

La circularidad infinita de la esfera

Graciela Krapacher

Universidad Nacional de Buenos Aires - Buenos Aires

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza de polvo y tiempo y sueño y agonías?

“Ajedrez”, en *El Hacedor*,
de Jorge Luis Borges

La rebeldía agónica de Carlos Enrique Berbeglia protagoniza la quinta entrega de un género discursivo fundado en la diferencia, en la trasgresión y, sin duda alguna, en la novedad, nacido del ingenio y de la búsqueda de nuevas expresiones de las ideas a través de un lenguaje literario, como una instancia que transita los intersticios entre la filosofía y la poesía y donde una u otra alcanzan el predominio: el “interlineal”. El autor lo define, al comienzo del texto, en “Prólogo parcial”, como la “ambición” de la palabra de configurar un género expresivo donde la persistencia de la reflexión en torno a los problemas fundamentales -de toda índole- que nos atañen como seres humanos “no transeúntes gratuitos por la vida”, logra en un instante aquello que, de otra forma, le hubiera llevado un extenso despliegue perifrástico.

Por lo tanto, el texto ofrece una silueta y un *corpus* elípticos, conformados sobre un eje de oposiciones que no se excluyen, que se contienen, o se intercambian, y que también significan por ausencia o por desemejanza. Su comparencia es alertada por el narrador:

Así, un problema que aparece como irresoluble es el de la superación de nuestras “lógicas binarias”... que obligan al pensamiento a plantearse la realidad siempre desde “pares de opuestos”.

El título del “Interlineal” insinúa lo contradictorio en su proyección semántica pues connota, en conjunto y particularmente, más de un significado. Así, “agónica”, es una cualidad propia de la abstracción sustantiva “agonía” que, por un lado, se traduce como la angustia y congoja del moribundo,

pero, por otro lado, como el ansia, el anhelo o el deseo vehemente cuya culminación comporta el éxtasis que es el estado del espíritu embargado por un sentimiento de alegría y admiración, pero que también refiere a un estado anímico que se caracteriza en lo interior por cierta unción mística con Dios, mediante la contemplación y el amor (el éxtasis constituye, en la ética de Plotino, un grado del ascenso del alma hacia la perfección, es el estar fuera de sí y en estrecho contacto con la divinidad; es un privilegio de las almas más puras); además, según su etimología, “agonía” deriva del latín *agonia* y éste del griego *agón* que quiere decir lucha o combate; su funcionalidad significativa se verifica en “Canción inaugural”, texto prosificado, sin rima, que clausura y a la vez inicia el interlineal; esta canción es concebida por el poeta como un “canto guerrero” cuando convoca a la “libertad suprema”, uno de sus principios ideales. Es revelador el tono de contraste que conlleva el linaje de la palabra “agón”, por ejemplo, “agonal” era cada uno de los sacerdotes que, en la Antigua Roma, tenían a su cargo el culto al Valor y al Miedo. Por otra parte, el vocablo “rebelión” proveniente del latín *rebello, as, are* como rebelarse, renovar la guerra, volver a tomar las armas, oponer resistencia o tratándose de los afectos y pasiones, alterarse unos u otros, otorga al título de la obra una intensificación fortalecida. Por consiguiente, podríamos considerar dichos vocablos asimilándose o repeliéndose, incluso dentro de sí mismos, ya sea en una atmósfera de quietud, de muerte o de contemplación mística, o en otra de exaltación agónica, o de alegría, lo cual anticipa y sintetiza la significación global del texto. Siguiendo con la misma temática, el empleo frecuente del prefijo “anti” (oposición-contrariedad) se asocia a la línea de opuestos como recurso, conduce a un estado inestable, producto de la reflexión o del desmontaje de lo ya instaurado reconocido por la conciencia y apunta hacia la posibilidad de la imposibilidad planteada por los otros que el poeta desafía: “es mera teorización/ un empecinado querer/ -hasta el desfallecimiento-/ lo imposible.” Además de tratar de definir un Interlineal, Berbeglia explicita algunas de las propuestas del texto: “eliminar los aspectos restrictivos”; proponer “un escepticismo optimista”; “ser consecuentes con una manera de ser” y “vivir con entusiasmo y plenitud la conjunción de vida-belleza-amor y libertad”.

El “Prólogo parcial” y el “Antiepilogo igualmente parcial y prologal”, que abren y cierran el texto, crean una continuidad contigua atrapada en una tensión orbital, pero, a la vez, son los extremos de un corpus textual inordenado cuyo hermetismo y enigma contrasta con el tono explicativo que caracteriza

a aquéllos. El juego con el espacio textual confunde la apertura y el final, al inducirlos a la falsificación de la linealidad original, ya que la voz narradora ratifica, junto con el lector, la estructura circular de “estas reflexiones”, verificándola en el “Antiepílogo”; por lo cual los opuestos, epílogo y prólogo, establecen una relación de contigüidad por un lado, y de fragmentación por el otro, generada ésta en el acto mismo de la lectura que permite, luego, la recomposición, o sea que dicha relación es, a la vez, continua, contigua y discontinua. De la circularidad y de la contigüidad se deriva la idea de eternidad” que aparece a lo largo del Interlineal confrontada con la idea de “infinitud. En el “Antiepílogo” se repite el conjunto de ideas ya expresadas en el “Prólogo”, de las cuales se omiten algunas y se agregan otras: libertad-verdad-justicia-belleza, y cuya incógnita central es Dios. Se percibe una especie de ruptura en la noción de las categorías diferenciales: “autor y narrador”. Berbeglia las recompone y asimila; en consecuencia, el narrador se autoidentifica con nombre y apellido más de una vez, y hace una alusión breve a uno de sus libros. Se coloca en una perspectiva extratextual e intertextual a la vez, convirtiéndose en objeto narrativo de sí mismo. El texto titulado “Antipoema inicial” (poema prosificado), que según una lectura sintagmática inaugura el corpus, anticipa la conjetura del surgimiento de la luz dentro de la oscuridad, de la infancia dentro de la agonía, de la vida y del movimiento dentro de la quieta cerrazón de la semilla. Esto vuelve a aludir a la circularidad, símbolo y misterio del origen. El concepto de infinito que plantea Berbeglia asoma ya en este antipoema y de la idea contradictoria finitud-infinitud, relacionada con la muerte, se deriva la “idea de Dios” que aparece como una presencia-ausencia desde siempre:

¿Por qué en este limitado yo cobra una vez más conciencia dramática la finitud-infinitud del mundo y si hay algo superior al yo en el Universo-más-allá-de-la (supuesta) nada, o ser responsable de este nacer-morir que nos caracteriza? ¿cómo y en quién vengar la risa que se nos da en la vida y se nos arrebatada luego?

Los opuestos son atributos del mundo imperfecto y agónico de los hombres que atizan el fuego del deseo; el poeta pone en duda su complementariedad y siente nostalgia por el paraíso perdido, “por unos dioses que no existieron nunca” ya que la “existencia” supone perecimiento, fin propio de los hombres, los animales y ciertos objetos; lo que él anhela es la continuidad sublime, la inmortalidad que subyace dentro de la mortali-

dad, así como la esperanza “permanece sumisa al desorden en las profundidades” de la desesperanza para “su absoluto nacer definitivo”. Como analogía, podríamos decir que todo saber está oculto y que adopta la apariencia de la ignorancia. Esto nos recuerda a Sócrates y, por ende, nos remite a los diálogos de *El Banquete* de Platón, donde Diotima, una sapientísima mujer de Mantinea, le dice a Sócrates, su interlocutor:

La naturaleza mortal busca en lo posible existir siempre y ser inmortal. Y solamente puede conseguirlo con la procreación, porque siempre deja un ser nuevo en el lugar del viejo... la preñez y la generación son algo inmortal que hay en el ser viviente, que es mortal.

El contrario negativo gesta en su interior el positivo; esta concepción aparece también en “El nuevo redentor”, poema anafórico donde la repetición se asienta en la negación: “No abandonó la tierra...” El discurso de Berbeglia construye lo nuevo a partir de lo viejo, su afán es descubrir lo velado, posar otra mirada en la sombra y advertir otras tonalidades de grises, inquirir por los reverses y los ángulos invisibles, buscar en la negación la afirmación que le dé sentido: “aunque elijas el mismo ángulo de visión desde el que vos contemples, el contenido de lo visto siempre será distinto” (“No un simple problema epitelial”, poema). La novedad del redentor supone el hecho de que no abandonó lo terrenal, sino que permaneció y permanece en la trascendencia, en lo perdurable y en lo infinito como la huella de lo finito de su existencia, antípoda de las antidiosas: la injusticia, la ignominia y la ignorancia; confirma el poema: “el halo que dejara el ímpetu de la justicia fue único y sagrado”, así como “la indefinición y la apertura que brinda lo desconocido” que exime del falso saber y deja libertad al conocimiento, a la verdad. El poeta contrapone la figura de Cristo a la de los profetas y la instaura como símbolo profundo de redención humanística:

Los preclaros de siempre lo ausentaron, / el grupo escogido
de profetas, los vicarios del conocimiento / aquellos a quienes
la vestimenta orla de seriedad y luto... Pero la esperanza, incólume sobrevivió, bullicio / en los humildes y sordo temor en los
soberbios / que festejaron su ida enjutos por la hipocresía.

Del pensamiento de totalidad, que forma parte del entretreído significativo del texto, heredamos la identidad *in absentia* y el relativismo; pero el acceso a dicha totalidad lo franquea el lenguaje, que es nuestra esencia, y

en él radica la esperanza del develamiento, es el atributo que cerca al arcano. En "Introspección nocturna", buscando en la penumbra la claridad, se plantea la causalidad de la desdicha, la ausencia del don preciado: "¡Si 'el nombre de las cosas' nos fuera concedido!", el poder del conocimiento nos convertiría en dioses.

La música, la forma y el aliento, el espíritu, la esencia / y esa intimidad del Universo recogida en el silencioso misterio de una rosa, / conforman "la totalidad del ser" a la que el pensamiento aspira...

La paradoja reside en la posibilidad de ser "los desdichados seres / por quienes habla la totalidad de lo existente", como criaturas intermedias, pero, a la vez, carentes de la inocencia y concedoras, por lo tanto, de la infelicidad. Se vuelve a plasmar aquí la presencia de los contrarios: el medio para alcanzar el fin pero la imposibilidad de llegar a él.

Cada texto de *La rebeldía agónica* nos permite acceder a una reflexión, en algunos casos, a una convicción original, no dogmática sino expectante, dispuesta siempre a la reversión. Cada texto es una esfera, un mundo, un universo con correspondencias que se desplazan en su interior y por el cual desfilan seres marginados que son los que transgreden las leyes: los amantes, los desertores de la violencia. "El desertor", por ejemplo, es un poema donde el yo discurre acerca de la guerra, la dominación, el amor y la gloria. La última estrofa: "Una es la vida y la gloria / solamente es valiosa si vivimos, / lo demás es falso", remite al final del "Prólogo parcial": "para vivir con entusiasmo y plenitud la conjunción de vida-belleza-amor y libertad que merecemos. 'Lo demás es mentira, lodazal'..." , los iluminados, los soñadores, los delincuentes y el mendigo, que surge de manera reiterada, el artista de la miseria que siempre sueña en la vigilia mundos deseados para luego, en una cotidianidad circular, caer en "la desilusión" de la noche que "no le impide que vuelva a soñar cuando suceda el día". En el sueño del mendigo aparece la presencia esplendorosa de Dios y, en la vigilia, su ausencia. Nuevamente los opuestos, y la angustia que corroe el alma es la sospecha de esa ausencia que rompe la continuidad del sueño, que fragmenta lo eterno.

Entre varias disquisiciones acerca del poder, del conocimiento, de ciertos géneros y categorías literarias, de la fantasía y de la realidad, el "Interlineal" nos ofrece una reflexión acerca de la incógnita divina, consignada en un texto que ocupa la zona medular de la obra y que supera en extensión a todos los

demás; lleva por título “Nuevas reflexiones sobre la divinidad”, dada la antigüedad de dicho tema desarrollado ya en las anteriores “Interlineales”. El narrador despoja al hombre de su hechura mimética sagrada y le atribuye un origen fortuito y erróneo negando la frase bíblica: “Siempre sostuve que el hombre es fruto de un error de la Naturaleza antes que ‘alguien hecho a imagen y semejanza de Dios’.” Esta afirmación libera de la imperfección a la figura de Dios y, al hombre, del destino de mera copia o imitación. Defiende el libre albedrío, don celestial, y replantea el contacto con la divinidad; sostiene que el diálogo con Dios es, en realidad, el diálogo con uno mismo o su presencia dentro de cada uno de nosotros en una relación especular, en la devolución de una imagen disociada, objetual. El eje de opuestos se exagera y aumenta su extremismo, vertebrando y describe dos actitudes teológicas: una religión absolutista, partidaria de las Cruzadas, que “denigra” la razón contrapuesta a una cierta ideología científica que deshumaniza. El poeta se debate sumido en la inconciliación, le reclama a la ciencia su incompetencia frente a la muerte y, a la teología, la imposibilidad de acercamiento a lo divino; adopta una propia concepción del Ser Supremo considerándolo “una mirada ubicua sin un yo”, una mirada “suprayoica”; una Presencia incorpórea con un asiduo opositor, el Diablo, corpóreo y redimible, o sea semejante al hombre. Sin embargo, a medida que el poeta va forjando esta Idea, se cierne la duda con la acechanza del Bien y del Mal quizás alojados en nuestra interioridad. Entonces, Berbeglia concretiza a Dios en su deseo de aproximación e invierte actitudes: lo hace palpable en la Voz que inicia el diálogo con la Humanidad y en su inclinación ante ella, pero luego el Señor toma distancia de sus creaturas que ya no le pertenecen, que mantienen con Él una relación ambivalente y que son los únicos responsables de sus actos. Dios interactúa con los hombres y se torna moldeable, en consecuencia, se desplaza el límite entre lo divino y lo humano, lo inmortal y lo mortal que el filósofo racionaliza proponiendo una asimilación e intercambio de las contradictorias dimensiones. La divinidad es concebida como una Idea que los hombres interpretan y adecuan a sus expectativas y apetencias, pero que confluye hacia la noción de totalidad; el ejemplo claro es “La suma de los colores culmina en el blanco”. Por lo tanto, Dios es negación o ausencia como individualidad; como parte, es inhallable. Por lo cual podríamos hablar de una inclinación “panteísta”: “Él se encuentra aquí y allá y nos fundimos con Él aunque también por Él nos constituimos en individualidades.” Sin dejarse abarcar, aso-

ma en cada brizna de luz solar que sí podemos percibir como verdadera y real: “el sol definitivo y cierto”. Berbeglia parece haber vuelto su mirada hacia los antiguos: Sócrates, Platón y los neoplatónicos. Si para el poeta, la idea de Dios constituye “la incógnita central”, para Plotino es el punto de partida, es el Uno, la plenitud del ser, de la divinidad y del bien. La perfección infinita lo hace inconcebible y sólo puede ser expresado por vía de la negación. Del Uno ha de negarse toda perfección finita y del Uno proceden, por emanación, todas las cosas a través de un proceso de causaciones en degradación creciente; partiendo del Uno terminan en la materia; naciendo en el Bien terminan en el Mal, fuente de toda imperfección. La mística de Plotino es panteísta. El panteísmo identifica a Dios con la totalidad de las cosas existentes, es decir, con el Universo. Una clase de panteísmo señala la existencia del mundo y de la Naturaleza según la cual Dios no es más que el alma y espíritu de ésta, con la que forma una sola cosa. El texto adhiere, en parte, a esta idea, pero la imperfección e incompletud del hombre le dificulta esta unión que no llega a conformar dicha plenitud. Por ello, el poeta se rebela contra la única salvación del hombre que proviene de la divinidad y que acentúa la imperfección y la ignorancia y, por consiguiente, la soledad del ser. No admite la justificación de la muerte en nombre del Señor, ni tampoco el absolutismo ni la barbarie a manos del hombre. Interpone una figura metafórica: el deshollinador de conciencias, cuya tarea será “desembaucar al mundo”. En este proceso de elaboración conceptual confluyen la diversidad, la complacencia o el rechazo de las ideas conocidas, para arribar a “una nueva expresión ilusoria sobre Dios”, en cuyo subtítulo se lee un cierto sentido de precariedad, nada definitivo ni real. La circularidad se cumple en el texto con rigurosidad, tanto externa como internamente; así, el último párrafo de “Nuevas reflexiones sobre la divinidad” retoma la idea planteada al comienzo, que expresa que el hombre no ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y que Éste es antropomorfo, absoluto pero cercano, bajo esta concepción “desdeñado por las teologías negativas”, que Dios es como un “bálsamo de paz a nuestras inquietudes”. Es interesante esta inversión, que se asemeja, en algunos aspectos, al pensamiento religioso de Sören Kierkegaard, pero con algunas variantes. El filósofo danés considera que el diálogo con Dios es un monólogo y que en este estadio religioso entra en sí mismo y descubre que la fuente nace dentro de él; no hace falta decir que ese manantial es su relación con lo beatífico. En su libro *Temor y Temblor*, dice:

No puedo llevar a cabo el movimiento de la fe, soy incapaz de cerrar los ojos y, rebosante de confianza, saltar y zambullirme de cabeza en el absurdo...pero cuando poseo su certeza me siento profundamente dichoso, y cuando tal certeza me viene a faltar, la deseo con más ansias que el amante al objeto amado.

La palabra danesa *Anfaegtelse* significa inquietud, ataque, tentación. Kierkegaard le dio a esta palabra una significación que trasciende la usual: es ese estado en el que el hombre se encuentra en el umbral de lo divino, es una especie de horror religioso, de duda o de inquietud, de ansiedad o de crisis espiritual ante el misterio de lo absurdo. Este estado es muy similar, en algunos de sus rasgos, al expresado por Berbeglia en varios de sus textos, los cuales parecen evidenciar una marca existencialista.

Sören Kierkegaard sentó las bases de la filosofía del existente concreto a partir de que debemos ser nosotros mismos partiendo de nosotros mismos, o sea que "lo personal es lo real". El texto de Berbeglia expresa:

El más terrible de todos los descubrimientos: que cuando te encontrás hablando a solas y, en el fondo creés, infantilmente, que tu diálogo es con Dios, la realidad te grita que sólo poseés un interlocutor y sos vos mismo...

Retomando la alusión al infinito en acápites anteriores, leemos en "La orden del espejo" (hesitación poético-filosófica): "¿captamos lo infinito desde el concepto que tenemos de infinito o la existencia del infinito ha creado en nosotros el concepto de infinito?"; otra gran temática que abruma al poeta es "la idea de Infinito" que no escapa al eje de los opuestos, o sea, la posibilidad de un universo finito que contenga en sí la infinitud. "Propuesta sobre el infinito", es un poema dedicado a Giordano Bruno (1548-1600):

Aquel magnífico rebelde, cuyos fuegos no podrían apagar todas las nieves del Cáucaso, que vagó de país en país y de credo en credo, y tanto más salió por la misma puerta por donde entrara buscando y preguntando, para que al final la Inquisición lo sentenciara a ser ejecutado (*Historia de la Filosofía*, de Will Durant)..

El infinito aparece en estos versos pensado como:

Un infinito que no devenga absoluto, porque le quita posibilidades / de seguir creciendo..." "Un infinito que no deseché, entonces / lo porvenir-posible..." "Sólo desde la

impermanencia y el azar que nos habita / logramos meditarlo... concelebrar la mutua pertenencia.

En Giordano Bruno estaba la idea de la unidad. Consideraba que el mundo era infinito en el espacio y en el tiempo, y que su sustancia única se particularizaba, se circunstancializaba en una multitud infinita de individuos invisibles e imperecederos (mónadas). Escribe el poeta-filósofo:

Un todo incompleto, por lo tanto, / por eso el pensamiento exige una totalidad sin trampas / donde discierna cada una de sus partes por mínima que fuere, / capaz de eternizar desde su tiempo / a las infelices criaturas que el tiempo anterior reproducía / hasta desintegrarlas.

Además, dice que el todo está en las partes: "La lluvia en cada gota". Lo absoluto da idea de finitud, ya que fuera de aquél nada podría concebirse, por lo tanto, el infinito deber ser abierto para no convertirse en finito: "en esa infinitud constituida/ por repentinas aristas y recodos" se detiene el ser en el devenir, con un sentido de reencuentro en lugar de partida o sustracción, de reencarnación en la infinitud para convertirse en parte diferenciada de la totalidad.

Con un sentido de permanencia eterna aparece la Naturaleza, predestinada a los ciclos que retornan, bajo rasgos de un animismo expresado a través de la proliferación de imágenes sensoriales e imaginativas, de personificaciones y de metáforas; el narrador la excusa de culpa cuando protagoniza siniestros de furia y desenfreno. En general, se trata de un paisaje de la desesperanza donde predominan las fuerzas desmedidas que acarrear la quietud de la sequía, el desierto, la escasez, las angustias y el salitre; en definitiva, espacios yermos pero que contienen en su seno la fertilidad y la esperanza. La idea de redención se entreteje subterráneamente alimentada por el deseo de subvertir tanto desasosiego. Pero la transformación y la purificación de lo contaminado y lo degradado nacerá de la Tierra misma, en apariencia inerte. Así, la belleza oscura de "Action Painting I" (poema en prosa), que bien podría equipararse a la imagen que utilizaba Platón: la Naturaleza como obra de arte, mediante agresivas y bellas imágenes visuales, auditivas, gustativas, olfativas y de sinestesias, reproduce un paisaje "agónico" que aún así provoca el "éxtasis" del observador-lector, un paisaje bucólico en crisis que contrasta con su antigua imagen paradisíaca y calma. Es un texto que congrega y abre mundos interiores desconocidos e

inexplorados, que devela abismos infinitos en la finitud conocida, que alerta sobre un futuro apocalíptico que surgirá de la ira de la Naturaleza. La luna verde, símbolo tan antiguo y unívoco, se asocia ahora a la idea de podredumbre y a la vez de frialdad; su color amarillo, cálido, se ha tornado frío y la superioridad opaca de la Tierra la irá apagando; estamos asistiendo a la muerte de la luna. En cambio, "Action Painting II" refiere al siguiente día, a otra mirada, al amanecer después de la consternación, aunque "las formas otrora amenazantes deslíen sus contornos...y una mansedumbre de luna que comienza simula un pan trozándose en equidad sin trabas...".

Ambos textos representan el eje contenedor de las oposiciones: el Bien contenido en el Mal y la Vida, amordazada dentro de la Muerte, aguarda el momento que le sea propicio. De la destrucción, de las cenizas, surgen "las más variadas flores... de la desintegración y el polvo a que se reducían los tanques y los aviones de guerra...". La inversión del paradigma permite a la duda germinar y admitir las posibilidades, ya que las certezas son inauditas; disloca las significaciones largamente asumidas por las conciencias de los mortales y nos asombra con un apacible "*rosicler*" brotado en el seno de una noche, en apariencia, irreversible, obra del *agón* constante entre los opuestos que deja entrever espacios efímeros de éxtasis y de luz retaceados a la plenitud epifánica.

Berbeglia construye un universo literario regido por leyes diferentes a las conocidas, y a la manera de Platón y de Kierkegaard, la palabra poética se apropia del discurso filosófico y en esta extraña combinación, confluencia de prosa y poesía, converge una gran variedad de modos citados por la magia del demiurgo: humor, ironía, solemnidad, erotismo, fervor religioso, rigor lógico mezclado con misticismo, con alegorías o exhortaciones morales, mito y ciencia, así como también, intuición y erudición. Al final del texto, la verdad puesta en boca de un demonio y la iluminación antimítica, o sea, la ruptura del mito, que funda la historia y la muerte, anuncian la irresolución de los interrogantes del hombre y la continuidad de las reflexiones, o sea, la esencialidad de la existencia del Interlineal.

Si posáramos una mirada retrospectiva y ubicua sobre la totalidad de la obra del poeta-filósofo, podríamos determinar una subterránea continuidad significativa, donde la presencia de súbitas encrucijadas y rumbos convergentes va marcando diferencias y similitudes que fortalecen la búsqueda y estimulan el viaje. Por ejemplo, la palabra "Agonía" nomina el

cuento final de *Decálogo Tercero* (1986), un libro de cuentos fantásticos en los que prevalece lo monstruoso y lo pesadillesco, donde los personajes no pasan (como en los cuentos de Julio Cortázar) con pasmosa naturalidad desde el ámbito de lo cotidiano hacia el otro lado para quedarse, sino que ingresan a la realidad desde el sueño del cual acarrear rastros de una sustancia palpable surgida de otra “zona” que suscita extrañamiento, que enmudece y sucumbe ante la conciencia. En este relato, la implacabilidad del tiempo y la brevedad de la existencia aparejada con la idea de la muerte provocan la “agonía”, en cuya espiral todo es tardanza e inutilidad, lejos de un comienzo que no tenemos registrado. Este concepto de “agonía” se correspondería con “la angustia y congoja del moribundo”:

Me horroriza pensar el marchitamiento de los rostros, la pérdida de las fuerzas, me desespera todo tipo de ruptura como la que ahora padecí. “He descubierto que la lentitud del tiempo equivale estrictamente a su rapidez”, puesto que me he quebrado y me estoy quebrando. Éste es el (¿mi?) sensacional descubrimiento, “el sinsentido dentro del sentido, el fracaso dentro del triunfo, la pena en la alegría”. La muerte es un manto de piedad para el sufriente y un puerco escupitajo para el privilegiado. He allí el sentido de la vida: arrastrarse por ella y volver a la nada, los que aparentaron una mísera partícula de ser mientras vivieron; gritar victoriosos y temer que la muerte nos quite cuanto atesoramos en bienes y alegrías, quienes somos su manifestación más acabada. Entrambas manifestaciones cabe todo el vario paisaje de la desdicha humana.

Leemos, en este pasaje, además, la idea de la gestación de los contrarios en su propia interacción, noción que persistirá con mayor intensidad en *La rebeldía agónica*; también podemos deducir que la vida es una larga “agonía” hacia la muerte, la muerte es la negrura pero encierra en su vientre la luz; el secreto es circular, esférico, y en su interior luchan los opuestos; lo centrípeto parece ser consecuencia de lo centrífugo dentro de una esfericidad que no podemos trascender a causa de la incapacidad de experimentar el infinito y el vacío; por ello, no podemos atrapar ningún punto inicial ya que la circularidad no reconoce ni principio ni fin; en cambio, nuestra vida se condice con la linealidad, por lo tanto, el fin irrumpe con engeguecedora claridad como una patética justificación de la nada.

La intratextualidad en la obra filosófico-literaria de C. E. Berbeglia nos conduce, dentro del género novísimo que nos convoca, a la *Interlineal cincuenta* pergeñada en 1988, donde se bosqueja buena parte de las pulsiones que palpitan en *La rebeldía agónica*, tales como el regreso a la interioridad y la búsqueda de Dios, a las cuales se agrega la noción de “viaje”. La nueva mirada sobre los viejos temas recurrentes que ofrece la última interlineal vuelve a encender las ascuas del conocimiento antiguo. En el primer texto del *Interlineal cincuenta*, “Una ecuación fallida”, hay una alusión distante a la presencia de Dios, quien “no puede susurrarnos ninguna solución para el dilema que, por otra parte, de contar nosotros con mayor imaginación podríamos sortear por nuestra propia cuenta.”; dicha presencia es referida como un *deus ex machina* (un recurso de la tragedia griega), atribuyéndole rasgos paganos espectaculares, estereotipados y exentos de prejuicios, un despojo de sublimidad y un descenso teatral (falso) a la tierra. Alude en el texto a la imperfección del hombre y a la suprema perfección de Dios, a la incompatibilidad entre ambos que impone la distancia por oposición: mortales e inmortales. En otro de los textos, “Una pequeña fábula moderna”, se reproduce la estructura de los cuentos de hadas tradicionales donde el protagonista recibe un llamado, en este caso, un pequeño envoltorio, y emprende una aventura, un extraño viaje escoltado por una ayuda sobrenatural (duende, ángel o demonio) que alimenta y exalta sus deseos dormidos; pero el héroe, trasladado a la modernidad, no puede ser más que un antihéroe porque vive el tiempo de la conciencia y de la historia; adquiere, entonces, una dimensión negativa de fracaso en la elección que debe enfrentar en cada obstáculo. Pero ante la postrer prueba, “la certeza de Dios” lo detiene, le impide avanzar tal como lo había hecho antes frente a cada escollo, y como sospecha que no podrá negarlo, desanda el camino; es que el umbral instaurado entre los dos mundos: profano y sagrado, es difícil de atravesar; por ello, la aventura asume, en otras narraciones, la forma de un estado intermedio entre el sueño y la vigilia. Pero en este breve relato, los hombres son portadores del enigma y el “conócete a ti mismo” se orienta a través del viaje hacia dentro, en busca de la “mismidad” donde se asienta “la divinidad” y, también, todas las virtudes. Este conocimiento adopta, a menudo, el aspecto de la imposibilidad a causa de los miedos. “El viajar es una imagen de la aspiración -dice Jung- del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto.” Esta fábula conforma una metáfora de la

perenne fisura que permite vislumbrar ese anhelo y que obsesiona al poeta en su persecución del saber acerca del ser, de probar el abismo y el riesgo, pero también de retroceder ante la duda, la vacilación, tras lo cual se obtiene la pérdida del esfuerzo y el negado acceso a lo recóndito, el reinicio del camino y la incertidumbre sobre la verdadera naturaleza del fracaso. En *Revisión*, texto que comparte el código poético, la misma temática se expresa en:

No me consta la existencia de los dioses; menos todavía lo contrario. / Conozco los alcances de la palabra Dios y también los del término conocimiento, pero no logro trascenderlos en algo más que simples experiencias lingüísticas.

Sin embargo, según Baudillard en *El crimen perfecto*:

El enigma es el lenguaje. Éste es el que hace que todo no signifique en todo instante y que escapemos a la irradiación perpetua de sentido." Por lo tanto, el mundo conocido lo es sólo por el lenguaje, que hace resurgir al mundo milagrosamente todos los días, como forma acabada, al margen de todas sus significaciones anteriores.

Las últimas líneas del poema acentúan las consecuencias de las primeras, se intercalan semánticamente entre la negación-aseción, en el lugar donde se incubaba la angustia existencial:

En los atajos y en las encrucijadas, en los albergues donde reposa mi cuerpo itinerante, desespero por encontrar el signo inicial de la ventura / y en los atardeceres, el último aletear de un ave hacia su nido me grita este desamparo brutal de la existencia.

Para Berbeglia el mundo se desmorona entre disvalores, en una jangada de hipocresías, corrupción, miseria y deshumanización, veladas por la apariencia y la promesa. Schopenhauer también sentía que el mundo se desmoronaba, que no había orden divino alguno, que el caos y el mal todo lo gobernaban; y así como este filósofo se preguntaba "¿Cómo podemos explicar el espíritu cuando conocemos la materia sólo a través del espíritu?... el último eslabón es el punto de partida, la cadena de un círculo". Berbeglia expresa en *Otro sistema planetario*: "Reitero que lo comprendo todo. / Excepto mi propia conciencia cognoscente." Para ambos filósofos no se puede llegar a la naturaleza real de las cosas desde el afuera, ya que sólo alcanzaremos la apariencia, y si pudiéramos hurgar hasta la naturaleza úl-

tima de nuestros espíritus, tendríamos quizás la apertura del mundo exterior. En otro de los poemas, "Temor que se repite", asoma una de las temáticas borgeanas, el azar. Su inadvertencia y sus reglas disímiles a la causalidad lo tornan, a veces, temible; surge en una rara combinatoria entre el yo y la realidad, o como la ausencia de algún eslabón que reaparece o como lo que nos abisma en una suerte de amnesia acerca de nosotros mismos. Pero ¿por qué el empeño en explicarlo todo? porque tal vez intuimos el engaño, o porque en algún instante afloró la verdad en un "parpadeo", pero luego se desvaneció y nos llega ahora desde el fondo de los tiempos un débil destello, una ínfima molestia que acicatea y perturba la vigilia creando matices en los sueños, como una imperceptible huella inscrita en la memoria ancestral, titilante y oculta.

Retomando la temática de la divinidad, en *La revelación*, texto poético, Dios se hace presencia ante el hombre oponiendo, a su insignificancia, su poderío e intangibilidad aprehendidos sólo en la contemplación de la exuberancia de la Naturaleza:

Dios cobró estatura de gigante/ y se hundió la tierra bajo
sus desmedidas piernas/ que pronto ya no fueron troncos de
árboles inmensos/ sino montañas desproporcionadas, ergui-
das/ sobre los océanos que atraparon al sol y se extendieron/
más allá de todos los cielos conocidos.

Y además del imperativo de la adoración, consecuente de la condición divina, la imposibilidad de la individuación y la mirada excelsa exacerbaban la diferencia con los mortales: "Desde su protegida pequeñez, el hombre musitó/ con tristeza: Un simple mago. Dios no tendría jamás/ este comportamiento." La evidencia no alcanza para reconocer la verdad en cuestiones de fe, ésta necesita brotar de la interioridad. Cuando un paradigma de verdad afianzado y seguro tambalea y es amenazado desde el exterior con la convicción de un comportamiento revertido o diferente, éste que generó la perturbación será considerado de falsa legitimidad por el creyente.

En *El rey ha muerto...* el pensamiento de Berbeglia ronda la existencia de Dios como una necesidad de los hombres; en una reinterpretación humanística e histórica se pregunta, al igual que en *La rebeldía agónica*, si la divinidad no será parte del ser como lo son "sus monstruos y demonios". Una incesante búsqueda ha iniciado el hombre desde el momento en que escuchó el Nombre y quiso conocerlo, desde el instante en que no pudo pene-

trar y asir su verdad, desde el momento en que comprendió que estaba incommensurablemente solo. La analogía expresada en el título significa la sensación de orfandad y de desprotección a causa de la fortaleza de una figura (monarca-dios) que garantizaba el destino pero que ha sido destronada por la muerte o por sus súbditos; significa la angustia y la inseguridad de decidir, allí, donde gobiernan los miedos: "Causó la muerte a Dios, dejando sin embargo incólumes a todos sus monstruos y demonios." La duda acerca del sitio que ocupa la divinidad fluctúa entre lo humano y lo esencialmente celestial: "Me pregunto si cuando, en un nuevo salto histórico, matemos a los demonios que nos atormentan, / será para que renazcamos a nosotros mismos o, por el contrario, resucitemos a los dioses". "...Continuación" es el poema que completa al anterior y se estructura de forma curiosa repitiendo la composición de la segunda parte del canto lírico griego: Estrofa y Antiestrofa; lo que expresa la primera, la segunda lo desmiente. La impotencia frente a la fugacidad perecedera de la vida explota en angustia y en el consuelo de una circularidad que no nos desherede sin remedio:

Estrofa

*Un dios que nos proteja
un dios que nos castigue
un dios que nos genere.*

Antiestrofa

*Somos los creadores de dioses
y debe rendírse nos culto y*

.....

El poema plantea también la indiferencia de la Naturaleza que agrava la soledad del hombre y la ausencia de la libertad, la cual conforma sólo una bella ensoñación.

En esta original alquimia de formas nuevas, los interlineales, el *pnéuma* del filósofo, se consagra de manera lúdica al misterio posible de la creación de mundos imaginarios, pero, a la vez, se introduce en el laberinto de la memoria donde se suceden las analogías y, en ese buceo, la ilusión se acerca a la realidad hasta confundirse con ella; la literatura aparece, entonces, como un camino de develación, como una transmutación de todo lo aprendido, como un espacio abierto de libertad. Y en este ámbito consideramos insoslayable referirnos a un relato en especial, "Estructura Helicoidal", escrito varios años atrás y cuya originalidad podría ser felizmente equipara-

da a la del Interlineal, dada su manera de narrar textual y paratextual que, caracterizada por la fractura y la interrupción discontinua, al final del relato se integra constituyendo así una forma diferente de alcanzar la totalidad: se muestra y se cierra sobre sí, iluminando y volviendo a ensombrecer la ocultación de lo cifrado. El vocablo 'helicoidal' proviene de *helicoide*, que significa en forma de "hélice", del latín *helix-icis* y éste del griego *helix-ikos*: espiral. El movimiento helicoidal uniforme es el movimiento formado por una rotación uniforme de una línea plana o alabeada alrededor de un eje y de una traslación también uniforme en la dirección del mismo eje; la línea engendra una superficie llamada "helicoide" o "superficie helicoidal". Aunque simule un recorrido cronológico en el nivel primario de lectura, el cuento posee, como *La rebeldía agónica*, deslizamientos curvilíneos y una actitud esférica que se direccionan hacia adentro; así, los sueños, las introspecciones y la *estructura helicoidal* no hacen más que repetir los comportamientos de una esfera y la rotación de una circularidad, donde la mismidad se diferencia según las circunstancias irruptoras en un espacio y un tiempo determinado. Toda la estructura del relato se articula según esta idea. De manera paralela a la narración, los paratextos fracturan la linealidad de la historia introduciendo narradores heterogéneos y anunciando diversas discursividades. Los hechos son contados desde disímiles puntos de vista: cada personaje relata desde su posición hasta donde la historia pueda ser contada por cada uno de ellos; por lo tanto, cada relación es y no es una historia distinta. El "Edicto" que inicia el texto comparte el lenguaje literario con la textura informativa de una noticia que conlleva la notificación pública de una sentencia. "Pablo, el leproso trashumante, baldado por su pecaminosa vida...", podríamos decir que es el primer personaje, pero como su presentación textual conforma una anáfora cuya característica repetitiva nos revela la intención de destacar la trashumancia, el tránsito, el traslado, fundamentalmente en su tramo aposicional, podemos suponer que este peregrino del Medioevo ya había iniciado el camino, es decir, que provenía desde otros parajes. Pablo también es un mendigo, uno de esos seres marginales que poblarán luego *La rebeldía agónica*. El segundo personaje es "Juan del Bajo Arroyo", un médico que se niega a atender a Pablo y por ello será "execrado y desterrado". El narrador-lector del "Edicto" es un heraldo que lee en tercera persona omnisciente. Le siguen dos "Introspecciones" que adoptan la forma confesional, narradas en primera persona protagonista:

1.- “Juan del Bajo Arroyo” se defiende a través de un texto argumentativo, se convierte en peregrino y, por consiguiente, en trashumante como Pablo;
2.- “Un minero” atacado de tuberculosis a causa del carbón habla de “un médico” que, a diferencia del caso del leproso, sí va a atenderlo; aquí emerge un punto fugaz de intersección donde puede ser posible una identificación: “¿Por qué me resultan tan sobremanera conocidos los gestos del médico que va a operarme, si es la primera vez que comparezco aquí?”. El siguiente subtítulo responde a una “Carta a un amigo distante”, en la que se descubre el remitente y el destinatario, aunque lo único que importa es lo que se cuenta, donde vuelve a surgir la figura del médico que se corresponderá en su actitud y consecuencias a la del “Edicto”: “el médico,...le negó su atención con muecas de asco. Pablo...ha muerto...luego de una breve agonía...” y en la “Carta” dice: “y el médico jefe le negó sistemáticamente la atención. Murió después de unos días de agonía...”. En ambos casos el médico fue acusado. De este texto se deriva como una continuidad, pero a la vez destacado como independiente, el *Testimonio del “Almizcle”*. Tanto la carta como el testimonio están escritos en segunda persona. En este último se instala una sensación de borradura del tiempo, como si transcurriera en un afuera; expresa: “El mal no conoce fronteras temporales. El mal ataca bajo una forma espacial espiralada”, éstas son las dimensiones necesarias para que sea posible la trashumancia: el espacio y el tiempo. Además afirma:

Pero la espiral es como un tirabuzón...y en sus movimientos de vaivén ocupa siempre espacios siempre diferentes... Y, en el fondo de los cienos, estoy de nuevo yo. Y, a la vuelta de la esquina, soy esa máscara del bailarín de Bali que representa un demonio y, en el escenario, mueve a risa.

En este párrafo subyace la significación del cuento y, en buena parte, de la narrativa de Berbeglia. Presentimos un retorno, una identificación de los personajes entre sí que conduce a una simplificación que puede, tal vez, armonizarse con una intencionalidad divina, una advertencia a los mortales planteada al comienzo en el “Edicto” y referida a Pablo, el leproso trashumante: “Es un signo elocuente, un estigma del Señor,... Dios, en su infinita piedad, en sus designios indescifrables lo ha dejado como blanco visible de su sagrada ira.” Así, si bien la enfermedad del minero y del “Almizcle” no es la lepra, sino la tuberculosis y el Sida, respectivamente, los personajes también son poseídos por males que mutilan, males metamorfoseados según la época. Pablo, el

leproso, como referencia del “Almizcle”, aparece simbolizado por la estatua: “Armó, al final, su estatua, “un adefesio con muñones” de bronce, mármol, barro mal cocido, restos de mampostería y rezagos de instalaciones sanitarias...”, materiales cuya fragmentariedad, análogamente, más allá de la anécdota, parece aludir a los mismos recursos diegéticos que exhibe el relato en su composición. En el último fragmento de “De una vidente a otra”, el narrador en segunda persona, a manera de monólogo, sin diálogo, cuenta lo que le cuenta un cliente, Todari, acerca de un sueño soñado innumerables veces: “donde él aparecía en distintas épocas históricas, o bien encarnando un personaje o bien observándolo u observándose (esto es lo que, con precisión, ignora)”. El texto retoma su propio inicio e impone la ambigüedad, ya que en las correspondencias o en los paralelismos no suele prevalecer la exactitud; por eso, Alberto Todari tampoco sabe si, en la alternancia de víctimas y victimarios, sólo es un soñador testigo de los otros o de él mismo. Es como si la historia se repitiera idéntica hasta la eternidad -cual la anáfora del Edicto, recurso útil para permanecer en la memoria- pero a la vez, cambiante en algunos aspectos “no esenciales”. El desplazamiento significativo de los personajes va construyendo la “estructura helicoidal”, semejante a la “estructura vital del ADN”, esencia de la vida que contiene su secreto, tal como lo contiene la obra literaria. *Estructura Helicoidal* cuenta cómo se cuenta y recién, en el postrer borde del texto, leemos los acontecimientos pasados como el sueño recurrente de un soñador, acaecidos en la linealidad de una serie de variaciones que la truncan a menudo y desde donde ella vuelve a emerger, cimentada sobre una eterna permanencia ocupada, temporariamente, por relaciones de oposición que permiten una historia desemejante y parecida; cada mortal parecería poseer cada vez, una parte del infinito rompecabezas. El relato deja abierta la posibilidad de continuar la estructura porque, en realidad, la forma espiralada no se cierra en torno a un eje, sólo lo intercepta en diferentes puntos marcando el principio y el fin de pequeños tramos hacia la infinitud.

Filósofo y poeta es la conjuración precisa; el filósofo, a medida que reflexiona, va adelantando o perfilando los hechos, pero el poeta vaticina, sin límites, sin riesgos, sin remordimiento, porque sin licencia penetra la sinrazón; entonces, la libertad lo aproxima al ensayo de la verdad ansiada.

Bibliografía del autor referida en el artículo (por orden de mención)

Decálogo tercero (cuentos), Buenos Aires: Epsilon editora, 1986.

Interlineal cincuenta (interlineales), Buenos Aires: Filofalsía ediciones, 1988.

Estructura helicoidal (cuento) (edición del autor, premio Vinciguerra 1999).

La rebeldía agónica (quinto interlineal), Buenos Aires: La Luna qué, 2006.