



La imaginación rusa

Silvio Mattoni¹

UNC/IDH/CONICET
silviomattoni@yahoo.com.ar

Resumen: A partir de 2010, Natalia Litvinova publicó media docena de libros de poemas, en los formatos habituales y en pequeñas editoriales dedicadas a la poesía. El título de su primer libro, *Esteparia*, no podía dejar de relacionarse entonces con el dato peculiar, que suelen incluir las solapas, de un lugar de nacimiento: "Gómel, Bielorrusia". En esos suplementos a los libros que, como los nombres de autor o el sello editorial o el diseño, tienen una participación no menor en la manera de leerlos, también se nos dice que la autora tradujo a varios poetas rusos. La cuestión sería entonces: ¿no han seguido funcionando esos dos términos tan antiguos y tan desmantelados que se llaman "vida" y "obra" como un binomio que hace posible la lectura, que incluso la suscita en la forma pasional de una curiosidad?

Palabras clave: poesía argentina contemporánea – estética – crítica literaria

Abstract: From 2010, Natalia Litvinova published half-dozen of books of poems, in the habitual formats and in small publishing houses dedicated to the poetry. The title of his first book, *Esteparia*, could not allow relating then to the peculiar information, which the flaps are in the habit of including, of a place of birth: "Gómel, Byelorussia ". In these supplements to the books, as the author's names or the publishing stamp or the design, that have a not minor participation in the way of reading them, also it is said to us that the authoress translated several Russian poets. The question would be at the time: they have not continued working these two terms so ancient and so dismantled that are called "life" and "work" as a binomial that makes possible the reading, which enclosed provokes it in the passionate form of a curiosity?

Keywords: argentinian contemporary poetry – aesthetics – literary criticism

¹ **Silvio Mattoni** (Córdoba, Argentina, 1969). Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, donde actualmente es Profesor Titular de Estética. Es Investigador Independiente del Conicet. Publicó 13 libros en poesía, así como los ensayos: *Koré* (2000), *Las formas del ensayo* (2003), *El cuenco de plata* (2003), *El presente* (2008), *Bataille. Una introducción* (2011), *Camino de agua* (2013), *Muerte, alma, naturaleza y yo* (2014), y el diario: *Campus* (2014).



¿Qué nos hace buscar nuevos libros, de nuevos autores? En una muy larga tradición, y hasta bien entrada la modernidad, la avidez de novedades se consideraba un síntoma o un anuncio de alguna especie de mal. Prefiguraba el hastío, el cansancio de los eruditos, el momento maniático previo a la melancolía. Y por otro lado, la ostentación de ese conocimiento de lo nuevo, que cambia tan rápido como el gesto de exhibirlo, daba lugar al palabrerío vano, a una crítica que no puede juzgar porque se pierde en el afán del descubrimiento. Podríamos mostrar en múltiples autores, incluso muy nuevos, la descripción de ese mal que prefiere descubrir a profundizar, el efecto de sorpresa a la persistencia o la revisión de lo ya leído, desde los monjes medievales que describían el estado de acedia hasta los comentarios de Lévi-Strauss sobre los intelectuales sudamericanos, que cambian de teorías como de ropas para ir a fiestas. Releamos a un autor, uno de los grandes inventores de la autoridad filosófica, que de tan antiguo y poco frecuentado en crítica literaria se torna escandalosamente nuevo: Santo Tomás de Aquino.

En su compilación de cuestiones teológicas o *Summa Theologiae*, Tomás contrapone la *studiositas* a la *curiositas*. Esta última sería el peligro que acecha al ánimo estudioso. Porque también la *studiositas*, que implica el acto de conocer algo, según él,

no dice una relación directa con el conocimiento, sino con el apetito y el interés por adquirirlo. En efecto, debemos pensar de distinta manera sobre el conocimiento mismo de la verdad y sobre el deseo y el interés en conocerla (De Aquino II, IIa, q. 167).

El teólogo aclara entonces que ese deseo puede ser recto o perverso. En el primer caso, se dedica a profundizar lo que le interesa, investiga, procura animar a otros a la búsqueda de algo cierto. En el otro caso, se intenta satisfacer una avidez, alimentar un ansia de novedades o de rarezas, cuya acumulación hinche de información al que conoce, que así puede



ostentar la fuerza de su propio deseo. El origen de esta “curiosidad” insidiosa está ligado a los mismos objetos sensibles, y por ende a la sensibilidad del observador. San Agustín, citado por Tomás, escribió que “la concupiscencia de la vista hace curiosos a los hombres”, de manera que la curiosidad sería inherente a la constitución misma del ser hablante, por lo cual el gusto de investigar los actos o las obras del prójimo expresaría la soberbia de la vida y la ansiedad de la carne. Sin embargo, ya que hoy creemos que el cuerpo es uno solo, por un dato de época, ¿cómo podríamos distinguir la virtud del estudio, su deseo de saber, de la curiosidad inconducente, que pasa de una cosa a la otra sin más registro que una serie de encuentros? ¿Cómo entender o cómo imaginar, en palabras del teólogo, “una estudiosidad virtuosa acerca del conocimiento sensible”? Él nos contestaría que el interés curioso es bueno si se transforma en un estudio que sirva para sostener la vida natural, la nuestra, la del prójimo a quien se lo transmitimos y tal vez también la del objeto, una vida en la obra que deseamos leer. En tal caso, la *curiositas*, como deseo sensible que impulsa el estudio intelectual, que hace desear el encuentro de algo que llamaríamos “verdad”, implicaría salvar nuestro objeto de interés de la acedia, devolverlo a la vida, que no sea por lo tanto un cuerpo, un *corpus*, arrojado entre las cosas inertes, como los instrumentos de medición y las enciclopedias que rodean y agobian a un conocido ángel melancólico del barroco; que realmente tengamos entonces una agitación sensible de donde surge y adonde retorna el acto del estudio, esas horas entregadas a un libro que nos despertó. Y en ese libro habría luego alguien vivo, ni sujeto ni objeto, un centelleo de cruces entre lo repetido y lo nuevo a cuya reverberación lumínica nuestros teólogos olvidados llamarían “gracia” o “verdad”. ¿Cómo le diríamos hoy? De una forma no menos teológica tal vez, hablaríamos de búsqueda de sentido o de valor literario. Pero no hay en verdad nada detrás



de la vida de los cuerpos y de los libros, salvo ese encuentro, la curiosidad, la imposibilidad de negarse a seguir mirando lo que hacen otros, el porqué y el quién que no cesan y que mueven el lenguaje desde su supuesto esquematismo hacia la dramatización de un pensamiento y hacia la revelación de una experiencia.

Habría que pensar por lo tanto que la antigua relación entre vida y obra, que incluye su reaparición bajo otros nombres en el presente, ya no sería una explicación por la fuente. O sea: la vida ya no es el origen y la reserva que luego se expresó en la obra, que adquiere sentido en el momento de ser devuelta al sitio inicial. Antes bien, la curiosidad del presente se interesa por las infidencias de una vida, que sería la expresión última, mientras que los libros, la así llamada obra, se vuelven la fuente, el sitio mismo donde abreva una concupiscencia de la crítica. No es posible ya separar esa vida del libro que despierta curiosidad. De tal modo, el marcelismo de los lectores de Proust no sería una recepción ingenua de la *Recherche*, sino su interpretación más certera.

Y en el orden de las infidencias, los poemas que me interesan aquí y ahora no están separados de la vida de la autora, la revelan y la velan al mismo tiempo, pero tampoco pueden dejar de leerse junto con esas poco atendidas marcas que constituyen la figura fetichizada de alguien que escribe: las fotos, los datos biográficos, lo que nos dice internet si ponemos su nombre, su voz si está grabada. Y aunque toda vida, cada vida podría pensarse como una singularidad, la curiosidad se dirige a ciertos puntos de rareza, algo que parezca nuevo y que a la vez responda al gesto arcaico de formas que todavía llamamos literatura. Ofrezcamos entonces un nombre a la curiosidad renovada de quienes todavía creen en la pasión del estudio y en la inactualidad de la poesía.



A partir de 2010, Natalia Litvinova publicó media docena de libros de poemas, en los formatos habituales y en pequeñas editoriales dedicadas a la poesía. Algunos de ellos se reeditaron en otros países de habla española, con un relativo éxito que puede llamar la atención para una autora que, según los datos de su biografía, aún no tiene treinta años. El título de su primer libro, *Esteparia*, no podía dejar de relacionarse entonces con el dato peculiar, que suelen incluir las solapas, de un lugar de nacimiento: “Gómel, Bielorrusia”. En esos suplementos a los libros que, como los nombres de autor o el sello editorial o el diseño, tienen una participación no menor en la manera de leerlos, también se nos dice que la autora tradujo a varios poetas rusos. La cuestión sería entonces: ¿no han seguido funcionando esos dos términos tan antiguos y tan desmantelados que se llaman “vida” y “obra” como un binomio que hace posible la lectura, que incluso la suscita en la forma pasional de una curiosidad? Y a la vez: ¿no se trama en ese mismo binomio la posibilidad misma de escribir, no se tienen una vida, unos recuerdos, para componer algunos libros, una poesía?

Ante la mirada curiosa, la vida de quien escribe aparece en forma de imágenes, ese juego de las palabras que intentan hacer ver. No necesariamente se trata de cosas visibles u objetos, sino que en ocasiones la percepción se construye como una totalidad orgánica, hecha de fragmentos dispuestos por los distintos órganos sensibles. Hay un poema de Litvinova llamado “Polvo”, que no comunica ningún dato vivido, pero describe el punto desde donde se vive, que es el lugar del habla. Dice: “Mi voz no parece salir de mi voz sino de otra garganta / que yace en la profundidad de la mía”. (2013 19) Y es esa voz lo que se incita a imaginar, lo que trae la imagen de un lugar amurallado, el yo, “lo que soy”, que a su vez trae preguntas hechas a nadie, al aire, porque nadie sabe de dónde salió el muro, el encapsulamiento de la voz. Algo hace sospechar que el título, la imagen del “polvo” que se

acumula en un sitio baldío, no sería tan metafórica como parece serlo cualquier título, siempre interpretativo y ulterior, aunque tampoco sea literal. Es un término que se desplaza, cuyas partículas vuelan con la respiración del poema, su voz que sale de una garganta ajena, irreconocible para quien la emite:

Si hay hombres que vuelan como plumas. ¿Por qué
yo no me
muevo cuando me muevo? Huelo a piedra y polvo,
llevo huellas de los que me tocan.
Soy polvo, piedra. Y no sé quién es mi padre.
(Litvinova 19)

El nombre del padre, como es obvio, se guarda en el patronímico: alguien llamado Litvinov oriundo de un lugar remoto, una estepa imaginaria, espacio de una literatura de arrebatos sinceros y de vitalidades intensas. La voz que se escribe en un idioma no materno se dice inmóvil, desplazada más bien por las huellas que registra antes que por una voluntad de marcar. Y sin embargo, el polvo es la huella de lo que no tiene voluntad, lo que se deposita sin intención.

Los poemas despiertan un interés que no se satisface del todo en su materia verbal. Títulos como “Siberiana”, “Prípiat” o “Chernóbil” aluden a una zona que llega a interpelarnos, un nuevo territorio para la poesía del lugar natal, que de pronto parece no estar en ninguna parte. Ante esos datos mínimos, la vista busca confirmar que no es ficticia la vida que se asoma en lo escrito. Busca una foto. Una edición española de Litvinova, lujosa, con una falsa portadilla en cartulina roja, una pintura informalista negra sobre blanco en la tapa –varias cubiertas de los libros de la autora, hasta donde pudimos averiguar, prefieren el tachismo abstracto, chorreos, manchas, nada figurativo–, trae precisamente en la solapa ese insumo identificatorio, que acompaña la breve biobibliografía, como suele decirse. La joven poeta mira a la cámara: ojos claros, pómulos eslavos, pelo lacio y seguramente



rubio o castaño, finísimo, nariz recta y boca de labios delgados. Nada en sus rasgos desmiente su apellido y su lugar de nacimiento, tampoco la fecha; es una chica que aún estaría en su segunda década de vida. Una foto, por supuesto, detiene el ejercicio imaginario, mientras que la imaginación vuela con los nombres. ¿Qué hay en un nombre, si no historias, viajes, anonimatos de muchedumbres, puntos de singularidad irrepetibles? Y todo eso además no está en su sonido ni en sus letras, sino en un cuerpo, que no es un *corpus* ni un *opus*, que en alguna parte del mundo, en una porción de tiempo experimentado, es la conjunción de unos hilos de vida, un nudo o una sección de varias redes. Pero también en el nombre está el vacío, no significa nada, y su sentido atraviesa los hilos, las redes de vida como si entre sus mallas asimétricas hubiese pasado una garra. En este caso, esa garra es la historia, el azar que se convierte en destino: poblaciones inquietas, lenguas que renacen, regímenes que se derrumban.

La foto, en cambio, tranquiliza: un rostro ruso nos mira con amable serenidad. Otra historia de inmigrantes en la gran llanura de las bromas sin linaje. Contra esa imagen que fija demasiado las cosas, Litvinova escribe como fuera del tiempo, como si sus propias imágenes verbales vinieran de lo inmemorial. Traduce la gran poesía rusa presoviética, el siglo de plata; descubre ahí a mujeres que han escrito y que nuestra lengua desconoce. Ella es la prueba viviente de otra poesía y otro mundo posibles. A veces ese rasgo arcaico de sus escritos se confunde con lo *kitsch*, pero hace falta cierto resurgimiento de una modalidad ingenua de la curiosidad, la inocencia, para que la crítica mire con interés, por ejemplo, este final del poema llamado “Siberiana”: “Yo llevo la sangre de las mujeres / que vuelven a casa enrojecidas / como si ocultaran un amor”. (Litvinova *Siguiente vitalidad* 16) Porque el principio del poema reemplaza toda foto por la imagen vívida del frío, un paisaje que no puede dejar de volver:

Miro hacia delante y soy igual al paisaje
en el que nací, allá donde las mujeres son felices
lavando ropa en el río, la escarcha arrasada
por la corriente les raspa la piel (16).

La blancura nívea de una piel que se sonroja rápido le hace eco a otras descripciones del cuerpo propio, objeto de deseo, sujeto de leves reprensiones, donde parece esconderse casi siempre una reminiscencia, el cuerpo blanco de la infancia lejana, previa a las así llamadas experiencias eróticas. Abandonado a su introspección, a las palabras de un idioma aprendido, el cuerpo intuye que su placer está en el pasado y que su sitio, de fragmentos en verso, de hallazgos ocasionales, no se encuentra en ninguna parte del mundo.

Sin embargo, aun en su introspección, quien escribe no se desprende de su origen, explora una y otra vez el lugar natal, incluso en indicios que acaso no se recuerdan, que son apenas fotos. Así, en un poema más extenso que el promedio en sus libros, la poeta introduce el título "Patria" con este verso: "Las gitanas maldiciendo, las monjas cruzándose de piernas". (Litvinova 2015: 26) Y luego se menciona dos veces la cara de Stalin, su persistencia, como un signo sin contenido, como una esfinge cuya intención ya nadie puede interpretar; pero el poema vuelve a su título, habla del padre, o más bien de su estado de imagen: el padre con el torso desnudo, o masticando semillas de girasol. ¿Se trata de un sueño o de un recuerdo que encubre bajo cierta imagen la incertidumbre de algo que se sustrae? Dice el poema: "Me hamaco y juego a tocar a mi padre con la punta de los pies / pero un sauce lo retrae hacia su sombra. / El misterio de los árboles lo aparta de mí" (Litvinova *Siguiente vitalidad* 26). La imagen del padre se retrae ante un amague de contacto, porque es en el fondo un lugar que ahora sólo existe en el tiempo, o sea en las palabras. Y cuando se habla del lugar de origen se le habla a un ser originario, al porqué y al quién que



ninguna indagación curiosa va a descubrir. ¿Qué experiencia había allá, en ese punto inaccesible donde se origina el cuerpo antes de que aprenda a hablar? ¿Qué imágenes vienen del mundo anterior al yo que habla, a la mano que escribe? “Bodas, funerales, picnics”, dice el poema. Pero las fotos anteriores al propio nacimiento no hablan, esconden más bien el vacío de otras palabras. Parece un misterio, un retraimiento cuyo secreto estaría al alcance de la mano, o casi rozado con la punta de los pies, pero no es más que un efecto de esfumado, unas sombras, los árboles que plantaron las palabras alrededor del origen inaccesible. Podemos pensar que estos enigmas de la imagen del padre, que revive un paisaje perdido, fueron soñados, así como desde el punto de vista de la poesía, que necesita un sentido, la justificación estética de una existencia individual, fueron sueños la cara de Stalin, los muros o la explosión atómica de Chernóbil. Entonces, la prueba de que se sueña sería despertarse. Y ella lo hace, escribe para ver mejor:

La puerta de mi habitación está abierta, es de noche
y del otro lado de la ventana una polilla arenosa se golpea
contra el cristal, me pregunto quién es, quién ha reencarnado
y así me busca (*Siguiente* 26).

¿Qué quiere decir esto? Es una pregunta por la esencia, pero una curiosidad podría satisfacerse con el dato contingente de una muerte o un retraimiento físico en algún punto preciso de una vida fechable. La respuesta apunta a lo esencial, a que los hechos y los actos, aun involuntarios, incluso descuidados, caen sobre la tierra en forma de huellas, se imprimen allí y luego se dispersan. ¿Acaso la que escribe no lleva consigo un nombre que viaja con ella? Alguien la sigue buscando en el idioma nuevo, en el género arcaico de la forma poema, y ella le envía una expresión de deseos, una renovación del consentimiento, una escritura que quiere seguir viviendo. De allí tal vez que el último libro de Natalia Litvinova, que salió en



2015, y que recoge poemas anteriores y otros nuevos, se llame *Siguiente vitalidad*. El envío final de “Patria” dice así: “Que sus huesos salgan disparados de la tierra / como flores silvestres o frutos que el árbol / dejó caer sin convencimiento”. De alguna manera, el lugar perdido, que es la zona del recuerdo, puede resurgir en otro lado, del otro lado del mundo. Al final del libro más reciente, la autora pone una nota que explica la repetición de algunos títulos previos, dice allí que recogió varios poemas de otros conjuntos pero no como una selección antológica, y escribe: “en todo caso diría que construí un tronco nuevo para hojas que esperaban” (Litvinova 54). La vida estaba guardada en poemas que esperan un lugar al que adherirse, donde injertarse. La “siguiente vitalidad” de la poesía consiste en seguir escribiendo una y otra vez el poema que se reconoce como aún vivo.

Pero el porqué del origen parece apuntar hacia un ser que querría seguir exhibiendo una vitalidad perdida. El olvido de un ausente se inicia: un hombre es todos los hombres, un rostro es todos los rostros, un fantasma es cualquiera entre la multitud de muertos. Sin embargo, el poema que se titula así: “Un día se inició el olvido”, termina negando que este pueda tener fin. Ningún poema termina, así como ningún comienzo de olvido se dirige al borramiento definitivo. La vitalidad de escribir es la negación de todo fin.

Cesaron mi infancia y tu vejez
pero tu voz no,
campana indestructible,
trina en mi sien (Litvinova *Siguiente* 35).

Ese timbre único no se sumerge en el olvido, antes bien lo usa como fondo: sin rostro, sin gestos, sin palabras, lo indestructible persiste, asedia, obliga a escribir de nuevo. Otro poema, llamado “Lienzo de la memoria”, parece un intento de restaurar las imágenes perdidas en un remolino vertiginoso de fragmentos. La infancia olvidada vuelve en fragmentos inconexos. Litvinova afirma:

El tiempo se mueve en ríos subterráneos
y las aguas turbulentas del recuerdo no descansan.
Esa madre servirá té para siempre,
ese padre se irá una y otra vez (37).

Pero el lienzo de la memoria es sólo un cuadro, cuyo carácter mimético se refiere más a la forma que al contenido, ya que procura expresar la turbulencia misma, no el fragmento que se asoma en un momento de la espuma. Y el poema encuentra cierto descanso en su propio final, prosaico y cultural, cuando dice:

No levantaré la mirada para verlo,
lo reconstruiré como una ciega,
como las imágenes salpicadas
en los lienzos de Pollock (37).

La memoria sería entonces como una abstracción sin centro y sin contornos, hecha de puntos y manchas que sí tendrían figuras, imágenes. Pero el lienzo no llega a estirarse y enmarcarse, imitación de una turbulencia que no cesa. ¿Por qué, si no, seguir pintando, seguir escribiendo un cuadro más?

En lo nuevo, se busca más un retorno que una huida de la repetición. Y lo que vuelve al poema nuevo, como volvió al antiguo y se guardó para que parezca un recuerdo, es alguien que escribe todavía. A través de su presencia, innegable al menos en el instante de escribir, en la mano que escribe, otras cosas, otros que hablaron retornan. El último poema de *Siguiente vitalidad*, que se titula “Carta de la ausencia”, es una aceptación en cambio de la presencia: alguien admite que no hace solamente libros, sino que se le reclama que esté en ellos. “Hoy de mí brotaron poemas. No pude más / que estar en ellos. No quiero perturbar con mi ausencia / a los que se acostumbraron a mí.” (2015: 53) Ser una firma es estar ausente en el nombre mismo del libro, pero el surgimiento, la turbulencia y luego la cristalización



en frases y versos de algo finalmente escrito, reclaman el cuerpo vivo que la firma encubre al mismo tiempo que designa.

De allí que tal vez debamos pensar en Nietzsche como en una novedad, cuando amonesta con bastante violencia a los críticos históricos, a los que contextualizan y sólo interpretan lo que les ha sido explicado por la época, la unidad de la obra o el género en cuestión. ¿Qué hacen con el cuerpo los que leen cuando le dicen *corpus* a lo que tienen delante? Hace más de un siglo, en su segunda consideración intempestiva, Nietzsche escribió: “vemos a chicos que tratan a los autores como si estos *corpora* estuvieran preparados para su disección y fueran *vilia*, como son acaso sus propios *corpora* literarios” (358-359). Curiosos, los que escriben sobre los cuerpos que leen parecen recordar un momento infantil, el de escarbar o escudriñar los propios desechos, los *vilia*. Sin dudas, era una etapa investigativa. Pero el estudio es otra cosa, algo más que una fijación del ser curioso. El que estudia pretende analizar en la variabilidad de sus objetos de interés una huella constante, hasta que finalmente en esa cercanía con otros, a los que sueña con vida, las cosas que escribió no toleren más la perturbación de su ausencia. El estudioso no puede mantener la supuesta actitud prescindente del contemplador desinteresado, quiere traer a la presencia la vitalidad ajena, los azares del otro, que apenas le han indicado unos libros. Pero esa meta de revitalización de sí y de lo leído no se alcanza más que en el mismo gesto incesante, inacabable, de la curiosidad. Como escribió Pascal Quignard: “La curiosidad está ligada a un placer de abandonarse sin fin, como un perro que corre, a una exigencia que nunca será satisfecha” (66). Etimólogo incorregible, Quignard también nos cuenta que *curiositas* esconde una pregunta, implica la capacidad de decir *cur* – “¿por qué?”, en latín– y por lo tanto remite a algo arcaico. Así, preguntarse por qué los poemas recuerdan una infancia perdida, o sea que registran lo



imposible de registrar, huellas de lo que no deja huellas, es lo mismo que devolverle al cuerpo que los trazó una vida que le pertenece, su íntima curiosidad. Entonces Quignard concluye: “La *curiositas* apasiona el alma con un deseo que no conoce la desexcitación luego de su goce. Por tal motivo, el estudio es el más bello de los dones” (66). Pero no se trata sólo de pensamiento, sino de cualquier lectura, ya que incluso los fragmentos parcialmente falsos de recuerdos son citas, son letras. Y la poesía también empieza porque se leyó la vida en sus páginas arcaicas, demasiado arcaizantes para nuestro presente de historiadores irredentos. Natalia Litvinova imagina una experiencia que ha leído, puesto que la infancia no hablaba pero nunca dejó de leer. En un poema de título algo ostentoso, “Prófuga azotada por la lluvia”, pasa de un sueño, la pesadilla de alguien que duerme con la boca abierta, que lleva a un tren, que lleva a la imagen de la autoaniquilación, que lleva al despertar, a la memoria infiel de la compañía de los libros. Se acostumbraron tanto a ella, sus libros amados, que no puede perturbar esa tranquilidad que los ordena con la descortesía de su ausencia. También estaban los poemas ajenos, las aventuras lejanas, las imágenes vividas, en el origen del cuerpo que querrá no dejar nunca de preguntar y de escribir para suscitar nuevas preguntas. Ella dice:

Tantos libros abiertos,
años de infidelidad regeneradora,
empujándome hacia la desnudez,
hicieron que cambiara de parecer.
Recordé el primero,
como azogado, manchado de humedad.
Lo escondí bajo la camiseta,
entre pechos recientes (Litvinova *Siguiente* 23).

Se trata de una pasión salvaje por la lectura al aire libre, donde las hojas se humedecen así como las caras se sonrojan.



Pero ese impulso en verdad se imagina a posteriori, cuando se escribe. Alguien escribe y piensa en el furor de leer, en un vértigo que no quiere terminar. Pero en el otro extremo de la excitación curiosa, en la quietud del estudio, puede sobrevenir lo peor: que ya nada interese. Unos meses antes de morir, sin hablar, abandonando su obra más ambiciosa, Santo Tomás tiró sus plumas, su tinta, sus manuscritos al piso. Cuando un asistente le pregunta por qué, sólo responde: “*Non possum*”. (“No puedo más”). Y apenas agregó una frase, señalando su biblioteca, sus obras, las obras del griego al que comentó con fervor y con deseos de revivirlo: *Sicut patea*. Frase que Quignard traduce en forma de metáfora: “Es como paja” (41). La poesía, la literatura, la cultura es como paja, fardos que se acumulan, desechos que se tiran. Así, la curiosidad termina donde empezó, una vez que el estudio ya no puede seguir atrapando, pero ahora no quiere recoger esos *vilia* en que se ha convertido la vida macerada por el tiempo. La *Suma teológica* queda inconclusa, no vive más, y con ese inacabamiento se despide una voz que fue, según su hagiógrafo Guillermo de Tocco, prácticamente divina. En esa *Vita*, que promueve la santificación de Tomás, según es costumbre, cuarenta años después de su muerte, el elogioso de Tocco refiere: “*Tam reverenter audiebantur a populo, quasi sua praedicatio prodiret a Deo*”. (“La multitud lo escuchaba con tanta reverencia como si sus palabras fueran dichas por Dios”) (De Tocco *Vida de Santo Tomás*) Al final, antes presa del demonio de los eruditos que de la gracia que le adjudica su biógrafo, Tomás de Aquino pasa sus últimos tres meses de vida callado. Quignard comenta que su *noesis* (la operación de pensar) ya no se realiza, no se efectúa, no busca nada afuera. “Tomás de Aquino no escribe más, no piensa más, no habla más, no contempla más, no reza más” (42).

Sin embargo, ¿acaso esa muerte, el ocaso del estudio, puede negar la vitalidad que lo animaba, sus miles de pensamientos, sus glosas y



comentarios, y hasta sus versos? Porque Tomás escribió incluso himnos sacros, rimados en latín, que todavía dicen algo sobre el rasgido vital de la escritura en la rugosidad de una página. Uno de los más famosos, que celebra el misterio de la transubstanciación, se llama por su comienzo: “Pange, lingua”. (De Aquino *Pange lingua*) Y empieza: “Pange, lingua, gloriosi / Corporis mysterium”, o sea: “Escribe, oh lengua, el misterio del cuerpo glorioso”. Tres estrofas después, entona esto: “Verbum caro, panem verum / Verbo carnem efficit”. Algo tan inaudito como: “Verbo querido, pan verdadero, / verbo que efectuó la carne”. Más allá de la fe en un misterio metafísico de la palabra, que nos resulta inimaginable, tampoco el himno conceptual del teólogo nos resulta un cuerpo muerto, un objeto de disección, si tan sólo imaginamos la apasionada curiosidad que lo impulsó a escribir, si lo vemos como otro compañero en el don o el tormento del estudio y le damos a su *claritas* una persistente vitalidad.

Bibliografía

De Aquino, Tomás. *Summa Theologiae, Suma de Teología*. Traducción y referencias técnicas de las cuestiones 141 a 189 de Luciano Gómez Becerro. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

---. *Pange lingua*. Web: <http://www.adorasi.com/temas/pange-lingua-tantum-ergo.php>. Iglesia de Santa Isabel de Hungría, Sonora, México. Acceso: 20/07/2016.

De Tocco, Guillermo. *Vida de Santo Tomás de Aquino*. Web: <http://aquinatis.blogspot.com.ar/2008/05/vida-de-santo-toms-de-aquino.html>. Acceso: 20/07/2016.

Litvinova, Natalia. *Esteparia*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2010.

---. *Todo ajeno*. Madrid: Vaso roto ediciones, 2013.

---. *Siguiente vitalidad*. Buenos Aires: Audisea, 2015.

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
Centro de Estudios de Literatura Argentina
Facultad de Humanidades y Artes - UNR

IV Coloquio Internacional
Literatura y vida

8, 9 y 10 de junio
Rosario | 2016

Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, en *Nietzsche I*. Madrid: Biblioteca de grandes pensadores, Gredos, 2010.

Quignard, Pascal. *Morir por pensar*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.