

Cátedra Abierta de Pensamiento Ambiental

Sesión VI

La violencia y sus lenguajes:
Tres enunciados para analizar las manifestaciones de la violencia

CÁTEDRA ABIERTA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL

CONFERENCISTA

JAIME ALBERTO PINEDA MUÑOZ

CÁTEDRA ABIERTA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL



By/ Luz Stella Millán

*

En una escena de *El Cielo sobre Berlín* (Wenders, 1987), Dammiel y Cassiel, los ángeles que testimonian el devenir de los mortales, que escuchan en silencio sus pensamientos, que observan el paso del tiempo en tonos sepias y recrean la tragedia humana en los paisajes melancólicos de la posguerra europea, pasean por los pasillos de la *Biblioteca Estatal de Berlín*.

En su lento caminar el murmullo de los mortales revela el fondo de la condición humana. Las voces interiores de los que en silencio escriben y en soledad leen, advierten el sentir de una época.

La escena está saturada de obsesiones individuales que hablan de la comparecencia humana frente a los seres escritos, revividos, repasados, visitados por la mirada ensimismada de los lectores anónimos y recreados por el útil de escritores que en su oficio quieren guardar silencio.

*

Dammiel desciende por las escalinatas que conectan la estructura de pisos confusos. En el descanso se encuentra con un anciano que, apoyado en su bastón, sube con dificultad hasta el lugar donde se suspenden temporalmente los peldaños. El anciano se apoya sobre la baranda y sus pensamientos parecen replicar los versos homéricos del primer canto de la Odisea:

“Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que, después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo peregrinando larguísimo tiempo, vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres y padeció en su ánimo gran número de trabajos en su navegación por el ponto, en cuanto procuraba salvar su vida y la vuelta de sus compañeros a la patria”. (Homero, 1974:39)

Homero evoca a la Musa para que le hable del testigo sobreviviente de aquella guerra y de su largo viaje hacia su natal Ítaca. De la misma manera el anciano de la *Biblioteca* exhorta a la Musa para que le permita recordar a aquel hombre que viajó hasta el fin del mundo, un hombre en el que se ven todos los hombres:

“Cuéntame musa sobre el cuentista que viajó hasta el fin del mundo al mismo tiempo niño y anciano y que a través de él se observan todos los hombres” (Wenders, 1987a).

Dammiel continúa su descenso y el anciano asciende lentamente hasta un sillón dispuesto al final de la escalinata. Ahora es Cassiel quien escucha al anciano. Después del gesto homérico, el anciano habla interiormente del nudo existencial de su propia obra. Conserva en silencio la fuerza de sus cuentos y advierte la soledad de sus lectores, desconocidos entre sí, alejados del coro, del círculo de la comunión literaria, separados unos de otros. Sin embargo, esta soledad de los lectores es al mismo tiempo la evidencia de su profundidad y del silencio entrecortado por la voz quebrantada del poeta:

“Con el tiempo mi público se convirtió en mis lectores, ya no se sientan en círculo sino separados, y ninguno sabe nada del otro. Soy un anciano con una voz quebrada pero el cuento aún surge de las profundidades y la boca, entreabierta, lo repite con la misma claridad y fuerza. Una liturgia para la que nadie necesita iniciación para comprender las palabras y las oraciones”. (Wenders, 1987b)

*

El anciano es un cuentista, ha dedicado su vida a contar historias. Observa lentamente el paso del tiempo en un artefacto que simula el sistema copernicano. Su edad le permite ver el mundo a la distancia. El ciclo infinito de la rotación y de la traslación de la tierra alrededor del sol, no es igual a su tiempo de vida en el río de Heráclito.

Inmerso en la extraña circunstancia ontológica que procura la vejez, siente el desastre del paso del tiempo y se encuentra ante ese envejecimiento que Jean Amery (2001) identificaba con una región de vida desolada cuyo único lugar está entre los montones de desecho de una época. El anciano del Cielo sobre Berlín, sabe que en este instante *“se trata de aprender a vivir con el morir”* (Amery, 2001:143).

Mientras repasa un libro de fotografías antiguas, el anciano piensa en el crepúsculo del mundo, en su decadencia, en el fin de los tiempos, en el envejecimiento de sí mismo; pero también piensa en el lugar del cuento, de su obra, de lo que brota de las profundidades del *ser-escrito* abandonado en el vacío.

El cuento le permite mantenerse a salvo del presente, protegido del futuro y volviendo al pasado. Porque todo es cuento, todo es narración de sí, ficción de lo real, invención de lo cotidiano. Somos en el tiempo, porque somos un cuento:

El mundo parece hundirse en el crepúsculo, pero cuento la historia como al principio con mi voz de poeta que me mantiene a salvo del cuento de mis problemas actuales y protegido del futuro. Acabo por el rápido correr de los siglos, con el ir y venir, como en el pasado. Ahora pienso sólo día a día. (Wenders, 1987c)

El anciano cuentista escucha los murmullos del pasado; entre ruinas y escombros recuerda lo que fue la guerra, el momento en el cual los héroes eran guerreros y reyes, una infancia atravesada por los ecos de la muerte, la destrucción y el dolor.

Alternando con imágenes de la catástrofe europea, Wenders dispone una secuencia de registros fílmicos que revelan la atrocidad alojada en el recuerdo del anciano escritor. Las imágenes en movimiento de la Berlín devastada por los bombardeos de los aliados, descubren el horror del pasado del anciano.

Arquitecturas en ruinas contrastan con los cuerpos de niños muertos tendidos en una calle cubierta de escombros, mientras una mujer, con un pañuelo en la mano, busca desesperadamente entre los caídos a alguien perdido en medio del caos. En este instante Cassiel escucha los pensamientos del anciano escritor y su testimonio recrea la pregunta por la paz como inspiración efímera entre los hombres de su tiempo:

Mis héroes ya no son los guerreros y los reyes sino los símbolos de la paz. Uno igual al otro. Las cebollas que se secan son iguales al tronco del árbol que atraviesa el pantano. Pero hasta ahora nadie ha logrado cantar una epopeya de paz. ¿Qué sucede con la paz que su inspiración no dura y que es casi indecible? ¿Debo rendirme ahora? Si me rindo entonces la humanidad perderá a su cuentista. Y si la humanidad pierde a su cuentista entonces perderá su infancia. (Wenders, 1987d).

Rendirse, dejar de ser, desvanecerse en el presente. Son estos los pensamientos del anciano que se ve exhortado, como el poeta homérico que es, por la relación entre las edades del hombre y sus obras arrojadas al vacío. La infancia de la humanidad está en sus cuentos y en sus cuentistas.

Sin embargo, la intención poética del film de Wenders parece anunciar que los cuentistas ya se rindieron y la humanidad perdió su infancia. A esta pérdida se comparece desde la primera escena del Cielo sobre Berlín, donde Wenders recrea un poema de Peter Handke:

*

*Cuando el niño era niño andaba con los brazos colgando, quería que el arroyo fuera un río,
que el río fuera un torrente y que este charco fuera el mar. Cuando el niño era niño no sabía
que era niño,
para él todo estaba animado y todas las almas eran una.
Cuando el niño era niño no tenía opinión sobre nada, no tenía ninguna costumbre,
se sentaba en cuclillas,
tenía un remolino en el cabello,
y no ponía caras cuando lo fotografiaban...*

En el simple acto de una pluma que escribe sobre la página en blanco, Wenders recrea estos versos del poeta. *“Cuando el niño era niño”* es un verso que contrasta con los pensamientos del anciano que vive con su morir auestas, con sus preguntas definitivas, con sus opiniones sedimentadas, con su alma escindida, con sus costumbres cansadas; que experimenta la vejez en los pueblos, que habita entre las huellas de la guerra. El anciano se resiste a morir para que la humanidad no pierda su infancia, para que el niño siga siendo niño.

Esta imagen recrea en el acto de escribir la doble condición del murmullo de Blanchot; en este instante nacen el silencio, la soledad y el vacío del *ser-escrito*.

Cuando la pluma abandone la superficie lisa en la cual se inscribe, sólo permanecerán los signos, Handke desaparecerá y el lector anónimo evocará intempestivamente lo que ya no le pertenece a nadie.

El anciano recuperará el aliento, y en silencio, repasará sus recuerdos de niño para preguntarse finalmente por los héroes ausentes, por la inevitable condena del cantante inmortal que murió cuando ya nadie lo escuchaba en un paisaje desolado:

*

“¿Dónde están mis héroes? ¿Dónde están hijos míos? ¿Dónde están mis pares, los curiosos, los primeros, los originales? Nómbrame, musa, al cantante inmortal, que abandonado por los que lo escuchaban perdió la voz. Aquel que de ángel de la poesía se convirtió en poeta, ignorado o burlado afuera, en el umbral de la tierra de nadie”. (Wenders, 1987e)

Así termina el anciano del Cielo sobre Berlín, en un sillón abandonado en medio de la maleza que crece, mientras éste se marchita con el paso del tiempo. El anciano arroja su cuerpo desamparado a la intemperie de un lugar baldío. Después de recrearse en el vacío de su obra, el anciano piensa en las huellas efímeras de lo que alguna vez fue un espacio habitado, cargado de vida, donde era posible acontecer y, como los ángeles de Wenders, observar el presuroso devenir humano en las calles. *“No me rendiré hasta encontrar el Potsdamer Platz”*, dice en silencio el anciano mientras Cassiel lo sigue de cerca y comparte su nostalgia.

*

El anciano busca el *Potsdamer Platz* en un paisaje deshabitado, el *genius loci* de un antiguo paraje. En otro tiempo el *Potsdamer Platz* era el cruce de caminos de la antigua Berlín y llegó a ser el alma de la Berlín moderna, pero en tiempos de guerra fue destruido por la segunda generación de bombarderos que rasgaron el cielo de la ciudad para convertir en ruinas su arquitectura y convertirlo en un lugar deshabitado.

El lugar yermo y vacío en el que el anciano detiene sus pasos, dividido ahora por el Muro, habla de una geografía escindida que deviene *tierra de nadie*, antigua expresión bélica que transforma los alrededores de una trinchera (esa división imaginaria de los territorios beligerantes) en zonas huérfanas, en testigos silenciosos y solitarios del vacío de otra obra humana: la guerra.

El *Potsdamer Platz* es el testimonio de la metamorfosis de un lugar. La *tierra con otros* (encuentros, cruces, devenires) se transforma en una *tierra de nadie* (ruinas, muros, nostalgias). En el film de Wenders, *Potsdamer Platz* es el espacio de múltiples inscripciones, abrigo de distintas escrituras.

(*) Primero es estancia de los cuerpos plurales, de los signos del encuentro, del cruce de caminos, devenir de la vida cotidiana; (*) luego es destino de las bombas, objetivo de la destrucción, devenir de la muerte cotidiana; (*) por último es refugio del anciano y morada final de sus meditaciones, es devenir de la nostalgia.

(*)

¿Es posible comprender esta nostalgia en los paisajes transformados por los signos de la guerra? El anciano desaparece bajo el Cielo sobre Berlín; su voz quebrantada se desvanece en el instante en que del *Potsdamer Platz* sólo queda un vago recuerdo. De las ruinas de los edificios ya no queda nada, y entre los escombros del pasado se alza un Muro que interrumpe al caminante y escinde su mirada.

El *Potsdamer Platz* sólo existirá en la evocación del anciano. El *Potsdamer Platz* es pasado. En los alrededores del Muro el cuentista ha perdido la última razón para no rendirse. Primero es la humanidad quien ha perdido su infancia, ahora es él quien ha perdido su amada estancia.

¿Permanecerá a salvo de las ausencias del presente? El cuento también pierde su fuerza redentora. El anciano intenta *ser* alguien en el umbral de la *tierra de nadie*, ¿lo conseguirá? ¿Podemos *ser* en un paisaje desolado, en la nostalgia de un lugar devastado?

Muy lejos del lugar donde fue derribado el Muro de Berlín (esa escritura que atravesó el *Potsdamer Platz* y lo convirtió en *tierra de nadie*), se ha sentido la réplica de su caída. El eco triunfante del capitalismo occidental atraviesa la geografía europea. El telón de acero se agrieta, incluso allí donde la presencia del Muro era tan sólo una evocación metafórica, y en sus fisuras, nuevos rostros se asoman para contemplar el paisaje antes escindido. La reunificación de las dos Alemanias transfigura el espacio habitado, y con él el espacio literario.



By/ Luz Stella Millán

El anciano cuentista podrá continuar su marcha hacia el *Potsdamer Platz* y ya no habrá Muro que interrumpa su deriva. La voz quebrantada del poeta abrazará el principio de la segunda parte del film de Wenders (1993), (*) *Tan Lejos, Tan Cerca*, en la que Cassiel, el mismo ángel del Cielo sobre Berlín, escucha los pensamientos de Mijaíl Gorbachov en torno a las palabras del poeta ruso Fyodor Tyuchev:

Sí, la pregunta eterna. El significado de la vida. ¿Qué hace aquí la humanidad? Sólo un instante comparado con la eternidad. ¿Será mejor o peor que la gente desconozca su destino? A mí me parece que es mejor, ya que a través de sus vidas buscan y reflexionan sobre el sentido de la existencia. (Wenders, 1993^a)

(*)

Del otro lado del Muro un joven se asoma, mientras un viejo desaparece lentamente de la imagen. Steve Eason encuentra una grieta habitada por un rostro que descubre la continuidad del paisaje, la extensión de un lugar antes prohibido; con su mirada atraviesa *la tierra de nadie* y pronto recorrerá el mismo camino transitado por el viejo que está de este lado del Muro.

Con la caída del Muro terminará la crónica del mundo bipolar, y las inscripciones de la guerra fría darán paso a nuevas escrituras, a otros *vestigios literarios en la guerra*.

(*)

En estas reconfiguraciones del territorio, efecto del colapso del Muro, Emir Kusturica intentará develar el sentido del habitar en *el polvorín de los Balcanes*. *Underground* (1995) es el título de su pieza cinematográfica; una tragicomedia que sucede entre dos geografías: El mundo de la superficie y el mundo de las profundidades.

En la superficie de la antigua Yugoslavia se alterna el habitar entre los tiempos de guerra y los tiempos de paz; en las profundidades, bajo tierra, se sobrevive sólo en tiempos de guerra. Kusturica recrea la vida de dos personajes, Marko Dren y Petar Popara. Cada uno tejerá la trama de su existencia en una de las dos geografías dispuestas en el film.

El primero, Marko Dren, será testigo de las transformaciones históricas de su tierra natal, mientras que el segundo, Petar Popara, vivirá en la oscuridad de un mundo donde nunca se sabrá que hubo tiempos de paz, que los beligerantes cambiaron de trinchera, que el nacionalsocialismo fue derrotado, que el Mariscal Tito instaló el comunismo y que, como epílogo, los nacionalismos desintegraron su tierra natal.

Para Petar Popara el tiempo se detiene con la ocupación nazi, y de las dos décadas que transcurren desde que instala su morada en las profundidades, se perderán cinco largos años; para Marko, en la superficie, el tiempo es devenir y cambio. Marko engaña a Petar.

Sin embargo el hilo narrativo que conecta el film de Kusturica es la experiencia de la guerra. En el fondo de esta experiencia, los personajes se las arreglan para darle sentido a su existencia, para *ser*, para *habitar*, tanto en la superficie como en las profundidades.

(*)

El film de Kusturica es la narración de lo que alguna vez fue un lugar llamado Yugoslavia. *Había una vez una tierra que tenía como capital Belgrado...* esta expresión marca el inicio de una obra que describe, a través de las estéticas del cine, la manera como la guerra configura y desfigura un territorio, el modo como sus escrituras modifican las formas del habitar, el paisaje transfigurado por los signos que entreteje la continuidad de un espacio-tiempo pese a la diversidad de discursos ideológicos, justificaciones bélicas o nacionalismos exacerbados.

(*)

Al final de su obra, un pedazo de tierra se desprende de la península balcánica para naufragar en el inmenso mar. Allí se reúnen todos los protagonistas de la historia, incluso los que ya están muertos. Marko y Petar se encuentran como viejos amigos. La escena está dominada por una gran mesa saturada de comida; en el fondo, los músicos repiten las notas de la primera parte de la película. En un ambiente festivo, Marko le pide perdón a Petar y éste le dice *que puede perdonar pero no olvidar*.

Mientras la tierra en la que están se agrieta y se desprende lentamente de la placa continental, Iván Dren, el hermano de Marko, pronuncia el último texto del film de Kusturica que habla sobre el habitar, sobre la tentativa de volver a *ser*:

Construimos nuevas casas con tejas rojas donde las cigüeñas construyen sus nidos, y con las puertas abiertas a nuestros invitados, le agradecemos a la tierra que nos alimenta, al sol que nos calienta, y a los campos que nos recuerdan los verdes pastos en casa. Con dolor, tristeza y alegría recordemos a nuestro país cuando contemos a nuestros hijos historias que comienzan como todas las historias: Había una vez una tierra... (Kusturica, 1995b)

La porción de tierra donde los protagonistas bailan y cantan finalmente se desprende. En una escena intencionadamente absurda, los héroes trágicos de *Underground* se alejan de su tierra natal.

Como si se tratara de una Odisea invertida, para reunirse en la natal Ítaca (la antigua Yugoslavia) es necesario morir, olvidar y desprenderse de lo que alguna vez fue la primera geografía, *los campos que evocan los verdes pastos en casa*.

Marko, Petar y sus familias, terminarán reconciliándose con el mundo desprendiéndose de él, encontrarán una última morada naufragando por el *Ponto*, convirtiendo a Ítaca en una isla que naufraga, en el principio de una Odisea sin final.

Lo que tanto costó a Ulises, sobrevivir a la furia de Poseidón para llegar finalmente a tierra firme, en el film de Kusturica adquiere un sentido completamente distinto. La Odisea de Marko y Petar no se resuelve en tierra firme, naufraga como los recuerdos de lo que alguna vez fue un lugar cuya capital era Belgrado.

(*)

En otro pliegue de los Balcanes, muy cerca de la Belgrado de Kusturica, un violonchelista y una dramaturga recrean el espacio literario en el paisaje sitiado de una Sarajevo en ruinas. Vedran Smailovic era el primer violonchelista de la orquesta sinfónica de Sarajevo.

Cuando estalló la guerra permaneció en la ciudad, se refugió en su apartamento, buscó consuelo en su violonchelo y entre viejas partituras carcomidas por los años, soportó el tiempo del cerco.

Mientras tocaba el violonchelo, su tierra natal se transformaba en una *tierra de nadie*. Adentro, en la habitación, las partituras para violonchelo contenían su desolación; afuera, en las calles, las escrituras de la guerra desataban el miedo.

Entre los escombros, las trincheras improvisadas, las fachadas agujereadas por los impactos de los proyectiles, un fotógrafo ruso, Mijaíl Yevstáfiev, recorre la ciudad buscando imágenes para su crónica del sitio de Sarajevo. Yevstáfiev busca los rastros de la guerra, no los hechos desnudos de la barbarie.

Su serie fotográfica sobre Sarajevo habla de la intimidad de lo sucedido, son incitaciones para detenerse a pensar en las maneras como la guerra resignifica el paisaje habitado y con él el espacio literario.

Su mirada se concentra en una doble arquitectura, la que está en llamas y la que deviene en ruinas. Su interés reside en captar el revestimiento guerrero que a su paso va dejando el asedio del ejército popular de Yugoslavia en Sarajevo.

(*)

Desde las entrañas de la sede de gobierno de Sarajevo, brotan las llamas. En su interior se ha liberado el fuego, consecuencia de los impactos de la artillería pesada. En refugios cercanos, los ciudadanos bosnios observan el humo negro que abraza la edificación moderna. La imagen de Yevstáfiev, tomada desde un lugar en el que las llamas cedieron a las cenizas, habla de los signos presentes de la acción guerrera.

(*)

Del cúmulo de fotografías que toma Yevstáfiev, hay una que logra aprehender el acontecimiento del habitar en las geografías de la guerra. Es la imagen donde se encuentra con el violonchelista sentado sobre las ruinas de la Biblioteca Nacional de Sarajevo mientras ejecuta el adagio de Tomaso Albinoni.

Para Vedran Smailovic los días del sitio de Sarajevo son días de adagio. El *tempo* que marca un adagio indica la lentitud de la pieza. Como una metáfora del habitar en tiempos de guerra, Smailovic encuentra en el adagio una manera de sentir el cerco, de comprender los ritmos de su ciudad sitiada, de experimentar el modo como lentamente se desvanece su arquitectura y sentir que allí donde antes se albergaba la cadencia de la vida cotidiana, aparece ahora una intempestiva e insoportable sensación de muerte.

Lo que era tan sólo una experiencia del adentro, se transforma en una experiencia del afuera. Vedran Smailovic sale de su habitación para convertir los paisajes arruinados en paisajes sonoros, para extraer un lento y doloroso adagio a la montaña de ruinas que a su alrededor se expande.

En su caminar por las calles desoladas, el fotógrafo de guerra se encuentra con el violonchelista. En una imagen cargada de dramatismo y emotividad, Yevstáfiev hace de Smailovic un gesto poético en medio de la guerra.

(*)

Los que corren por las calles de Sarajevo se detienen por un instante para escuchar el adagio de Albinoni interpretado por Smailovic. A la manera de un paisaje surrealista, los traqueteos de las ametralladoras, el eco ensordecedor de las bombas, el sonido indescifrable de las llamas consumiéndolo todo, se acallan con las notas producidas por un chelo. Pero Smailovic no ejecuta su pieza en cualquier lugar, el chelista se ubica en las ruinas de la Biblioteca Nacional.

Como si se tratara de los restos de antiguas civilizaciones, estas ruinas prematuras ya hablan de lo que alguna vez fue una ciudad llamada Sarajevo.

(*)

El tiempo de la guerra se interrumpe por el *tempo* de un adagio. La narración de Steven Galloway (2008) logra captar el preludio de este gesto poético:

Sabe que hoy no será un día de Adagio. Sólo ha pasado media hora desde que se sentó junto a la ventana, pero ya se siente un poco mejor. Fuera, una hilera de personas esperan para comprar pan, y él se plantea si no debería sumarse a ella. Muchos de sus amigos y vecinos están en la cola. Decide no hacerlo, por el momento. Aún tiene trabajo. Descendía envuelto en un alarido, rasgando el aire y el cielo sin esfuerzo. El blanco aumentó de tamaño, cada vez mejor enfocado por el tiempo y la velocidad. Hubo un último instante antes del impacto en que las cosas aún fueron como habían sido. Luego, el mundo visible explotó.
(2008:15)

Convertido en protagonista de una obra literaria, el violonchelista de Sarajevo es como el anciano de Wenders. Desde la ventana de su habitación observa cómo se desvanece el mundo habitado; su mirada es testimonio de un *ser* tocado por la *fuerza* y transformado en *nada*.

La impresión que deja la primera escena de la narración de Galloway parece coincidir con el efecto producido por la primera frase del film de Kusturica, *“había una vez una tierra...”* de ella ya no queda nada porque el *“mundo visible explotó”*.

Smailovic es, como en otras escrituras de la guerra, tan sólo un testigo poético de las ruinas. A distancia, observa cómo lo sucedido se torna imborrable. Sin embargo su tentativa será de lo inaudito.

¿Es posible oír de otro modo el eco de esta huella? Galloway imagina que en el instante en que Smailovic recupera el aliento deja caer el arco del chelo al suelo. El narrador también imagina que Smailovic siente una extraña conexión entre estos eventos.

Primero cae la bomba, después cae el arco. Afuera, la calle se tiñe de sangre, los primeros hombres en auxiliar a las víctimas se petrifican por el espanto. No es silencio lo que de allí proviene, es más bien un treno, un lamento, lo que no tiene nombre; no es la lengua baldía de *la tierra de nadie*, es la lengua mutilada de *la tierra arrasada*.

Cuando vuelve en sí, Smailovic, el de Galloway y el de Yevstáfiev, ejecuta su gran obra. Abandona la habitación, y en las calles dominadas por un treno, busca un lugar para tocar el adagio:

La ciudad está siendo destruida (...) Durante largo tiempo, permanece junto a la ventana y mira. Entre la carnicería y la confusión repara en el bolso de una mujer, empapado en sangre y salpicado de fragmentos de cristal. No sabe de quién es. Entonces agacha la mirada y ve que ha dejado caer el arco al suelo y, de algún modo, le parece que existe una gran conexión entre ambos (...) Luego, hacia las cuatro de la tarde, veinticuatro horas después de que la bomba cayera sobre sus amigos y vecinos mientras esperaban para comprar pan, se agacha y coge el arco. Baja con su violonchelo y un taburete por la estrecha escalera y sale a la calle desierta. La guerra sigue desatada a su alrededor y él se sienta en el pequeño

cráter que la bomba ha abierto en el lugar del impacto. Toca el Adagio de Albinoni. Lo hará a diario durante veintidós días, un día por cada persona asesinada. O, cuanto menos, lo intentará. No está seguro de que vaya a sobrevivir. No está seguro de que le queden suficientes adagios. (Galloway, 2008:15)

Vedran Smailovic es la *tentativa de lo inaudito* en tiempos de guerra. Su manera de repoblar con los signos del habitar los paisajes de la guerra no es otra que la ejecución de notas musicales, la ejecución de un adagio allí donde no queda más que lo inaudible, el treno de los que alguna vez fueron.

¿Qué tipo de signo es éste y cómo reinventa poéticamente un lugar en ruinas? El adagio le devuelve a Sarajevo un instante de encuentro con el arte. Entre los escombros, una música toca el oído de los atemorizados habitantes de la ciudad. Entre llamas, una clave en *sol menor* funda un instante estético.

El paisaje del ocaso que adviene con la guerra se transforma en un paisaje sonoro. No es difícil imaginar la reunión de los hombres abatidos por la guerra alrededor del violonchelista de Sarajevo. Un adagio conserva la virtud poética de serenar el espíritu de los hombres, incluso se sabe de guerreros que atraídos por las notas de un piano, interrumpieron la destrucción de Grozny.

(*)

La diferencia entre la imagen Yevstáfiev en Sarajevo y esta imagen de Alain Keler en Grozny, reside en que el violonchelista toca un adagio para afirmar el habitar en medio de las ruinas, mientras que el soldado ruso toca el piano para interrumpir por un instante su *habitus* guerrero. Sin embargo en el film *The Pianist* (2002) de Román Polanski, ambas situaciones se entretajan para crear un mismo paisaje, una sola huella.

(*)

Wladyslaw Szpilman, el protagonista de la película, toca la balada N° 1 en *sol menor* de Chopin para afirmar su manera de habitar en el mundo, incluso cuando de éste sólo quedan ruinas; mientras tanto el capitán de las *Wehrmacht*, Wilm Hosenfeld, suspende por un momento su condición guerrera.

Todo sucede en una casa semidestruida que se eleva solitaria entre las ruinas de Varsovia. Smailovic y Szpilman se encuentran en clave de *sol menor*; tanto el adagio de Albinoni tocado por el violonchelista, como la balada de Chopin interpretada por el pianista están escritas en la misma clave.

En ambas situaciones *sol menor* es la clave para volver a habitar poéticamente el mundo destruido. De la pieza tocada por el soldado de Grozny no se sabe nada.

La interpretación de Smailovic actúa como la reinención poética de un espacio desolado y arrasado por la guerra. Sin embargo el eco de esta reinención no se agota en las ruinas de la Biblioteca Nacional ni en los oyentes que esos días se reunieron para escuchar al chelista.

(*)

Dos años después de lo sucedido, David Wilde (1994) compuso una pieza para chelo en homenaje a Vedran Smailovic. Siete minutos bastaron para que Wilde imaginara el sentir de Smailovic. Siete minutos dura esta pieza musical que describe el *tempo* trágico del sitio de Sarajevo. En Manchester, a cientos de kilómetros de Sarajevo, Yo-Yo Ma interpretó la composición de David Wilde y allí se entretajeron estas tres geografías: Smailovic (que había logrado escapar del cerco), Wilde (que lo estaba esperando) y Yo-Yo Ma (que interpretaba la obra).

Un testigo del festival de Manchester describió el nudo existencial de esta obra y tejió con palabras el trasfondo poético de este encuentro. Su testimonio está cargado de la fuerza expresiva necesaria para afirmar la tentativa de *ser* en medio de la guerra:

Discreta, casi imperceptiblemente, la música comenzó a sonar y a propagarse por el auditorio, creando un universo vacío, lleno de sombras, ominoso, con la presencia de la muerte acechando en sus ecos. Lentamente fue creciendo y convirtiéndose en un furor agonizante, desesperado, fulminante, que nos arrebató a todos antes de ahogarse en un último estertor; y después, desapareció en el silencio del cual había brotado. Cuando acabó, Yo-Yo Ma siguió inclinado sobre su violonchelo. El arco descansaba aún contra las cuerdas. Nadie de los presentes se movió; durante mucho, mucho rato no se oyó el menor ruido. Era como si acabásemos de presenciar la horrible masacre. Finalmente, aún en silencio, Yo-Yo se irguió despacio en la silla, miró al público y alargó una mano hacia nosotros. Todos los ojos la siguieron mientras invitaba a subir al escenario a alguien, y una conmoción eléctrica, indescriptible, nos sacudió al caer en la cuenta de que se trataba de Vedran Smailovic, el violoncelista de Sarajevo en persona. Se levantó de su asiento y recorrió el pasillo. Yo-Yo bajó del escenario y caminó por el mismo pasillo en su dirección. Al encontrarse, ambos se abrazaron apasionadamente a sólo unos centímetros de donde yo me encontraba.

La tensión era indescriptible; todos los presentes saltaron del asiento y estallaron en un delirio emocional caótico: aplaudían, lloraban, gritaban, se abrazaban y vitoreaban. Era una ola de emoción ensordecedora, arrolladora. Y, en el centro de la misma, aquellos dos hombres, aún abrazados y llorando sin pudor.
(Testimonio del pianista Paul Sullivan, Manchester, 1994)

En las ruinas de Sarajevo brota un instante estético, el eco de un lento y doloroso adagio que se espesa y se compacta poco a poco en un tejido de experiencias dolorosas. Un adagio irrumpe el cerco, burla el estado de sitio, vence el ruido impuesto por la barbarie, traza cercanías entre lugares distantes, aproxima sensibilidades entre desgarramientos, encuentra resonancias en otros gestos poéticos que deciden hacer obra a partir de una huella de vida en medio de los paisajes de la guerra.

(*)

Años después de la composición de David Wilde, otro compositor británico se reconcilió con el mundo a partir de este acontecimiento y reunió en una pieza para chelo de cuatro minutos de duración, las dos expresiones que marcaron de otro modo las memorias de la devastación. Nigel Osborne imaginó que esta historia podría tener otro desenlace y compuso el *adagio for Vedran Smailovic*. Ahora el nombre del violonchelista de Sarajevo aparecerá como el título de una lentitud que atraviesa la guerra, la desgarradura, le impone un *tempo* diferente, incluso cuando se trate de comprender el eco de otras guerras que tuvieron lugar más allá de los Balcanes. Smailovic, el violonchelista, se ha convertido en un adagio.

(*)

Una última tentativa del espacio literario y el ser-escrito en las geografías de la guerra aparece en la huella que dejó Susan Sontag en la Sarajevo sitiada. El mismo lugar en el que Smailovic deviene adagio y Yevstáfiev atrapa en una imagen fotográfica el arte de habitar allí donde reina la desolación, una escritora norteamericana insiste en la posibilidad de afirmar el *ser* en los paisajes de la guerra.

(*)

Susan Sontag arriba a Sarajevo en tiempos del asedio de los serbios. Su manera de comprender lo que sucede en *el polvorín de los Balcanes* es el primer indicio de lo que años más tarde advertiría en su memorable ensayo, *ante el dolor de los demás* (2011).

En Susan Sontag la reinención de los paisajes de la guerra acontece en la inscripción de una huella que desborda el gesto solitario de Smailovic y la ficción náufraga de Kusturica.

(*)

Susan Sontag decide montar una pieza teatral para albergar los días de adagio que se viven en Sarajevo. Una obra de teatro suspenderá por unas cuantas horas y unos cuantos días la imposibilidad de *ser*, devolverá a los ciudadanos sitiados un instante de comparecencia ante el absurdo de una biografía entretejida con la geografía de la guerra. Al encuentro con la experiencia teatral que se propone Sontag asisten dos tentativas: Nombrar de otro modo la larga espera a la que están condenados los habitantes de Sarajevo, y reconstruir con los signos del arte la desmembrada realidad de la vida en el cerco.

(*)

Sontag elige una delirante pieza teatral escrita por Samuel Beckett entre el 9 de octubre de 1948 y el 29 de enero de 1949. El tiempo en el que esta obra experimenta el vacío silencioso y solitario inherente a todo acto de escribir, es el tiempo en el que las consecuencias de la devastación europea aún se conservan intactas. Alrededor todo deviene ruinas. En tiempos de la escritura de Beckett, habitar es hacer un esfuerzo por no dejarse abatir ante los rostros desolados que, como espectros imperceptibles, sobreviven en la enajenación que procuran las huellas imborrables de la segunda guerra mundial. Cualquier lugar en el que Beckett disponga su mirada estará atravesado por el dolor y la pérdida del sentido.

La primera tentativa de Sontag en Sarajevo (al nombrar de otro modo lo que acaece con la guerra) no es más que una tentativa de lo indecible. ¿Es posible renombrar esta geografía de la guerra a partir de la metáfora trágica que subyace en la obra *Esperando a Godot*?

(*)

Susan Sontag asume que esta pieza escrita por Beckett es una posibilidad abierta y decidida para transfigurar el acontecer de la guerra:

La obra de Beckett, compuesta hace más de cuarenta años, parece escrita sobre y para Sarajevo [...] En Sarajevo, como en cualquier otro lugar, hay más que unas cuantas personas que se sienten fortalecidas y consoladas si su sentido de la realidad se ratifica y transfigura por medio del arte. (Sontag, 2001:333)

La certeza poética de Susan Sontag es el resultado de la primera impresión que tuvo del genocidio de los Balcanes. Los reclamos de los sobrevivientes que lograban escapar del cerco, exigían que las potencias Europeas intervinieran. Una multitud de voces reclamaba otra guerra (intervención de la OTAN) para detener la barbarie. En medio del desespero de los días en los que Smailovic silenciaba su violonchelo, los habitantes de Sarajevo exigían la presencia de los cascos azules, de las fuerzas internacionales, de las “guerras justas” para dar fin a la agresión de los serbios.

(*)

Bajo el incomprensible eco de estas retóricas que evocaban el *si vis pacem para bellum*, Susan Sontag decide intervenir sin cascos, sin desembarcos, sin tanques azules. Su presencia en Sarajevo era su respuesta al clamor de aquellos que lo estaban perdiendo todo. En su recorrido hacia un teatro casi en ruinas, Susan Sontag pasa todos los días frente a dos carros acribillados a balazos que mueren lentamente bajo el melancólico fondo de fachadas envejecidas y devastadas, no por el paso del tiempo, sino por los estragos de la guerra.

En esta tentativa de lo indecible, Susan Sontag, al igual que Vedran Smailovic, escoge una obra que habla de la espera interminable, lenta, desahuciada, de los que ven como poco a poco su tierra natal se transforma en tierra de nadie.

(*)

Esperando a Godot es como un lento y doloroso *adagio*. En un paisaje dominado por un sauce seco y cercado por ruinas, dos personajes hablan entre sí en una cadena interminable de palabras cuyo único sentido es esperar mientras todo pasa, esperar sin esperanza alguna, esperar a que algo ocurra, a que un tal Godot llegue, sabiendo de antemano que no va a llegar.

(*)

La vida de los cuerpos sitiados en Sarajevo es como el transcurrir del tiempo en la obra de Beckett. Lo único que queda es esperar, aprender de la espera, de la densidad que procura, no la tristeza, las *tristes guerras* que cantaba el poeta, sino el cansancio, el hastío de asistir al desmoronamiento del mundo visible, ese que explotó en la novela de Galloway, y que de seguro sólo se podrá reconstruir si se aprende a vivir (esperar) entre sus desoladoras huellas. La Sarajevo que habita Sontag no es más que una variedad de las geografías deshabitadas. Ella sabe de la paradoja del lugar que habita:

Cuando respondí que Europa es y siempre ha sido un lugar para la barbarie y un lugar para la civilización, no quisieron oír. Ya nadie puede discutir esta afirmación [...] La cultura, la cultura seria, es expresión de la dignidad humana; es lo que las personas en Sarajevo sienten que han perdido, aunque se sepan valientes o estoicas o iracundas. Pues también saben que son débiles hasta el desahucio: aguardan, alientan las esperanzas, no quieren alentarlas, saben que no serán salvadas. (Sontag, 2001:337)

(*)

¿Qué otra obra podría retratar esta desesperanza? *Esperando a Godot* es, como la clave en *sol menor* que reunía el adagio de Albinoni con la balada de Chopin, una expresión condensada de los modos de intentar *ser* en cualquier guerra. Hay que insistir, aunque sea imposible, hay que insistir. Hay que esperar, pese a la desesperanza, hay que esperar. En el eco de un extraordinario pasaje escrito por Beckett como desenlace para su novela *El innombrable*, se resume este esfuerzo por intentar *ser* allí donde se despliega una nada infinita y en un vacío absoluto:

(...) son palabras, es lo único que hay, es menester seguir, es cuanto sé, ellos van a detenerse, conozco eso, los noto que me abandonan, será el silencio, un breve instante, un buen momento, o será el mío, el que dura, que no duró, que dura siempre, seré yo, es menester seguir, no puedo seguir, es menester seguir, voy, pues, a seguir, hay que decir palabras mientras las haya, hay que decirlas, hasta que me encuentren, hasta que me digan, extraño castigo, extraña falta, hay que seguir, acaso esto se haya hecho ya, quizá me dijeron ya, quizá me llevaron hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que da a mi historia, esto me sorprendería, si da, seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir. (Beckett, 2001:183)

Susan transforma el cerco de Sarajevo en una escena del teatro del absurdo. La Sarajevo en ruinas se convierte en un paisaje desolado habitado por dos personajes, Vladimir y Estragon, que esperan a un señor llamado Godot, y aunque saben que nunca va a llegar, deciden esperarlo:

ESTRAGON (*renunciando de nuevo*): No hay nada que hacer. VLADIMIR (*se acerca a pasitos rígidos, las piernas separadas*): Empiezo a creerlo. (*Se queda inmóvil*). Durante mucho tiempo me he resistido a pensarlo, diciéndome, Vladimir, sé razonable, aún no lo has intentado todo. Y volvía a la lucha. (*Se concentra, pensando en la lucha. A Estragon*). Vaya, ya estás ahí otra vez. (Beckett, 2006:11)

Susan escoge los actores, ensayan en la oscuridad, tienen necesidad de detener el ensayo por los constantes bombardeos; los obuses que rasgan el cielo interrumpen los dos actos.

Se siente un extraño alivio cuando se escuchan las explosiones. No ha caído sobre ellos. Regresan a sus casas al amanecer, recogen agua, dejan a sus familias en los refugios antiaéreos. Cada uno de los actores elegidos por Susan sabe que quizá no regrese, o que de camino a su casa encuentre a su familia convertida en un día más para el adagio interpretado por Smailovic. Susan Sontag sabe que en Sarajevo, Godot es la personificación de la angustia y que de ella siempre emerge una tentativa de *ser*:

Siempre me ha parecido que Esperando a Godot es una obra sumamente realista, aunque se interpreta por lo general con una suerte de estilo minimalista. El Godot que los actores de Sarajevo estaban más capacitados para representar por inclinación, temperamento, experiencia teatral previa y por las (atrocies) circunstancias presentes, y el que yo preferí dirigir estaba lleno de angustia, de inmensa tristeza y, hacia el final, de violencia.
(Sontag, 2001:349)

(*)

Habitar en la Sarajevo beckettiana que recrea Sontag es aprender a vivir con el último diálogo del acto segundo: en la inminencia de la muerte, en la cercanía de la nada, en la proximidad del suicidio; en la necesidad de rendirse (como el anciano del Cielo sobre Berlín, como los naufragos de Kusturica) es preciso seguir siendo, pese a todo, aprender a estar entre las huellas imborrables y hallar sentido en las palabras, reconciliarse en la transgresión de lo *innombrable*:

VLADIMIR: Nos ahorcaremos mañana. (*Pausa*). A menos que venga Godot. ESTRAGON: ¿Y si viene? VLADIMIR: Nos habremos salvado. (Beckett, 2006:154)

(*)

Finalmente la puesta en escena tuvo lugar un día de adagio. Bajo la luz mortecina de las velas, el temor contenido en los labios, la mirada expectante de cuerpos desahuciados, aconteció una huella de vida, se arrebató un instante trágico para erguir el existir en medio de las geografías de la guerra:

Con doce velas en el escenario, el 17 de agosto de 1993 hubo dos funciones (...) Y al final de la función de las dos de la tarde del 19 de agosto, durante el largo silencio trágico de los Vladimires y Estragones que sigue al anuncio del mensajero de que el señor Godot no vendrá hoy, pero sin duda vendrá mañana, mis ojos comenzaron a escocerme por las lágrimas... nadie en el público hizo ruido alguno. Los únicos sonidos provenían del exterior del teatro: el bramido de un transporte militar acorazado de la ONU por la calle y el estallido de los disparos de los francotiradores. (Sontag, 2001:358)



By/ Gloria Nistal

(*)

Entonces, ¿es posible *ser-escrito* en las geografías de la guerra? Sí, pero no de cualquier manera. Es posible intentar *ser* como gesto trágico, como instante estético, como huella poética. La tentativa de *ser* en las geografías de la guerra aparece como un poema capaz de fundar lo que permanece mientras todo desaparece, se manifiesta en la evocación nostálgica de un anciano que no deja de buscar su morada, en el naufragio de una porción de tierra desprendida del lugar donde aconteció la guerra, en las notas de un adagio que reviste las ruinas de una ciudad sitiada, en el eco dramático de palabras cargadas de angustia pero que no desfallecen en la espera. En las geografías de la guerra es posible *ser* porque el habitar humano es un arte del vivir y no una manera de morir. Tal vez tengamos que aprender mucho de esta espera... A nosotros Godot también nos viene como un lento y doloroso adagio...

CÁTEDRA ABIERTA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL



By/ Luz Stella Millán