansión de Araucaíma y otros relatos*, para incluirlo en un capítulo de su propia novela.

Esta tendencia a la producción de textos ficcionales en los que héroes de las guerras de la independencia o figuras destacadas de las jóvenes naciones americanas se convierten en personajes de novelas o relatos que reflexionan sobre el devenir histórico, da cuenta por un lado del conocimiento y manejo de herramientas propias del posmodernismo pero, a la vez, de la preocupación, la incertidumbre y el debate acerca de la posibilidad de futuro para los mandatos fundacionales de las sociedades americanas.

Así como Noé Jitrik y Fernando Aínsa hicieron sus propias caracterizaciones de este nuevo modo narrativo de los acontecimientos históricos por los escritores de América Latina, Seymour Menton señala algunos rasgos que permiten distinguir a la nueva novela histórica latinoamericana: la subordinación del aspecto histórico a la presentación de ideas filosóficas; la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; la ficcionalización de personajes históricos; la metaficción, o los comentarios del narrador sobre el proceso de la creación; la intertextualidad, hasta el punto de convertir el texto en un mosaico de citas y, finalmente, rasgos bajtinianos como lo carnavalesco y lo paródico.

Una breve e intensa primera página de *La revolución es un sueño eterno*, novela de Andrés Rivera ganadora del Premio Nacional de Literatura 1992 en Argentina, finaliza con un último párrafo:

> "¿sé, todavía, que una risa larga y trasnochada cruje en mi vientre, que hoy es la noche de un día de junio, y que llueve, y que el invierno llega a las puertas de una ciudad que exterminó la utopía pero no su memoria?" (15)

En la misma novela, el autor hace escribir al apesadumbrado Juan José Castelli, protagonista de la novela: "¿Qué nos faltó para que la utopía venciera a la realidad?" (57)

En ese contexto escribí *Quema su memoria* en 1991. Se trata de una novela breve, que en 1996 fue reconocida en el Certamen Joven Literatura de Fundación Fortabat y en 2004 obtuvo el premio de Fundación El Libro, en un jurado que integraron, entre otros, Antonio Requeni y Mario Goloboff.

El personaje de la novela, es un anciano Guillermo Brown, creador de la Armada argentina, cuya conducta puede resumirse en este párrafo:

> […] podría declarar delante del juez de paz soy Guillermo Brown, vecino de esta ciudad, granjero, y habría dicho con ello la verdad, aunque estaría ocultando años, días, noches de aventuras y glorias militares que podría mencionar como al descuido, sí, también he sido capitán general de la armada, pasé mil trescientos días con sus noches en cubierta navegando en campaña militar […] (41)

Tanto Luis Harss en su prólogo a *Los nuestros*, como Carlos Fuentes en su *La gran novela latinoamericana*, pasan revista a la larga serie de la narrativa en Hispanoamérica desde el primer contacto entre los europeos y este nuevo mundo. Es interesante destacar que, para Carlos Fuentes, hay tres textos que resultan ser motores de la narrativa latinoamericana a lo largo de los tiempos: la *Utopía* de Tomás Moro, el *Elogio a la locura* de Erasmo y *El príncipe* de Maquiavelo, de los que derivan tres impulsos narrativos: "el deseo de lo que debería ser", "el deseo de lo que puede ser" y "el deseo de lo que es". Es decir, hay un patrón común, dentro de las diversidades de cada generación y país, que identifican un modo de contar propio de Hispanoamérica.

La nueva narrativa de América Latina recibe marcadas influencias de Faulkner, Hemingway o Camus, pero recoge y sostiene una tradición que viene de Arturo Uslar Pietri, Miguel Ángel Asturias y el propio Carpentier, con una multiplicidad de novedosas formas de contar. En ese contexto, la novela histórica en América hispana, mucho más que un reflejo de modalidades y tendencias de la posmodernidad en la Europa occidental, es el resultado de una evolución propia de los abordajes

narrativos y del modo de tratar las temáticas de sucesivas generaciones de narradores y novelistas del continente.

A sesenta años de la publicación de *Los nuestros* de Luis Harss, y a treinta años de *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*, de Seymour Menton, la narrativa histórica de nuestros países sigue intensamente activa como producto cultural propio de América, para dar cuenta de ese estado de preocupación e incertidumbre acerca del futuro, en sociedades en las que el sueño de igualdad parece alejarse cada vez un poco más.

Los autores mantienen y renuevan las estrategias narrativas en el continente, en corrientes a las que se identifica como "Búmerang", "Post-Boom", "Posmodernismo", pero cuyos títulos no alcanzan la repercusión de hace tres o seis décadas. Buena parte de la industria editorial latinoamericana, potente a mediados del siglo XX, fue convertida en subsidiaria de grandes casas españolas o inglesas, y esa declinación juega un papel determinante en la pérdida de relevancia de las letras hispanoamericanas en el universo literario de Occidente.

Como un antídoto a esta menor incidencia en el mercado comercial de Occidente, Hispanoamérica registró el surgimiento de una enorme cantidad de editoriales independientes que buscan alejarse de las grandes industrias culturales que dominan e imponen tendencias, para poner en circulación a escritores y escritoras que están fuera de la "industria editorial".

En una dimensión impensada en los años del Boom esta miríada de pequeñas editoriales ha contribuido al mundo literario del continente con

nuevas voces, enfoques y temáticas que amplían el repertorio a la vez que facilitan su llegada al lector.

Obras Citadas

Ainsa Amigues, Fernando. *Problemática de la identidad en el discurso narrativo latinoamericano. La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*. Guayacán Centroamericana, 1995.
Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra.* Siglo XXI, 1979.
Cormick, Eduardo. *Quema su memoria*. Vinciguerra, 2014.
Cortázar, Julio. *Rayuela*. Sudamericana, 1963.
Cunha, Euclides da. *Los sertones*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
Fuentes, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Alfaguara, 2011.
—. *La muerte de Artemio Cruz*. Fondo de Cultura, 1962.
García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Sudamericana, 1967.
—. *El general en su laberinto.* Oveja Negra, 1989.
Harss, Luis. *Into the mainstream: conversations with Latin American writers*. Harper& Row, 1967.
—. *Los nuestros*. Sudamericana, 1969.
—. *Los nuestros*. Sudamericana, 1966.
—. *Los nuestros*. Alfaguara, 2012.
Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Trotta, 2020.
Jitirk, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. 1997: Biblos, s.f.
Martínez, Tomás Eloy. «América: la gran novela.» *Primera Plana* (1967): 54-55.
Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
Rivera, Andrés. *La revolución es un sueño eterno*. Alfaguara, 1992.
Roa Bastos, Augusto. *La vigilia del almirante*. Santillana, 1992.

Schoó, Ernesto. «Los viajes de Simbad García Márquez.» *Primera Plana* (1967): 52-54.
Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*. Seix Barral, 1963.
—. *La guerra del fin del mundo*. Seix Barral, 1981.

ARTE

Breganti –
El Legado Vibrante de la Vanguardia Ítalo-Peruana

En el firmamento del arte contemporáneo, donde la audacia y la innovación forjan nuevas narrativas, emerge Breganti, un artista italo-peruano que no solo continúa un linaje artístico de inmensa trascendencia, sino que lo eleva a cimas insospechadas de brillo y emotividad. Breganti no es un mero eco de sus predecesores; es la voz resonante de una vanguardia que abraza la intensidad cromática y la profundidad de la forma, destinado a cautivar a las esferas más elitistas del coleccionismo y la crítica.

Un Puente entre Maestros: Modigliani, Migliorisi y la Visión Breganti
Para comprender la magnitud de Breganti, es imperativo trazar su conexión con dos gigantes que moldearon su visión: Amedeo Modigliani y Ricardo Migliorisi. De Modigliani, Breganti hereda la maestría en la estilización de la figura humana, la elegancia de las líneas alargadas y la capacidad de infundir alma a través de la simplificación. Sin embargo, donde Modigliani exploraba la melancolía y la introspección con una paleta contenida, Breganti desata una explosión de color, inyectando una vitalidad desbordante a cada trazo.

Migliorisi, conocido por sus composiciones vibrantes y personajes exóticos, sienta las bases para la excentricidad controlada que Breganti eleva a la categoría de arte. La influencia de Migliorisi se manifiesta en la forma en que Breganti construye sus narrativas visuales, a menudo jugando con la perspectiva y la yuxtaposición de elementos aparentemente dispares para crear un universo coherente y fascinante.

La Firma de Breganti: Luz, Color de Ricardo Migliorisi, artista paraguayo de renombre internacional, Breganti asimila la audacia en la combinación de lo figurativo con lo onírico, la libertad en el uso de la fantasía y la irreverencia. y Emoción en el Lienzo. Las pinturas de Breganti son un testimonio de una paleta cromática inigualable. Sus colores brillantes, radiantes e intensos no son accidentales; son el resultado de una meticulosa experimentación y una comprensión innata de cómo la luz y el pigmento interactúan para evocar una respuesta emocional profunda. Cada obra es un estallido de energía, una sinfonía visual donde los amarillos vibrantes se encuentran con los azules profundos, los rojos apasionados danzan con los verdes esmeralda, y los tonos neón irradian desde el lienzo. Esta intensidad no abruma, sino que invita a una inmersión total en la atmósfera que crea.

En el contexto del arte vanguardista y elitista, Breganti se posiciona como un provocador y un visionario. Su trabajo desafía las convenciones, fusionando la tradición con la innovación en una danza armoniosa. Las figuras, si bien estéticamente agradables y reconocibles, a menudo presentan sutiles distorsiones o elementos fantásticos que las elevan más allá de la mera representación, invitando a la reflexión sobre la identidad, la belleza y la condición humana.

Un Futuro Resplandeciente

Breganti no solo pinta; construye un universo. Sus obras son ventanas a un mundo donde la luz, el color y la emoción convergen para contar historias. Con una técnica impecable y una visión artística singular, Breganti está destinado a ser una figura central en el panorama artístico global, dejando una huella imborrable en el corazón de los coleccionistas y amantes del arte que buscan no solo una inversión, sino una experiencia transformadora.

Obras destacadas:

Mandala del sol y la luna

Mandala Elefante dorado

Mapa de Paraguay exótico

Mandala con Tumi imperial

Virgen de Caacupé

EXPRESIÓN CORPORAL

La expresión corporal como vivencia ética: una propuesta

Celina Hurtado

Introducción

No voy a discutir aquí las relaciones entre ética y arte, o responder a preguntas tales como si el arte puede ser inmoral, o si el artista debe o no inspirarse o guiar su trabajo por consideraciones éticas (arte comprometido[1]). Acepto que son cuestiones muy relevantes, pero no son mi objetivo en este trabajo. Aquí asumo que al menos un área artística, la de las artes interpretativas, en cuanto exige, de alguna manera, el ejercicio de "ponerse en lugar de", se conecta con la ética en la medida en que muchos de los conflictos éticos y de las dificultades para solucionarlos radican en la exigencia –nada fácil– de ponerse en el lugar del otro, tanto vivencial como conceptualmente.

Voy a tratar aquí las posibilidades de la expresión corporal, entendida en un sentido amplio (incluyendo lenguaje corporal y verbal) como un recurso para vivenciar conflictos éticos. Considero que la situación dramática de ellos no radica en el enfrentamiento entre agentes morales

[1] Con esto no niego la importancia del compromiso del artista y admito que incluso puede significar una mayor y más perfecta valoración de su obra. Así, por ejemplo, las óperas de Verdi adquieren una dimensión más valiosa si en vez de leer sus argumentos y sus propuestas como "ficciones", las leemos como metáforas de su mensaje social y político (cf. Eduardo Briancesco, "Arte, política y religión en la obra de Verdi", *Criterio* n, 1795, 1978: 496-503).

(buenos) e inmorales (malos) de tal manera que los "malos" lo sean explícita y voluntariamente, buscando romper o violar los códigos morales que admiten como buenos. Esta posición demoníaca no es la más grave, ni la más difícil de resolver. Los verdaderos conflictos éticos se dan cuando ambos agentes están convencidos de que su opción es correcta y son, sinceramente, agentes morales buenos, dentro de su código. El conflicto deriva, entonces de que las valoraciones de ambos agentes acerca de lo que es aceptable, permitido, justificable o perdonable, no coinciden.

La solución de estos conflictos puede intentarse de tres maneras: la primera y más pragmática, es que triunfa el agente (o grupo) que tiene mayor fuerza o poder, imponiendo su punto de vista al otro; la segunda es que ambos acepten la solución de un árbitro (una especie de tercero imparcial), que dirima el conflicto dando "la razón" a una de las partes. Estos dos modos, que son los usuales, implican violentar la conciencia del agente que "pierde" la batalla moral. Por lo tanto, no resuelven el conflicto ético, sino que, al contrario, en cierto modo lo agudizan.

Una tercera forma es lograr un consenso –necesariamente parcial y referido a cada situación– a través de un compromiso en que la solución implique una transacción acerca de aquellos aspectos en que cada agente moral puede ablandar sus convicciones sin traicionarlas, en beneficio de las convicciones del otro. Este procedimiento, que la ética teórica ha estudiado profusamente, tiene, a mi modo de ver, la dificultad real de que en la práctica es muy difícil que los sujetos se comporten con la racionalidad y el distanciamiento necesarios para hallar una solución que sea la mejor posible para ambas partes en las circunstancias dadas. También creo que esto se debe a que los seres humanos no somos solamente razón sino también vivencia, sentimiento, pasión. Y mientras

que la razón puede ser un elemento más objetivo e impersonal en el comportamiento, nuestras identificaciones se colocan más bien del lado de los sentimientos, de las vivencias, que implican una carga afectiva muy vinculada a la corporalidad.

Entonces, este "ponerse en el lugar del otro", es decir, del "prójimo" no es una tarea que pueda ensayarse con grandes garantías de éxito sólo a nivel racional, y menos cuando pensamos en la gran mayoría de las personas o en grupos sin sólida formación, o en edades (como la adolescencia o la juventud) en que lo pasional o lo afectivo es predominante. Creo que la ética comunicativa, si bien tiene notables virtudes teóricas, tiene el inconveniente de que muchas personas no están en condiciones de asociar un razonamiento con una vivencia, y entonces, aunque a nivel racional comprendan el punto de vista del otro, o tengan que reconocerlo como probable, aceptable, etc., a la hora de sus decisiones personales, sólo pueden optar por aquello que ellos mismos han experimentado. La posibilidad de vivenciar otras opciones, a través del arte, me parece un recurso muy rico para lograr mayor entendimiento.

Si usamos el ejercicio artístico interpretativo al servicio de esta praxis ética de "ponerse en el lugar del otro", creo que obtendremos un recurso pedagógico de considerable valor. La dificultad de ver en el "otro" un prójimo, es decir un próximo, está en que, en la medida de su diferencia conmigo, se hace difícil que yo pueda sentir, pensar o actuar como él, es decir, identificarme en alguna medida con su mundo personal. En cambio, si una ejercitación controlada me ayuda a hacer esa experiencia y encontrar la coherencia, la lógica y la riqueza afectiva de la posición del otro, entonces la vivencia del prójimo ayudará a pensar en soluciones no unilaterales para nuestros conflictos.

La idea que propongo es una aplicación de una práctica iniciada y consolidada en grupos de trabajo españoles hace más de 20 años, cuando Ana María González, profesora de literatura y practicante de expresión corporal, admiradora de Béjart y "Mudra Africa", concibió un recurso artístico multidisciplinar para presentar de modo intuitivo y permitir la interiorización de cuestiones éticas, religiosas y cosmovisionales[2]. Su propuesta se basa en la asunción de la conexión íntima entre la experiencia corporal y la intuición intelectual[3]. A su creación le llamó "gestorama", con lo que quiere indicar "gesto total", que incluye lo intelectual verbalizado (aunque no "racionalizado" o argumentado) y todos los recursos corporales de todas las artes, es decir, la dimensión global de la sensibilidad[4]. Ella misma escribió varios textos que pueden

[2] Por supuesto, no es algo absolutamente nuevo. Los religiosos evangelizadores de América indígena usaban habitualmente recursos artísticos para hacer comprender a los naturales algunos conceptos religiosos muy ajenos a su universo mental (cf. por ejemplo George Proksch, "El canto, el drama y la danza al servicio de la evangelización en la India", *Cristo al Mundo*, 21, n. 1, 1976: 55-61). La diferencia es que aquí no se busca una inculturación de un contenido exógeno, sino la autocomprensión subjetiva de una diversidad de opciones.

[3] En un sentido bastante aproximado, aunque referido sólo a la danza, Margarita Baz ha estudiado lo que ella denominó "metáforas del cuerpo", para indicar esa conexión implícita pero real, entre el movimiento corporal y sus significados psíquicos (cf. *Metáforas del cuerpo: un estudio sobre la mujer y la danza*, México, UNAM- UAM, 1996).

[4] Esta propuesta como tal (y que yo sigo) no incluye la meditación, y en ese sentido se diferencia de otras experiencias que usan recursos expresivos y corporales (como por ejemplo, la eutonía de Gerda Alexandre) al servicio de la interiorización de un contenido ético (laico o religioso), como la propuesta de Santiago Guerra: "Dos prolegómenos a la meditación cristiana: la eutonía y la meditación iniciática", *Revista de espiritualidad*, 38, n. 152, 1979: 459-474.

desarrollarse en talleres, clases e incluso como obras teatrales, acercándose entonces al concepto de "teatro total".

Yo he trabajado con ella en varios talleres y también he continuado esta línea de investigación. En diferentes ocasiones experimenté este recurso para inducir vivencias éticas, que considero más determinantes de las opciones y los comportamientos que la prédica, o la argumentación. La idea es que a través de la expresión corporal incluida en el gestorama, cada uno hace el ejercicio de ponerse en el lugar del otro, que es un requisito básico para comprender, tolerar y mejor todavía convivir con personas que sienten o piensan diferente, justamente porque sus experiencias son también distintas.

Una doble presentación de conflictos éticos

Voy a proponer este ejercicio práctico con dos temas, para los cuales hay también una lectura religiosa dentro del cristianismo. Y teniendo en cuenta que las parábolas y el entorno cultural de Jesús de Nazareth son de origen judío, pienso que podemos perfectamente concluir que esta visión, que compartirían los monoteísmos occidentales, es válida en general para los occidentales, educados en esta tradición.

Los dos casos que presento están narrados en los evangelios, de donde tomo los elementos principales, que pueden considerarse incluso antiguos o arcaicos, pero cuya expresión corporal mostrará en conexión con opciones y situaciones muy actuales

El buen samaritano. Un hombre que viajaba por un camino cayó en mano de unos bandidos que lo atacaron e hirieron, lo despojaron de todo y se fueron, dejándolo medio muerto. Pasó por allí un sacerdote, pero no

lo ayudó para no mancharse y quedar impuro, conforme a su ritual; pasó también un levita y sucedió lo mismo. Finalmente pasó un samaritano [es decir, un extranjero], que se acercó y viendo que todavía vivía, lo cargó en su mula y lo llevó a la posada más cercana, donde solía hospedarse y allí lo curó. Al día siguiente dijo al posadero dándole un dinero "Cuida a este hombre y atiéndelo para que se reponga; todo lo que gastes de más, yo te lo abonaré a mi vuelta" (Evangelio de Lucas 10,29-35).

La mujer adúltera. Jesús se encontró con un grupo de hombres que habían sacado a una mujer sorprendida en adulterio y se disponían a lapidarla. Ella lloraba y pedía clemencia. Se había formado el círculo de los que tenían las piedras y la mujer estaba en el medio. Los ejecutores querían saber qué opinaba Jesús de la lapidación, que era una ley en Israel y procuraban ponerlo en tensión ética entre legalidad y piedad. Entonces Jesús entró en el círculo y en silencio, se agachó y comenzó a escribir en la tierra con un dedo. El tiempo pasaba y los ejecutores insistían en conocer su opinión. Entonces Jesús se levantó y mirándolos fijamente a cada uno les dijo: "El de ustedes que esté sin pecado, que arroje la primera piedra". Se hizo un silencio, todos se miraron entre sí, y fueron retirándose, comenzando por los más viejos. Finalmente quedaron solo Jesús y la mujer. Él le dijo "¿Dónde están los que te acusaban? ¿Ninguno te condenó?" – "Ninguno, señor" contestó ella. – "Entonces yo tampoco te condeno, vete en paz y no peques más" (Evangelio de Juan, 8, 1-11).

Comentario previo a la práctica. En ambos casos el conflicto se plantea por la dificultad de visualizar bien al prójimo, de aceptarlo como es. En el primer caso, la parábola se inscribe específicamente en una discusión de Jesús con algunos judíos acerca del mandamiento de "amar al prójimo". Uno de los presentes pregunta "¿Quién es mi prójimo?" y

Jesús responde con esta parábola. Obsérvese que la pregunta es pertinente porque no todas las éticas son universalistas en cuanto a la valoración del otro, es decir, no todas son explícitas acerca de si el otro, en determinadas circunstancias, debe o no ser considerado un "igual a mí". Estoy convencida que las interpretaciones de esta parábola que acusan al sacerdote y al levita de ser ritualistas hipócritas o inhumanos son erradas. El drama ético radica en que ellos, considerando como primordial su deber –exigido por su religión– de conservarse puros, no debían tocar un cadáver, ni un hombre enfermo o ensangrentado. En este caso, ellos resolvieron su conflicto ético priorizando el valor de la limpieza ritual sobre deber de asistencia (que también, por supuesto, aceptaban en general). En el segundo caso, los acusadores seguramente eran sinceros creyentes y practicantes de los principios religiosos de comportamiento, y el hecho de que se retiren avergonzados implica que eran conscientes de que ellos también alguna vez habían pecado. Este relato, a diferencia del otro, muestra que los acusadores llegaron a ponerse –aunque fuese con reticencias– en la situación de la mujer a punto de morir, se reconocieron también violadores de la ley moral y entonces pudieron perdonarla, como antes se habían perdonado a sí mismos**.**

Veamos ahora cómo podemos lograr una vivencia de "ser el prójimo" a través de algunos recursos de expresión corporal.

La expresión de los elementos básicos del conflicto

Para vivenciar al otro como un yo, debemos dar varios pasos. La propuesta usa ejercicios preparatorios para afianzar un mínimo de capacidad de uso del recurso, en general, antes de aplicarlo al caso. Ver en el otro a un yo exige en primer lugar una concienciación del yo, luego una concienciación del tú, de las relaciones personales y finalmente el

proceso que podríamos denominar de transferencia (por supuesto, no en sentido psicoanalítico).

1. Nuestro yo

Desde el punto de vista del cuerpo implica:

- integración del esquema corporal con los demás esquemas de la personalidad;
- expresión de la personalidad a través del cuerpo: autenticidad e impostura (máscara);
- expresiones especializadas (sentimientos, acciones e ideas).

Desde el punto de vista de la conciencia implica:

- identificación con los propios actos (deseos, pensamientos, etc.);
- identificación con el nombre.

2. Relaciones yo-tú – nosotros

Corresponden a los siguientes aspectos

- Formas expresivas de interacción (valor del gesto no verbalizado);
- duales (diálogo no verbal):
- grupales (formación de los símbolos colectivos, sentido de pertenencia a través de gestos simbólicos, identificación, identidad personal e identidad grupal, relaciones y tensiones);
- Formas expresivo-locutivas de interacción.

3. La transferencia

Veamos ahora los elementos básicos de la transferencia, con sus respectivos ejercicios preparatorios.

1. La identificación y el nombre. Es una experiencia que cuanto más incógnito sea el otro, más difícil es percibir en él “alguien como yo”.

Verlo de cerca, tocarlo, nombrarlo, son acercamientos que facilitan la transferencia. El primero y más básico, es precisamente, darle un nombre, que deje de ser anónimo. Por eso, el primer ejercicio en estos ejemplos, serán dar un nombre a los protagonistas. Ahora bien, aunque todos sabemos que nos agrada que nos nombren y que respondemos más rápida y positivamente a un llamado personalizado, es conveniente profundizar esta experiencia.

a) El propio nombre. Se comienza con una improvisación libre de movimientos acompañada con una música, o una percusión que tenga al menos dos ritmos, un *adagio* y un *vivo*. Motivación: buscar los movimientos que parezcan más adecuados a cada uno, aquellos con los cuales se sienta identificado. Luego cada uno dice el nombre propio. Si se tienen varios, cada uno elige aquel con el que más personalmente (por lo general, el que usan los demás habitualmente para llamarlo, pero puede no ser así). Además de los movimientos ya logrados, el guía debe hacer notar que el nombre tiene de por sí sugerencias rítmicas, melódicas y evocativas. Por ejemplo "Susana" es rítmicamente distinto de "Claudia"; "Susana", "Celina", "Roberta", "Renata", que tienen el mismo ritmo, son melódicamente distintos; "Azucena" y "Soledad" tienen evocaciones diversas. Además de esto el nombre tiene evocaciones personales para cada cual, según cómo lo usan los demás para nombrarnos. De allí la importancia del **nombrar**, que es más que llamar la atención o indicar un objeto. El movimiento debe sugerir las múltiples posibilidades del nombrar, por ahora referidas sólo al propio sujeto.

b. El nombre del otro. Ahora haremos lo mismo, pero nombrando a los compañeros, y luego intercambiamos los nombres. Yo dejaré de ser Celina y pasaré a ser Susana o Pedro. El trabajo es el mismo que en el paso anterior.

c. Dar un nombre. Los nombres que tenemos en su mayoría no los elegimos, sino que los eligieron nuestros padres u otras personas por nosotros. Es difícil que uno se identifique con otro nombre, salvo aquél que escogimos voluntariamente como seudónimo o apodo, porque nos gusta. Ahora trataremos de imaginar qué nombre le daremos a los personajes de nuestras historias. Seguiremos el mismo procedimiento del primer ejercicio. Lo más probable es que los nombres no coincidan, pero no importa que no se logre unanimidad. La idea es que cada uno piense o diga qué nombre la daría a los personales y luego, lo use cuando el relato se exprese en el gestorama.

2. Nombrar. Las palabras "clave". Cuando se ha concienciado la importancia del **nombrarse**, pasamos al trabajo de **nombrar**. Nombramos a nosotros mismos como modo de adquirir conciencia e identidad. Nombramos a las cosas para identificarlas. La palabra reemplaza la descripción mímica, pero ésta debe seguir siendo posible para nosotros; hablamos aquí de la mímica natural y espontánea, no del arte del mimo.

Hay palabras que tienen un contenido clave a nivel de las opciones éticas. Por ejemplo "bueno", "malo", "prohibido", "castigo", "premio". No importa si coincidamos o no con el sentido de una acción o con sus motivaciones, pero si comenzamos por llamarla "mala" ya nos estamos colocando frente a una opción decisiva. Por eso trataremos de dejar para el final las palabras que impliquen valoraciones personales, y comenzaremos por las palabras que sean más objetivas y descriptivas. Podemos hacer rápidamente una selección de ambos grupos de palabras para los dos relatos. Esta selección se hace por consenso en el grupo, no se fija de antemano; por eso grupos distintos pueden proponer elencos diversos.

En un segundo momento intentaremos expresar corporalmente lo que nos evoca, como expresión total, el "decir" cada palabra. No lo haremos en función del relato, sino en función de la palabra misma. Por ejemplo "adúltera", o "herido". La mímesis expresiva de estas palabras puede hacerse de dos maneras: una consiste en imitar la forma o estructura de lo nombrado (si son cosas o situaciones inmóviles), otra es expresar la actividad que sugiere (sobre todo los seres vivos) por ejemplo los movimientos de un caminante o de alguien que se defiende. Ambas formas también pueden combinarse. Cada uno comenzará como quiera y sólo cuando el guía vea que por sí mismo no llega a elaborar las dos formas ni/o la síntesis, lo motivará.

Luego que cada uno haya logrado su mímesis de todas o algunas (las que quiera) de las palabras clave, elegirá aquellas que pueden decirse a otro descriptiva y valorativamente (en este orden) y las dirá a sus compañeros. Por ejemplo "no te ayudo", "¡adúltera!", etc., acompañado de la expresión correspondiente. Este ejercicio puede hacerse grupalmente, o por parejas, o tercetos. Pero lo importante es que todos cambien al menos una vez el rol, es decir, que luego de endilgar a otro el adulterio, sea endilgado de lo mismo por el primero. De este modo, cada agente: el "limpio", el "pecador" etc. será sucesivamente un yo y un tú.

Una vez que se ha logrado concienciar las relaciones yo-tú y pasar al nosotros, debemos ocuparnos más específicamente de las expresiones concretas. Esto también es algo natural y sin embargo suele requerir una práctica reflexiva, ya que estamos acostumbrados a expresiones estereotipadas que dejan poco margen a una auténtica expresión personal. Aunque hay muchos modos de encarar la expresión corporal, aquí nos vamos a limitar a las expresiones más adecuadas a nuestros gestoramas. Por ello, dejando de lado la expresión plástica de movimientos cotidianos

(mimo) o las más danzadas, vamos a considerar la expresión de estados de conciencia y la expresión de relaciones personales. Aunque los relatos tienen un sentido más bien dramático, es admisible enfocar la expresión en todas las gamas, desde lo trágico a lo cómico, siempre que no se pierda el sentido modélico del texto[5].

3. Expresión de estados de conciencia. Nos referimos a situaciones en que el individuo tiene una respuesta consciente, no necesaria o exclusivamente racional o reflexiva, aunque también puede integrarse con ese elemento. Es el caso de los dos relatos propuestos.

Desde el punto de vista analítico, y para esbozar mejor nuestros ejercicios de expresión, hablaremos de estados de conciencia positivos y negativos. Entendemos por estados positivos aquellos en que la conciencia se encuentra tranquila, feliz, expansiva; corresponde, desde el punto de vista de la motivación, a la presencia o expectativa de un bien, o a su recuerdo o evocación. Los estados negativos, a la inversa, son momentos de apagamiento, recesivos, auto o heterodestructivos y corresponden a la presencia o expectativa de un mal, a su recuerdo o evocación. De este modo, y considerando la situación de presencia o ausencia del bien y el mal, y a su mayor o menor intensidad y cercanía, tenemos cuatro estados básicos, con sus matices:

[5] En un sentido simple, una versión trágica de los relatos haría llorar y una cómica haría reír. En este sentido podrían parecer incompatibles. Pero reír y llorar son actos específicamente humanos que expresan una cierta desorganización en la persona, permitiendo que el cuerpo actúe automáticamente la expresión del estado de ánimo (un estudio de este tema en Antonio Camarero, “Sobre la modalidad y función de lo cómico en la literatura”, *Cuadernos del Sur*, 14, 1981:157-172). Por eso los conflictos trágicos y los cómicos son comparables y ambas formas son aceptables para los gestoramas.

1. Alegría: el bien presente. Toda situación de gozo o alegría implica una expansión psíquica que naturalmente se traduce en una expansión física. Por eso una expresión expansiva siempre indica al espectador una situación de tranquilidad, placer, bienestar, e incluso otras más especiales pero que implican aquéllas, como la gloria, el éxtasis y también, por supuesto, los estados anormales de conciencia que generan esos sentimientos, como la embriaguez. Sobre esta base se apreciará la diferencia natural expresiva entre los distintos supuestos, según la mayor o menor intensidad del bien que tenemos y nos comunican, y según la distancia espacial y temporal con los hechos gozosos. También la alegría puede estar mezclada con pesar o melancolía, pues, como decía San Agustín, "estando triste recuerdo mi alegría pasada, y estando alegre, mi pasada tristeza".

2. Esperanza: el bien ausente. La esperanza es una forma de alegría, pero más íntima y reconcentrada, no sugiere exultación pues el bien anhelado aún no está con nosotros, lo que nos alegra es el pregusto de su presencia. Por tanto, debemos expresar esa diferencia, como la hay entre:
- estoy herido y me han ayudado,
- estoy herido, veo que alguien viene, espero que me ayude.

Por otra parte, la esperanza del bien tiene matices, según el grado de certeza, seguridad y confianza en el advenimiento real del bien esperado. Así, no es lo mismo esperar un bien azaroso (que pase alguien) que uno casi cierto (se acerca alguien) o uno cierto (me está llevando hacia la posada, aunque todavía no estoy curado).

Por lo tanto, la esperanza de un bien azaroso va mezclada con ansiedad o angustia, la de un bien casi cierto con expectativa y la de un bien cierto es casi como la alegría presente. Estos matices, en las víctimas

de cada relato, tienen que quedar bien diferenciados.

Así como la alegría se expresa corporalmente con movimientos amplios y dilatados, la esperanza se expresa con iguales movimientos, pero más medidos, más internos. Si incluye expectación o angustia, habrá contracción y cierta retracción.

3. Presencia del mal: ira y dolor. El mal, como el bien, son conceptos abstractos y difíciles de definir en general, pero todos podemos experimentar situaciones que incluyen la presencia del bien y del mal. Por tanto, aquí no tratamos de hacer una teorización sobre el bien y su contrario (o negación), sino vivenciar la presencia del mal, entendida como un elemento negativo para nosotros, que nos produce un malestar anímico, que nos mueve a la huida, o a la lucha en su contra. Tenemos así, una actitud básica frente a lo malo, que es el rechazo. La primera expresión será pues, la de rechazar internamente aquello que nos desagrada.

Por ser lo más sencillo, comenzaremos con la expresión facial. Expresivamente el rostro humano tiene muchas formas de expresar desagrado. Los siguientes matices pueden corresponden al sacerdote, al levita y a los acusadores (en este caso, salvo el último), cada uno elegirá el que le parezca más adecuado a cómo vivencia el relato: 1. disgusto; 2. rabia; 3. asco; 4. horror; 5. indiferencia.

Después trataremos de expresar los mismos matices incorporando las manos y brazos (se puede comenzar poniendo el rostro adecuado, luego borrar esa expresión y trabajar la misma con brazos y manos).

Finalmente expresaremos los estados de ánimo frente al mal que

corresponden al herido; 1. sufrimiento; 2. horror.

Además de la básica actitud de rechazo y sus matices, el mal, estando presente, puede movernos en tres direcciones: a) a la lucha, para vencerlo; b) a la huida, si ésta es posible; c) a la lamentación, si no hay remedio.

En nuestros relatos, las tres actitudes, en esa secuencia, pueden corresponder al viajero atacado, y a la adúltera sólo las dos últimas (el relato indica que no tiene fuerza para defenderse).

El dolor. Es una experiencia tan universal que casi no necesita reflexión. Cada uno tiene, sin embargo, una manera propia de expresar su dolor; hay quienes lloran silenciosamente, otros a los gritos y con grandes crispaciones, otros se desmayan o quedan casi sin sentido, otros sufren en silencio, apretando los labios o los puños, otros bajan la cabeza y se aflojan, como cansados, etc. Se trata aquí de vivenciar cuál es nuestro modo propio de expresar el dolor, lo cual podemos saber con bastante exactitud si reparamos en nuestras actitudes cuando hemos sufrido un dolor real en la vida. Sin embargo, no debemos tratar de imitar en los gestoramas sólo esa forma vivida, sino explorar otras manifestaciones de dolor que quizá también nos sean propias (y por tanto, nos alivien) pero que tal vez coartamos por ciertos convencionalismos. Por ejemplo un dicho muy difundido afirma que “llorar no es de hombres” y sin embargo muchos hombres expresarían naturalmente su dolor llorando.

4. Expectativa del mal. Así como la esperanza es el anhelo de un bien todavía ausente, hay una expectativa del mal que genera diversos estados de conciencia. El bien, de suyo agradable, es esperado sólo con alegría (no sería concebible que se esperase con indiferencia o temor). En

cambio el mal provoca diversas reacciones, así como cuando es presente.

Un sentimiento general del mal ausente es el temor, contrapartida del rechazo (mal presente). Comenzaremos pues, con ejercicios expresivos que indiquen esta particularidad. Analícense las siguientes expresiones típicas de temor, tratando de detectar cuál es la que responde mejor a la personalidad de cada uno, o bien búsquense otras, con el mismo fin: 1. temblor; 2. castañeteo de dientes; 3. crispación de músculos del cuello, piernas, abdomen; 4. crispación de manos y pies; 5. rictus en la boca; 6. fruncimiento del entrecejo; 7. respiración agitada y entrecortada; 8. aflojamiento de piernas.

Es importante recalcar que todavía no estamos trabajando expresiones con contenidos morales (aceptables o reprobables) sino solamente reacciones naturales y espontáneas a ciertas situaciones. En una segunda etapa, se dará a estas actitudes un valor ético. Así, el dolor, por ejemplo, puede ser éticamente positivo si se sufre por un mal objetivo y no sólo subjetivo (algo inconveniente para mí) pero puede ser moralmente negativo si se trata de un malvado que se duele del bien merecido y justo que recibe su prójimo.

Realización del gestorama

Una vez que se han hecho estos ejercicios preparatorios, se pasa a la representación completa del gestorama, cuidando de mantener los tres momentos de todo relato: 1. la situación inicial; 2. el desarrollo; 3. el desenlace.

No es necesario que se repitan exactamente las palabras de cada agente, pero sí es importante que se respeten las intuiciones éticas básicas que marcaron el conflicto.

Por lo menos, como se indicó, se hará dos veces, de modo que los actores centrales, los que marcan el conflicto, se intercambien. Cada uno, cada vez, debe procurar ponerse sinceramente en el lugar que le toca. Así, cuando sea el sacerdote, que sienta realmente horror de contaminarse y cuando es el herido, que sienta la desesperación, la rabia o el dolor de no ser asistido.

Generalización

Finalmente, en forma verbal o incluso expresada, la peculiaridad de cada relato puede llevarse a una dimensión más amplia, preferentemente actual. Entonces, el hombre que cayó en manos de los ladrones puede ser transformado en un asaltado, en un secuestrado, en un herido de guerra o cualquier otra situación que implique el abandono en una circunstancia grave y desesperada. El sacerdote y el levita pueden ser policías, soldados, agentes de defensa civil, parientes, vecinos, etc. El samaritano o extranjero puede ser visto tanto como un agente diferente de los anteriores (por ejemplo, en una guerra, un simple ciudadano que encuentra un enemigo herido) o también como un agente que pertenece al grupo de los anteriores, pero que tiene otra percepción del prójimo (un soldado del propio campo o del campo enemigo, un agente de la Cruz Roja, etc.). Naturalmente la fuerza del mensaje es mayor cuando quien ayuda a la víctima es alguien que no está especialmente obligado por ser de su propio grupo familiar, social, religioso, etc. es decir, donde no existe un deber de lealtad en sentido estricto o formal.

La adúltera puede transformarse en cualquier persona, hombre o mujer, que ha cometido un acto, o ha elegido un tipo de vida que la mayoría de la sociedad reprocha, y lo ha hecho públicamente o al menos es descubierta. Puede ser un homosexual, un travesti, una mujer que abortó, un funcionario que descuidó su cargo y por eso sucedió un desastre, y un largo etc. Los acusadores pueden ser cualesquiera de los miembros de la comunidad del acusado que reprochan esos comportamientos y que tal vez ocultamente los han cometido, o al menos los han ocultado, o tolerado en otros casos (por ejemplo un padre formal que condena a una prostituta pública su promiscuidad, pero silencia y disimula ante otros la promiscuidad oculta de su hija de la alta sociedad).

Consideración final

En estos ejercicios no se busca una solución al conflicto ético ni siquiera un consenso del grupo sobre el mismo[6]. La esfera de la resolución de conflictos éticos es personal y pertenece a una dimensión diferente del arte, o de las técnicas interpretativas. El valor de la experiencia está en que cada uno experimente y vivencie qué significa ser abandonado, ser culpado (incluso con razón), ser agredido, ser agresor, ser castigador. Es decir, es un momento previo y diferente al de la opción ética sobre qué actitud o qué juicio personal ético voy a tomar yo ante determinada situación. Confundir ambos momentos obstaculiza el beneficio de esta práctica y distorsiona la comprensión de la responsabilidad moral de la elección, que no es sólo el resultado de la

[6] Es decir, no se trata de establecer una relación unívoca entre ética y cultura, o entre convicciones religiosas y cultura, en forma teórica, trabajo que ha sido realizado por varios investigadores; menciono una visión de conjunto para la cultura occidental: Gonzalo Soto Posada, “Historia de las relaciones fe-cultura”, *Cuestiones teológicas* (Medellín) 12, n. 32, 1985: 5-25.

vivencia, sino también de la reflexión y del acto electivo. Pero la vivencia habrá enriquecido y fortalecido las opciones que asuman la necesidad de mirar por el otro, de aprender, de a poco, y con todas las dificultades que eso implica, a ser prójimos.

RESEÑA

CRISTINA PIZARRO, *Y en el principio fue la búsqueda*, Buenos Aires, edciones@leemeuncuento.com.ar, ISBN 978-631-91322-1-2 **,** 2025

"Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!"-
Rubén Darío

Entiendo que la publicación tardía de este texto juvenil encarna un gesto singular de parte de su autora ya que no abundan casos similares. Uno de los pocos es el caso de Miguel de Unamuno que publicó en 1970 un Diario Íntimo escrito hacia 1897. Lo cual nos lleva a ponderar la originalidad de este gesto.

Como bien lo aclara Cristina Pizarro en el texto introductorio de esta propuesta poética impregnada de frescura -titulado "A modo de Palimpsesto"- este libro es la transcripción de "mis primeros balbuceos", un "diario adolescente" que abarca el período que va de 1962 hasta 1974, doce años de una etapa signada por "constantes búsquedas e interrogantes".

El libro avanza estructurado en tres partes a modo de etapas vivenciales: la etapa azul – "Mi alma era azul"–; luego el tiempo de los interrogantes – "Me pregunto" –; y –finalmente– el encuentro del futuro – "Devenir entre la magia"–. Períodos que si bien presentan uniformidad en el lenguaje evidencian un aceleramiento de la intensidad del decir.

Esta voz poética temprana en su tránsito de la niñez hacia la adolescencia marca un recorrido donde la exaltación juvenil tiñe cada

sentir y cada pensar en su intento por transmitir su propia "verdad" poética cruzada en forma singular por los grandes temas universales.

- La búsqueda de las cúspides del ser y del sentir:

> "Cuando tu espíritu/ sea un espíritu que anhela lo excelso/ en ese parpadear en el cual tu extiendas los brazos/ y aprietes contra sí lo eterno".
>
> "Miro hacia un Infinito y ese jamás vendrá a mi Distancia inquebrantable".

- La identificación con lo bello y bueno:

> "Vivir feliz en el mejor de los mundos, coronados con armonía, juventud, amor".
>
> "Caminando lento o volando rápido siempre llevas arraigado Belleza, Bondad, Clama, Amor".
>
> "Ruge mi pecho y se sacude con brío mi corazón. Buscando aquellos ignoran: belleza, bondad".

- La vida como viaje:

> "…despacio fui caminando, mirando adelante, atrás, a los costados y al cielo…".

- La naturaleza como espejo del alma:

"El cielo extensamente comienza a salpicarse de brillo por las estrellas y la luna, esa que nos irradia una blanca ilusión".

"Candor y lozanía representan las aves y las flores quietas".

"Cuando el viento acaricia mi cuerpo/ cuando el viento enreda mi pelo/ cuando el sol entibia mi piel/ las hojas son más verdes….".

"Hojas muy verdes y húmedas de llanto".

-La interrogación existencial:

" ..arrójame al abismo más profundo/ donde podamos , dolor, hablar tú y yo.

"Llorar por Algo/ Algo que exista/ Existo Yo?/ Algo que sea / Soy yo?/ Algo / qué es?".

"Me voy. Para qué. No tiene sentido estar ya. Para qué ser. SER para NADIE" o
"¿No sé quién soy? ¿Seré lo que espero?".- "¿Qué he vivido? Vivir es aprender".

- El amor por la verdad:

"Ven, muy lejos estoy. Aquí reina la verdad".

- **Las luces y sombras del amor**:

> "Pero en una noche en que el Amor invade/ las ropas desaparecen"… "Por qué beber aún ese amargo néctar que tan gentilmente se halla vertido en aquel falso cristal?".
>
> "Amor que se evade, se diluye, se expande por todo el infinito. ¿Adónde está ahora?".
>
> "Amo, amo, mi ser ama el mundo. ¿Qué haré?".

- **La soledad como anhelo**:

> "Cuando estoy sola y siento que todo es mío".-
>
> "Desde lo alto de un cielo gris y enojado/ se escucha apenas una voz: Ven soledad"

- **La reflexión metapoética**-

> "Desde lejos una voz/ tan sólo voz, apenas perceptible/…llega hasta mí para evocar su cita/ que en verdad será muy pronto, tanto como tú quieras,/ pues el viento melódico te rodea".

- **El asombro frente al milagro de lo habitual**:

> "Cuando se ve y se posee el mundo se es inmenso"-
>
> "¡Cómo agita el viento las ramas!/ ¡Cómo susurran las hojas!/ ¡Cómo luchan entre ellas por hallar/ el verde en común!"

- La fugacidad de la vida:

> "Y pensar que todo ha sido tan fugaz y tan tremendo"-.

La lectura de estos poemas y prosas poéticas nos remite a las lecturas de la joven autora. Rastros de un exacerbado decir romántico se entrelazan con lujosas expresiones modernistas donde el "azul" es polisémicamente connotativo. Hallamos en esa referencia los ecos de las palabras de Darío: el azul era para él "el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico". Pero también en las artes plásticas presenta -en sus distintas variantes- (ultramar, cerúleo, cobalto, ftalocianina) una rica historia y un simbolismo capaz de expresar tanto calma y serenidad, profundidad y misterio, confianza y seguridad, como tristeza y melancolía. Así la voz recurre a dicho símbolo –y no solo en el primer capítulo–:

> "Que centelleen siempre/ las estrellas y la luna/ en el firmamento azul/. El mundo es poesía /¿Por qué mi vida/ no lo sería".
>
> "Yo te espero vida/ pero ven muy bella/ ya no me defraudes/ ven como te sueño/ vestida de azul".
>
> "Sin ti, cielo azul/ todo es muy triste/ el ave no canta/ si no te ve azul"
>
> "…siento renacer una gran inquietud que llegó junto con la primavera en una noche azul".
>
> "Ven, quédate soñando./ Ven abre tus ojos hacia el azul".

> "Te daré un cielo Azul donde resalten a tus ojos una esfera blanquecina y brillante y estrellas que titilan …".
>
> "Esperemos con interés ávido ese renacer y entonces podré decir: ¡Ha vuelto el Azul!".
>
> "Ya no cantas ni ríes, mas el cielo es azul".

La edición de este prístino y apasionado texto juvenil, - que no vio la luz en su período de génesis- representa una reivindicación de los orígenes: la marca del hito inicial constituye una manera de "medir" y "explicar" la evolución que hubo desde aquel temprano decir al actual. Y la arqueología de la literatura dará cuenta de ello.

Sin descontar lo que esta lectura encarna, tanto para la autora como para nosotros –lectores identificados con su decir– que recurrimos a los magníficos de Henry Wadsworth Longfellow:

> "Mi corazón vuelve a vagar allí, / Y entre los sueños de los días que fueron,/ encuentro de nuevo mi juventud perdida. / Y la extraña y hermosa canción,/ los bosques todavía la repiten:/ La voluntad de un niño es la voluntad del viento,/ Y los pensamientos de la juventud / son pensamientos largos, largos".

Ésta es la magia de la *poiesis*. Muchas gracias Cristina por regalárnosla.

Silvia Heidel