

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Marzo-Abril
de 1989

458-459

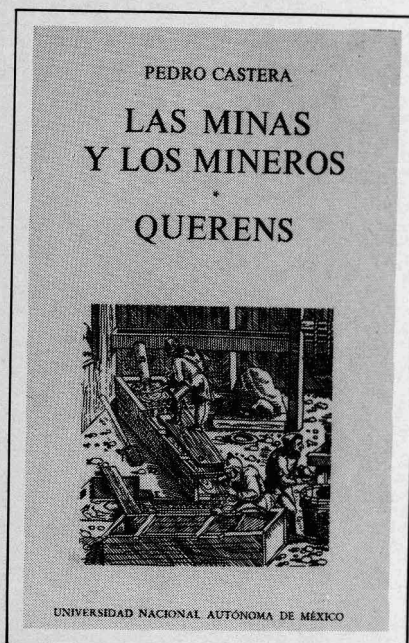
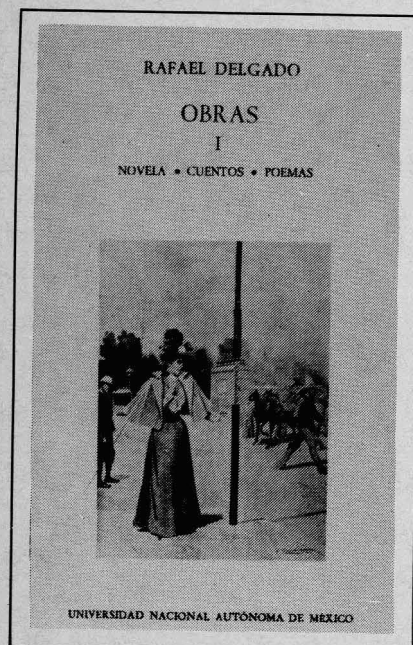
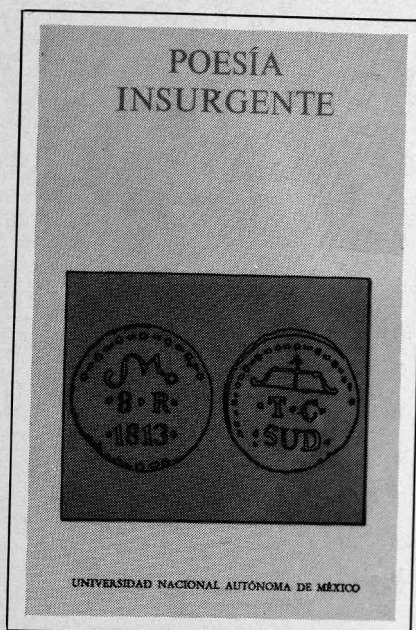
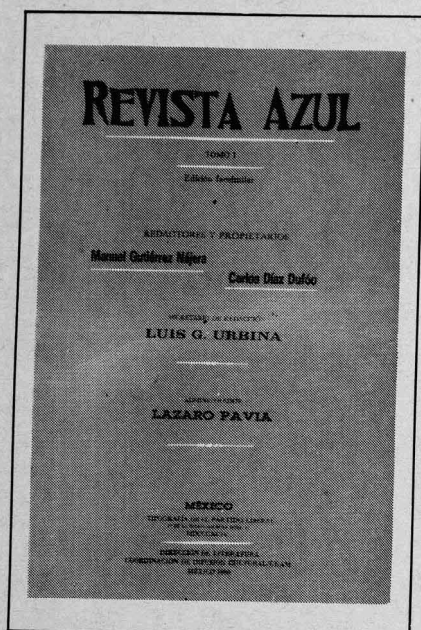
EUROPA CENTRAL *donde el tiempo se detuvo*



Entrevista
exclusiva
con
Daniel Cohn Bendit

Poemas
de *W. S. Merwin*

*Adquiera libros universitarios:
la mejor lectura por el mejor precio*



Universidad de México

Director: Fernando Curiel. Editor en Humanidades: León Olivé. Editor en Ciencias: José Miguel Yacamán.

Consejo Editorial: José Luis Ceceña, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitol, Arcadio Poveda, Luis Villoro.

Secretario de Redacción: Vicente Quirarte. Producción: Héctor Orestes Aguilar. Corrección: Adriana Pacheco. Asistente de Producción: Leticia Santín.
Promoción: Martha Huizar. Administración: Humberto Rodríguez.

Diseño: Bernardo Recamier / Fotografía de portada: Jorge Pablo de Aguinaco

Oficinas: Edificio anexo de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Primer piso. Ciudad Universitaria. Apartado Postal 70288, C.P. 04510 México, D.F.
Tel. 550-5559 y 548-4352. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC - Núm. 061 1286. Características 22.866 11212

Fotocomposición y formación: Redacta, S.A. Impresión: Acuario Editores, S.A., Eje 2 Norte 590-D. Col. Atlampa, México, D.F.

Precio del ejemplar: \$ 2 500.00. Suscripción anual: \$ 25 000.00 (U.S. \$80.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de seis mil ejemplares.
Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Volumen XLIV, números 458-459, marzo-abril de 1989

ÍNDICE

3 Presentación

4 La versión de Schnitzler Por Sergio Pitol

8 Milan Kundera y el estilo centroeuropeo Por Fred Misurella

20 Manole el constructor: un mito de creación y sacrificio Por Ruxandra Chisalita

26 El traductor cleptómano Por Deszö Kostolányi

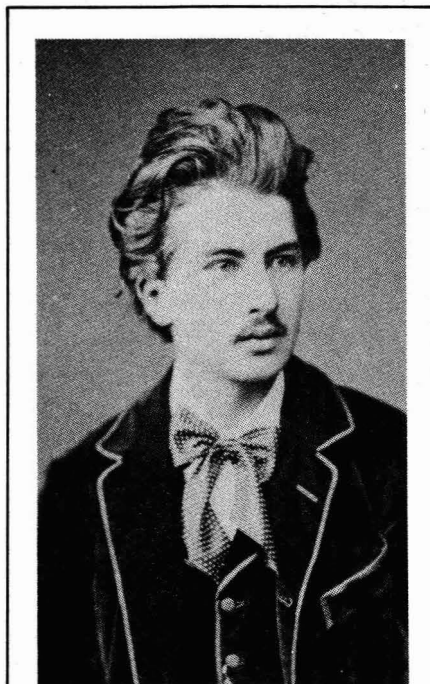
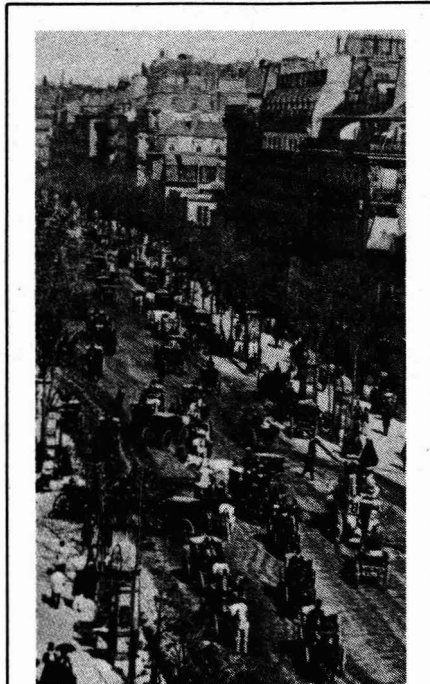
29 Mitteleuropa: realidad y mito de una palabra Por Claudio Magris

44 Itálicas: Fulvio Tomizza

48 Praga y Viena en las visiones del Cadáver Valdivia Por Hernán Lavín Cerda

51 Dos poemas Por W.S. Merwin

53 Daniel Cohn Bendit: para alcanzar otras orillas Por Blanca Solares y Egon Becker



Escenario Crítico

Artes Plásticas

Los dibujos de Diego
Rivera para ilustrar
59 Los de abajo
Por Xavier Moyssén

Cine

60 El cine imaginario (XIII)
Por Daniel González Dueñas

Música

62 Maestro de la Europa central
Por Juan Arturo Brennan

Teatro

64 Jacques y su amo
Por María Muro

Libros

Kundera: una alternativa
66 para la modernidad
Por Juan José Reyes

68 El saxofón bajo
Por Fernando García Ramírez

69 El marqués de Bolibar
Por Carlos Miranda Ayala

71 A beneficio de inventario
Por Gilda Waldman

Discos

25 grabaciones sobresalientes
72 de 1988 (4a. parte)
Por Rafael Madrid

38702/e
160689



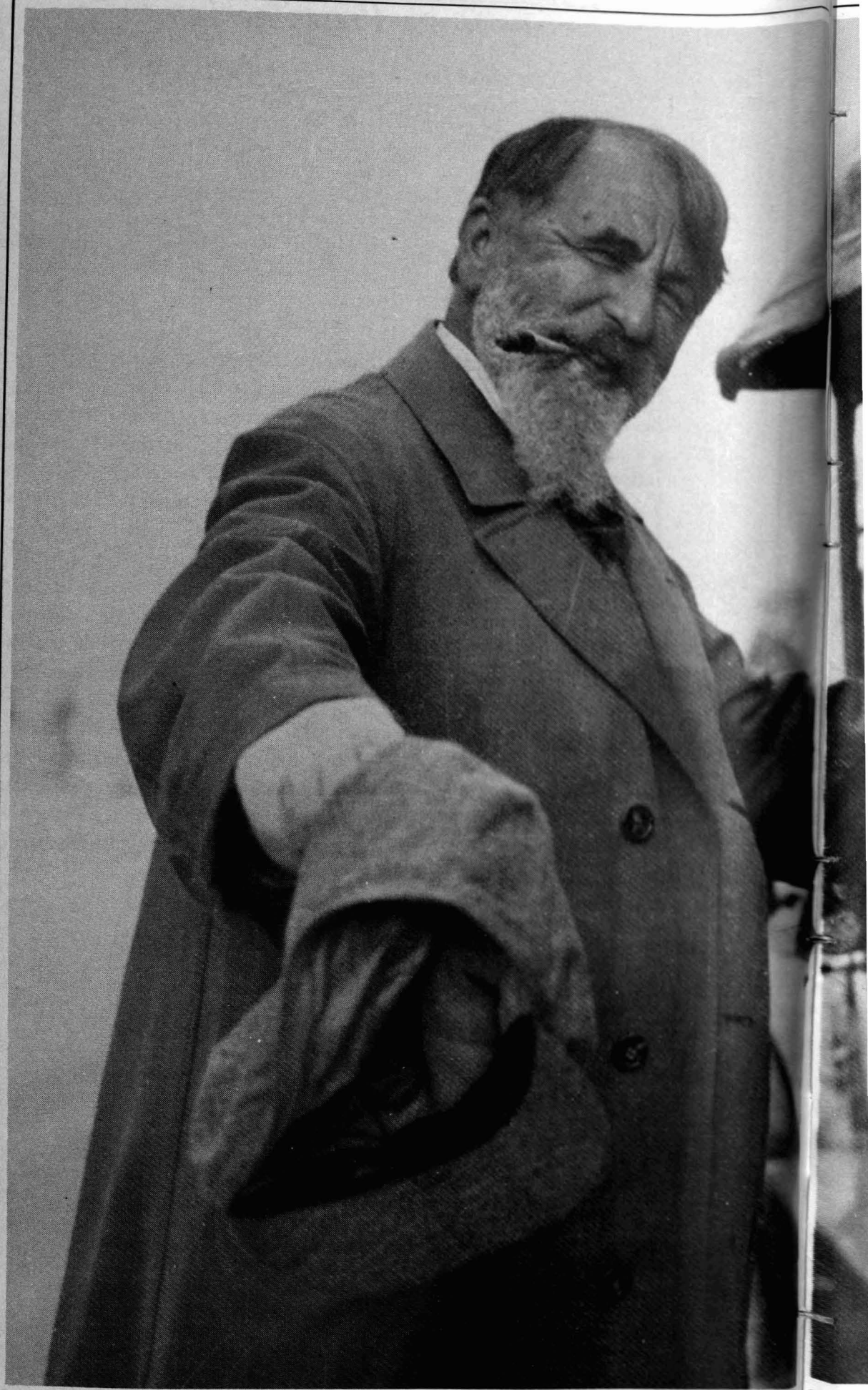
Presentación

El resplandor de las épocas fundamentales de la cultura impide, en ocasiones, que tengamos de ellas una visión objetiva en el instante de su desarrollo. Con el paso del tiempo, la Europa central ha demostrado su papel decisivo en la formación de la conciencia contemporánea. Además del mérito individual de sus autores más difundidos —Franz Kafka, Robert Musil, Joseph Roth—, la cultura centroeuropea se ha convertido en un faro de irradiación que explica incontables fenómenos de nuestro mundo occidental.

En este número, organizado en su mayor parte por el anterior Consejo de Redacción, escritores de ambos lados del Atlántico demuestran que *Mittleuropa* es un cuerpo de aristas múltiples y generativas. Claudio Magris ofrece un completo examen sobre protagonistas y testigos de la cultura centroeuropea; por su parte Sergio Pitol y Fred Misurella, a partir de las figuras de Arthur Schnitzler y Milan Kundera, respectivamente, nos iluminan sobre las contradicciones y características particulares de su universo. Los relatos de Fulvio Tomizza, Dezső Kosztolányi y Hernán Lavín Cerda, así como la versión de Ruxandra Chisalita de un poema rumano tradicional, son una muestra mínima pero ilustrativa de esa sensibilidad. Completan esta visión panorámica las reseñas críticas a autores y artistas centroeuropeos. ♦

LA VERSIÓN DE SCHNITZLER

Por Sergio Pitol



Schnitzler



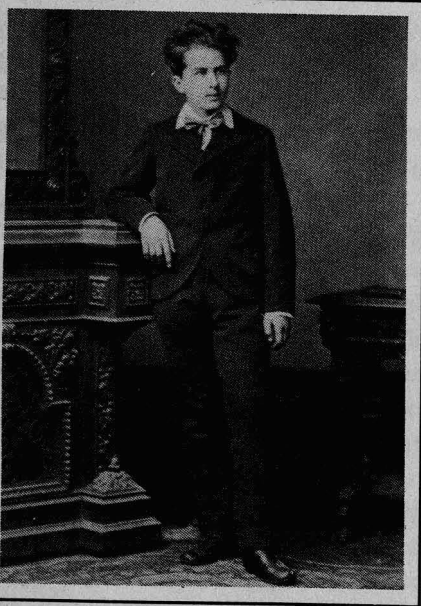
Hermann Broch sitúa hacia 1880 el inicio del alegre apocalipsis que se abatió sobre Viena. A partir de ese año, afirma, la capital del imperio habsbúrgico se convirtió en el centro europeo de los valores situados en el vacío. “Te venero, Viena, firme como una roca, flexible como un junco”, reza la letra poco afortunada de un vals. “¿Cómo un junco que baila?”, se preguntó un filósofo con cáustico despegue. Musil describe su Kakanía como la proliferación de lo irreal en un espacio vagamente real.

A miles de kilómetros en redor suyo, en provincias de nombres sonoros muy agradecidos, cualquier ciudad que se respete se esfuerza en transformarse en una réplica posible de la capital imperial. Las regiones donde tales ciudades tienen su asiento se llaman Galizia, Besarabia, Eslovaquia, Rutenia, Carintia, Eslovenia, Bohemia, Croacia, Herzegovina, Panonia y Bosnia. Como en la vieja caldera fáustica, el imperio mezcla lenguas, hábitos y culturas del todo diferentes; bajo el manto jesuítico la metrópoli tolera los enigmas y rigores del Islam, del culto mosaico y de las múltiples divergencias protestantes. Los pudientes se entienden entre sí en alemán; la lengua franca del pueblo la constituye el vals. Todos los vales, aun los compuestos en México, en Manila y en Montevideo aspiran a repetir los arpeggios de Viena. Parecería que aquel vals no iba a terminar nunca. Lo bailan los viejos príncipes y sus lánguidas princesas, los aparatosos húsares y las viudas dolientes; lo bailan también las costureras, los estudiantes, los abogados, las prostitutas y los rufianes. Baila con ellos —siempre animado, siempre laborioso— el treponema pálido; la música la proporcionan Léhar, Kalman, sobre todo los Strauss. Los encantos del vals encubren un vacío, una angustia que se resiste a admitirse como tal.

Lo que se diga en ese imperio que aglutinó bajo su mando a un conjunto de riquísimas naciones situadas en el centro, en el sur y el oriente de Europa, puede acercarse en ocasiones a la verdad y ser a la vez lamentablemente reductor. Inmensas sagas (Roth, Musil, Von Doderer) han tratado de desentrañar algunos de sus mecanismos menos visibles. Quien visite sus ciudades, en especial aquellas creadas para el ocio, Karlsbad, Marienbad, por ejemplo, percibirá aún hoy su encanto, la seguridad del gusto de sus moradores, la elegancia perfecta de los espacios, la armonía entre la urbe y sus jardines. Son lugares contruidos para un ojo cultivado, para alguien que posee la conciencia de una tradición arquitectónica y que la sabe renovar con gusto y con seguridad. La tradición literaria, en cambio, hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XIX, más que pobre fue casi inexistente. Un pasado de ininterrumpida intolerancia favoreció lo visual pero evadió la palabra, salvo la consagrada al culto religioso, a las lecturas pías.

Sí, en Austria el “gran estilo” se alcanzó siempre en la decoración. La arquitectura se esmeró en las fachadas, convirtió a las ciudades en preciosas filigranas de escenografía. La misma simetría se volvió perversa. Son fachadas que ocultan un mundo menos inocente del que podría uno suponer. Traspasar algunos floridos portones barrocos equivale a emprender un verdadero descenso a los infiernos. Entre los primeros en revelar lo que ocurría tras aquella decoración exquisita se cuenta un par de médicos. Uno se convirtió en escritor: Schnitzler. El otro desarrolló teorías novedosas sobre los pliegues y escondrijos del comportamiento humano en libros tan reveladores como enigmáticos: *La interpretación de los sueños*, *Psicopatología de la vida cotidiana* y *Totem y tabú*.

1862-1931. Entre esas fechas transcurre la existencia de un dramaturgo y novelista, y un testigo excepcional de ese periodo. Schnitzler siente a fondo la respiración crepuscular de todo lo que le rodea, el carácter sonambúlico de los habitantes de esa realidad carente de realidad. Quizá los únicos momentos de su obra que escapan a la descripción de aquella decadencia, son los que sitúa en Italia, no la contemporánea, ni la socorrida Italia renacen-

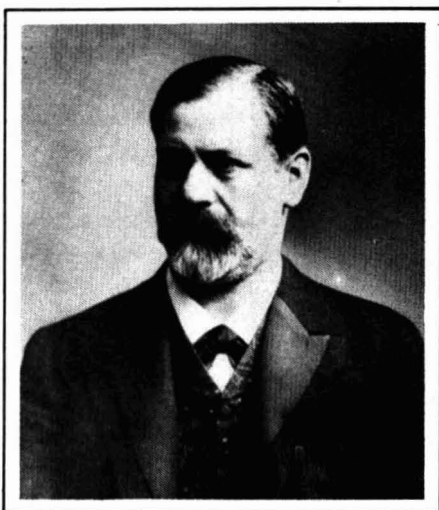


tista de los Papas, sino la del Siglo de las Luces, de quien hace protagonista principal a Casanova. En torno a la figura del célebre libertino Schnitzler escribió una novela excepcional, una pequeña obra maestra, *El regreso de Casanova*, y una divertida comedia de enredo, *Las hermanas, o sea, Casanova en Spa*, donde el famoso italiano aparece como una fuerza radiante de la Naturaleza, como una expresión total de alegría, de civilización, de tolerancia. Un auténtico disipador de sombras.

Me parece absurdo considerar la literatura de Schnitzler como una ejemplificación escueta de las teorías freudianas, tal como sostienen algunos de sus estudiosos. El escritor austriaco jamás siguió de manera ortodoxa las enseñanzas de su célebre contemporáneo. También él fue médico y en su juventud escribió una obra sobre los desequilibrios nerviosos y su influencia en la voz humana, lo que evidencia su preocupación por las enfermedades de tipo psicosomático. Su visión de la conducta individual y social, como la de Anton Chéjov, médico él también, es diferente a la de los otros escritores de su tiempo, se manifiesta entre otras cosas en que la simpatía que siente hacia sus personajes está desprovista de todo tipo de sentimentalidad. A Freud lo unió, sobre todo, la conciencia de que en la base de toda relación humana subyace una excitación o alteración de la libido. Toda comunicación personal responde a complejos fenómenos de atracción o rechazo sexual. Freud obliga a sus pacientes, durante el tratamiento de psicoanálisis, a monologar, y examina los fenómenos de libre asociación de las palabras para detectar perturbaciones, que a veces suelen ser profundas. Al mismo tiempo, Schnitzler empleó por primera vez en la literatura alemana el monólogo interior. *El teniente Gustl* es un relato de 1900, es decir, bastante anterior al *Ulises* de Joyce, donde de principio a fin se reproduce el puro flujo de la conciencia. A través de ese soliloquio el lector llegará a advertir las limitaciones del mediocre teniente y la aberración moral que constituyen ciertas formas tópicas de la mentalidad militar. En 1928, con intensidad fuera de lo común, vuelve a construir sobre otro monólogo interior, *La señorita Elsa*, una de sus novelas más conocidas. Entre las virtudes del escritor austriaco destaca su capacidad para crear personajes perfectamente individualizados que son a la vez un compendio de manías, virtudes y caprichos del grupo social al que pertenecen. A través de la palabra todos los esqueletos largamente ocultos saldrán de sus armarios; por un breve momento los sepulcros dejarán de ser blanqueados. Ninguna de sus obras refleja mayor vigor —la vitalidad de una decadencia, si se me permite el oximoron— que *La ronda*, obra de teatro escrita a finales del siglo pasado y que sólo pudo representarse, y eso en medio de grandes escándalos, a partir de 1920.

Como lo quería Freud, la tensión entre Eros y Thanatos es un verdadero motivo de la creación en el caso de Schnitzler. Un estudioso norteamericano descubrió treinta y seis casos de psicosis aguda en las obras de este escritor. A diferencia de Freud, Schnitzler señala la relación de la enfermedad con el tejido social que la crea y alimenta. La novela y el teatro le deben varias obras maestras, así como una serie de innovaciones que enriquecieron las posibilidades de narrar una historia: el ya mencionado empleo del monólogo interior, por ejemplo, así como el uso del teatro dentro del teatro de un modo decididamente no tradicional. Si *El teniente Gustl* se anticipó al *Ulises* de Joyce, también *La cacatúa verde* se anticipa a los *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. En ese drama alucinante la realidad permea la actuación y la actuación se apodera de la realidad... No hay línea divisoria entre los amores y los crímenes reales y los imaginarios, entre la revolución y el espectáculo, entre un trozo de vida y el argumento de una pieza teatral. Todos los segmentos se confunden y se intensifican en su búsqueda de la unidad. Todo está en todo.

Para el inmenso ejército de funcionarios que velaba por el buen manejo



del imperio, Viena no podía sino ser la ciudad perfecta. . . “firme como una roca, flexible como un junco”. . . cualquier acto, aun el más cotidiano, se prestigiaba, afirmaba, por una distinción y una belleza innatas. La forma se convirtió en el elemento fundamental de la existencia. El parecer usurpó las funciones del ser. Ese pastel amasado con tan soberbias mieles tuvo que atraer fatalmente a nubarrones de moscas y de otros huéspedes aún menos deseables, entre ellos la ubicua y tenaz espiroqueta que acabó por convertirse en el flagelo de aquellos seres hiperestésicos a quienes Klimt y Schiele pintaron con deleite. En *El caballero de la rosa*, de Strauss, el vals encubre tras sus amplios y envolventes acordes unas notas sincopadas, una crispación, el aliento desesperado de quien descubre que ya la enfermedad lo ha señalado; el vals se vuelve una metáfora de la desolación, es un adiós a duras penas resignado, la música que acompaña la salida a Citherea, o sea, el viaje final, la primera vislumbre del infierno. Mizzi Lúes al bailar arrastra ligeramente una pierna que desde hace varios días se empeña en no obedecerla del todo. Rudi Tabes trastabillea en los salones donde antes parecía volar. Su sordera va en aumento y el eco de la música lo aturde y martiriza. Su energía desde hace un tiempo ha dejado de ser lo que era. Para colmo, un eczema impertinente le ha salpicado, igual que a Mizzi, el cuello y las axilas. . . ¡Ese vals, señoras y señores!. . . Schnitzler escribe en su diario que en una ocasión, a punto casi de hacer el amor con una hermosa bailarina, al acariciarle el cuello sus dedos detectaron una inflamación ganglionar que de inmediato le hizo comprender la clase de mal ante el que se encontraba. Se despidió como pudo, se dirigió a su casa con la sensación de haber escapado por milagro de un peligro gravísimo, y esa noche, casi entre fiebres, escribió buena parte de su primera obra teatral, *Anatol*.

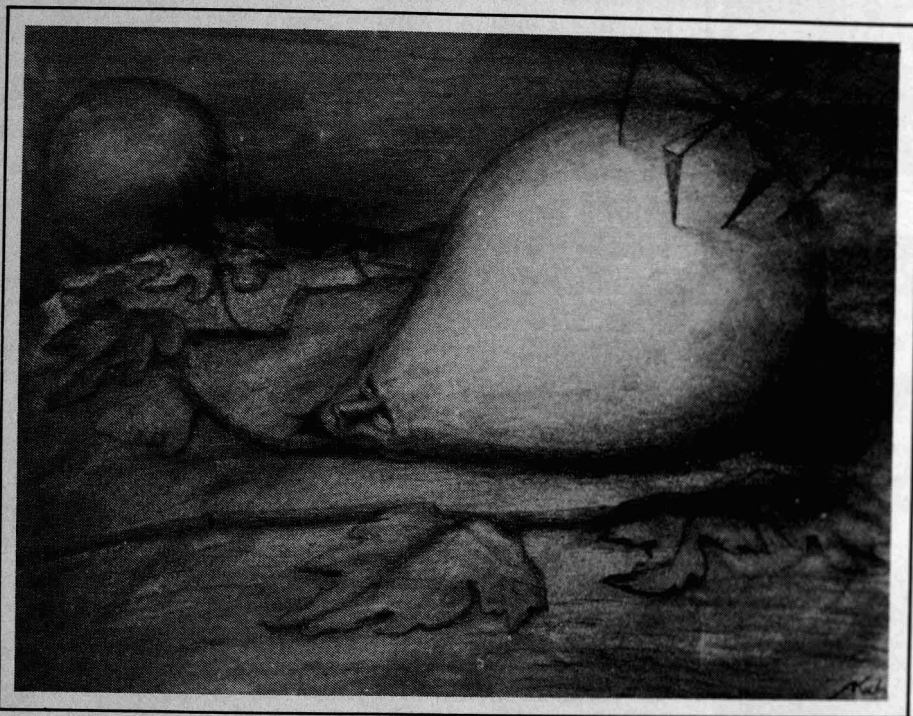
En los repliegues y meandros secretos de *La ronda* alienta un denso tufo espiroquético. El contagio inicial, nacido del encuentro entre un soldado raso y una prostituta callejera, asciende por la escala social, se desparrama por todos los estratos del tejido urbano hasta culminar en una noche de voluptuosidad compartida por un príncipe y la misma prostituta que ha iniciado la ronda. El círculo de la pasión ha concluido. La relación amorosa se reduce a su común denominador, el deseo, y a su inmediata gratificación sexual. ¡Pero en ese mecanismo aparentemente tan simple, qué necesarias se vuelven las palabras, los más fastuosos ropajes de un idioma, las sorpresas verbales así como los más manidos lugares comunes con que designamos las diferentes instancias del deseo! Los personajes, en sus distintas manifestaciones de clase o en sus variaciones profesionales podrían, a primera vista, resultar intercambiables. Cada uno comprende e implica a los demás. Sin embargo, debido al talento de Schnitzler, ninguno de ellos permite ser reducido a una mera marioneta, sino que se convierte en un personaje real, tan de verdad como algunas personas de carne y hueso a quienes tratamos diariamente.

¿Se ha convertido acaso nuestra sociedad en algo tan absolutamente espectral que cuanto más se acentúa el carácter irreal de los personajes más reales y cercanos nos parecen? Con irónica melancolía, Arthur Schnitzler combatió la abstracción con que todo sistema teológico y totalitario intenta reducir a la persona. Prolongó la hazaña del iluminismo al desacralizar el universo fantasmal en que se mueve el hombre, situó a éste al borde del abismo, lo hizo renunciar al uso de las distintas máscaras bajo las que pretende protegerse de los demás y de sí mismo, y lo obligó a enfrentarse a la complejidad de su naturaleza, de sus oscuridades, de sus virtuales poderes. ♦

Milan Kundera y el estilo centroeuropeo

Por Fred Misurella

Kürbisse



Es una luminosa tarde de Montparnasse, y mientras diversos invitados permanecen de pie en el ático de su departamento con bebidas en la mano, Milan Kundera sonríe con satisfacción, alza los hombros, se estira y anuncia: “¡Por fin!, ahora estoy realmente de vacaciones.” Es junio, al final del ciclo académico, y Kundera junto con su esposa Vera dan un cocktail para algunos amigos y sus estudiantes en el seminario “La gran novela centroeuropea (Musil, Broch, Kafka, Gombrowicz)”. Algunos centroeuropeos están ahí, sobresaliendo Danilo Kiš que también ha cursado el seminario, y el polaco Kazimierz Brandys. Están presentes una pareja norteamericana y también tres jóvenes escritores franceses, Alain Finkielkraut, Pascal Lainé y Dominique Fernandez, y el muy conocido historiador francés François Furet. Pero es una elegante dama rubia de mediana edad que entra al departamento después de todos los demás quien arranca una exclamación de sorpresa y gusto de los labios de Kundera.

“¡Dios mío, es madame Gombrowicz! Nunca esperé verla en mi vida.” Kundera considera al último esposo de la señora, Witold Gombrowicz, uno de los más grandes novelistas del siglo XX, si no el mayor, y ha hecho de la discusión

del *Ferdydurke* de Gombrowicz parte central de su seminario, que apropiadamente podría ser subtitulado “La novela europea posterior a Proust”. Kundera cruza la estancia hasta donde se encuentra madame Gombrowicz con otros invitados, Kazimierz Brandys entre ellos. Al detenerse frente al grupo, duda; luego, cuando Vera se les une y habla, se presenta a sí mismo. Se inclina levemente y besa la mano de madame Gombrowicz.

Otros invitados se arremolinan en la estancia repleta de libros con sus ventanas altas y bajos aleros, sus cuadros enmarcados y los dibujos a línea debidos a Kundera. Contra el muro trasero hay una mesa con canapés: pan negro chico, salmón, y una variedad de bebidas, mezcladores y hielo. La gente va bien vestida: la mayoría de los hombres en saco y corbata, la mayoría de las mujeres en vestidos primaverales. Danilo Kiš se sienta a un lado, exhausto y pálido, excusándose a sí mismo por no pararse cuando Vera Kundera le presenta a los norteamericanos. “No estoy bien”, dice con una voz que retumba mientras enciende un cigarro con la colilla de otro. “Pero estoy mejorando.”

Kiš viste más informalmente que los otros invitados. Su

cabeza con abundante cabello negro, extensión angulada de la amplia frente y el delgado rostro a-la-Beckett destaca sobre los *jeans* y una camisa de trabajo gris. Se arremanga los puños de la camisa, da un trago a un *pastis* y se queja de la reticencia de los editores franceses para tratar de dinero cuando le piden escribir un artículo. Kundera, que ha dejado a madame Gombrowicz con un par de sus estudiantes, supuestamente para discutir *Ferdydurke*, congenia y subraya que los editores norteamericanos son mucho más generosos. "Saben que un escritor debe comer", dice, y Kiš, con un gran "puff" de humo del *Gauloises*, bate sus manos en el aire y finge aplaudir.

"Muchísimo más que los franceses" comenta riendo. "Aquí todo es por amor al arte y por eso es tan 'interesante'."

Kundera y él empiezan una discusión sobre las dificultades de publicar en traducciones. A Kundera no lo publican más en Checoslovaquia, por supuesto, pero Kiš, que ha mantenido la ciudadanía yugoslava y es publicado con respeto en su país natal (si bien se la pasa en París la mayor parte del año), encuentra que el mercado para las novelas en Yugoslavia no es tan vasto como para vivir de él muy bien. Vive en un departamento de un solo cuarto en un barrio obrero, justo al norte de la Place de la République. "Es suficiente, no necesito mucho", dice. "Cualquier otro trabajo, aun la enseñanza, me distrae de la escritura."

Tanto Kundera como Kiš pasan gran parte de sus días trabajando en las traducciones —francesas, alemanas e inglesas, principalmente. Y para dos estilistas tan cuidadosos la tarea de corregir textos traducidos es concienzuda. "No pueden imaginar cuántas horas paso en ello", dice Kiš. "Tengo palabras especiales, frases particulares, referencias precisas, y un traductor frecuentemente las extraviará, aplanándolas, 'normalizando' mis palabras como si yo hubiera cometido un error." Kiš cuenta la historia de un error parecido en la traducción inglesa de su novela autobiográfica *Jardín, cenizas*. El narrador (el sumamente imaginativo Andreas Scham) y su madre escuchan las voces de la lluvia, se unen a sesiones de ocultismo y emprenden juntos otras aventuras espiritistas. En cierto momento Scham los describe escuchando la lluvia como si fuera un poema que, en el serbio original de Kiš, es "como 'Omer y Merima'", un cuento popular que según Kiš la gente cuenta a los niños en Hungría y Yugoslavia. Éste tiene resonancias, dice, que podrían acrecentar nuestra percepción del narrador, su madre y la naturaleza especial de su relación. Pero en la traducción inglesa el título del cuento se omite; en cambio, el pasaje nos relata que ellos escucharon la lluvia como si fuera "un largo poema épico a la manera de Homero y Merimée". "Eso expresa una cosa completamente diferente", resume Kiš.

"Oficialmente", Brandys no publica más en Polonia, pero tiene cerca un saludable *samizdat*. Ha tenido problemas similares con las traducciones de su obra. Su *Un diario de Varsovia, 1978-1981* fue condensado hasta casi la mitad del original en la edición norteamericana y la versión francesa no es mucho más larga. Brandys, a la mitad de sus sesenta años, es un hombre gentil de cabello grisáceo que selecciona cuidadosamente las palabras. De una familia de intelectuales ju-

díos se ha "asimilado bien" a la vida polaca y convertido cristiano, según dice, transmitiendo la sapiencia y ecuanimidad que deben haberle servido bien durante las penitencias de Varsovia. No obstante, la mutilación de sus manuscritos ha sido dolorosa.

"Yo entiendo", dice. "Mi historia, la historia de Polonia, no es tan bien conocida para los norteamericanos como para mi pueblo. Pero el libro en sí mismo tiene una forma. Como relato ha perdido algo." Los diarios de Brandys representan una nueva forma de literatura, sostiene él; un diario con forma, al estilo de Witold Gombrowicz.

"Veo mis diarios como autoficción", dice Brandys. "Hablan de una época que se ha hecho absurda, y la historia en su interior tiene cualidades novelísticas y épicas. Son épicas porque se relacionan con toda la cultura polaca y son novelísticos porque se adecuan a una fórmula que Balzac dio a la novela alguna vez: crear una pareja enamorada y anteponerle contrariedades. Mi esposa y yo somos la pareja enamorada y la situación social antes y después de la guerra entraña las contrariedades."

Vera Kundera pasa entre sus invitados con una charola. En ella hay caviar y galletas, algunos embutidos checos, una forma especial de salami y varias rebanadas de pan negro. Madame Kundera es inteligente y muy atractiva; lo más importante: ella es, en todos los sentidos de la palabra, la fiel compañera de Milan. Ella le ayuda con el inglés y ocasionalmente con el francés. Escribe gran parte de su correspondencia, y cuando los investigadores y periodistas del exterior llegan a París a visitar a Kundera, ella arregla los encuentros y hace los planes. Él discute su carrera con ella también, escuchando cuidadosamente sus opiniones cuando decide, por ejemplo, si debe o no contestar a una crítica de su obra o a alguien que quiere hacerle admitir que en realidad sus historias encuentran su impulso básico en la política.

"Milan debe pasar a otra cosa", dice Vera. "Esas preguntas políticas son sólo distracciones. Tiene trabajo que hacer."

Es un tema al que Kiš, Brandys y Kundera regresan constantemente en entrevistas y en la conversación cotidiana. Como civiles, rechazan la historia del siglo XX, en especial como se dio en Europa central; y como artistas la aprecian como parte de la materia prima vital de sus obras. Pero insisten en que ellos no escriben con fines políticos en mente. Kundera es inflexible al respecto, insistiendo entrevista tras entrevista en la primacía del arte sobre la política y de la novela sobre la historia, la filosofía y la psicología. "El trabajo del novelista es decir cosas que solamente la novela puede decir. Si tú no haces eso, ¿por qué escribir una novela?"

La pregunta de lo que una novela puede decir es uno de los temas centrales de su seminario, y en *La insoportable levedad del ser* dio su opinión al respecto, tanto al escribir una novela como al discutir las posibilidades de la forma. Durante el proceso él perfecciona el tipo de crítica individual reflexiva que Gombrowicz llevó a cabo en las secciones de Philifor y Philimor de *Ferdydurke* y más seriamente en sus diarios. "Los artistas somos la realidad", escribió Gombrowicz en uno de sus registros, prefigurando la actitud de Kundera hacia el ar-

te y la historia. "El arte es un hecho y no un comentario agregado al hecho."

Situándose a sí mismo en la tradición posproustiana de Broch, Kafka, Gombrowicz y Musil, Kundera percibe a la novela como un tipo de investigación que tiene un tema principal: la existencia. La novela es "una investigación de la vida en la trampa en que se ha convertido el mundo", escribió en *La insostenible levedad del ser*. Pero en la conversación acentúa esto al decir que la búsqueda del novelista es concreta. La política, la filosofía y la psicología son abstracciones, mientras que las "novelas reales examinan lo tangible. Su objetivo: ¿qué es la sensación de los celos? ¿Qué significa? ¿Qué es el sentimiento de pérdida?"

Si bien estas preguntas parecen ser psicológicas, políticas o filosóficas, Kundera hace valer su tangibilidad. Él cree que la búsqueda de la novela debe ser conducida sobre el plano de la acción, con el encuadre del autor sobre las inconsistencias y paradojas del significado de cada acto en la vida humana. Así, él enfatiza las decisiones, los accidentes, las ideas ingeniosas que sus personajes intentan seguir, y solamente desarrolla sus motivaciones internas en la medida en que están directamente relacionadas a la culpa, el terror y el dolor, sentimientos que aprecia como los temas de su existencia. El tema, en el sentido musical, es muy importante para el arte de Kundera. El tema, disfrazado de acciones, ideas y palabras repetidas, le da forma y confiere a su acción narrativa la cualidad de movimiento musical. En *La insostenible levedad del ser*, por ejemplo, Tereza actúa con un amor obsesivo, lanzándose hacia Tomas, soñando en la muerte cuando ella sospecha de sus infidelidades, luego lo deja para regresar a Checoslovaquia porque ella no puede aceptar por más tiempo sus dudas respecto a él. Kundera retrata estos hechos no como condiciones o rasgos psicológicos sino como motivos. "No soy un novelista psicológico", insiste, ya que, como los clásicos dramaturgos griegos, él está primordialmente interesado en las maniobras del destino y en la acción humana en el mundo exterior.

En conformidad con ese interés busca el orden del destino de sus personajes. La vida de Tereza es una extensión de la de su madre, nos dice en la novela. Eso en sí mismo es psicológico, y Kundera lo acentúa proporcionando información acerca de su niñez, su apariencia, la vulgaridad de su madre. Pero él insiste en que lo hizo para mostrar la curva del destino que se extiende de madre a hija y da forma no sólo a la vida de Tereza, sino (como en el iceberg de "Convergence of the Twain" de Hardy, que se forma para destruir el *Titanic* desde un tiempo "lejano y separado") también para la vida de Tomas, el amante de Tereza. Es una curva que gira inexorablemente hacia abajo, y que Kundera atribuye al vértigo de Tereza. El vértigo, como Kundera define, es "estar ebrio con debilidad", donde "uno desea estar en el piso, más abajo del piso". Es el tema de Tereza y armoniza con el tema que Kundera asigna a Tomas, el fatal "Es muss sein!" tomado del manuscrito del último cuarteto de Beethoven. Beethoven es asociado con el deseo de Tereza de "algo más alto", como lo describe Kundera, un deseo que según él está en alianza con el vértigo. Estos dos temas armonizan y son

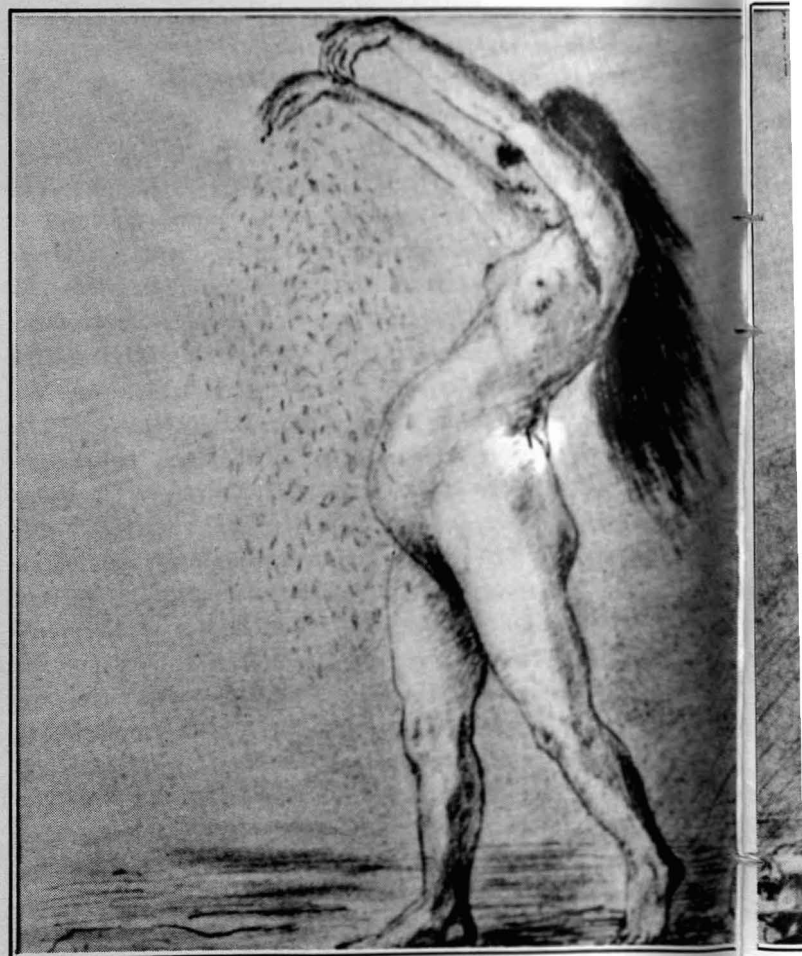
plenamente realizados cuando años más tarde el camión en que van Tomas y Tereza pierde una llanta y accidentalmente cae por un desfiladero para destruirlos.

"Mientras nos hacemos más precisos y microscópicos en la búsqueda del ser perdemos cualidades individuales, ya que todos los humanos tienen experiencias interiores similares."

Milan Kundera

En las novelas europeas posproustianas que Kundera admira y enseña, a los destinos humanos se les da más importancia que a los estados internos del ser y, de nueva cuenta, la acción se convierte en el punto primordial de las narraciones, especialmente cuando el novelista la presenta como eso que Kundera denomina "una gran pregunta al interior de la existencia humana". En ese sentido, puede decirse que los personajes de una novela presentan una materialización de los problemas de la vida humana y, de acuerdo con Kundera, Kafka estuvo en el centro de esa parte del desarrollo de la novela.

Para Kundera la grandeza de Kafka reside en su preocupación por el detalle concreto y su resistencia a las motivaciones internas. Desde esta perspectiva, los temas y acciones de las vidas cotidianas de los personajes de Kafka son relevantes y, casi por accidente, debido a los hechos de la historia del siglo XX, los relatos que narra acerca de esas vidas se hicieron política y filosóficamente proféticos. Para Kundera la obra de Kafka señala un radical paso adelante de las preocupaciones que Joyce y Proust llevaron a la narrativa.



Nuestra Madre Tierra

En una entrevista (*Letra Internacional*, primavera de 1985), Kundera presenta una versión resumida de la historia de la novela. Empezando por Boccaccio, dice, los escritores —al principio de la historia de la novela— tuvieron la convicción de que la acción, no el sentimiento o el pensamiento, definía y distinguía a los hombres excepcionales de los ordinarios. Pero cuatro siglos más tarde, el escéptico Diderot —en muchos sentidos el maestro francés del siglo XVIII de Kundera y a quien éste considera el precursor de la novela contemporánea— cambió las cosas. En *Jacques y su amo* el héroe inicia lo que él piensa será una aventura romántica y enamora a la novia de su compinche. Pero gracias a una serie de hechos circunstanciales, va a la guerra, es herido y termina liado por el resto de su vida.

Según Kundera, se abre así una fisura entre las acciones de Jacques y la imagen que tiene de sí mismo. En este sentido es como el resto de nosotros. Habiendo querido revelar su verdadera naturaleza por medio de hazañas, Jacques descubre que la imagen de sí mismo que procura mostrar no tiene semejanza con la realidad. Es un momento importante en la historia de la narrativa: “El carácter paradójico de la acción —afirma Kundera— es uno de los grandes descubrimientos de la novela.” En este resumen histórico, Kundera avanza para discutir las contribuciones de Richardson a la forma, señalando que, antes que Diderot, Richardson había impulsado la novela hacia la exploración de la vida interna, búsqueda que alcanza su apogeo en el siglo XX con Joyce y Proust. Además, dice Kundera, Joyce contribuyó especial-

mente cuando decidió analizar el momento presente. Para Joyce cada instante representaba un pequeño universo que era borrado por el momento subsecuente. De tal modo Joyce midió y estudió el momento presente, dejándonos estudiarlo junto con él. Fue un audaz e importante esfuerzo, pero Kundera aprecia una paradoja en el resultado: “mientras más grande es el tamaño del microscopio que observa al propio yo, éste y su singularidad más se nos escapan: bajo la gigantesca lente joyciana que atomiza el alma parecemos otro.” Para Kundera, en ese momento de la historia de la novela Kafka escribió “¡mucho psicología!” en su cuaderno de apuntes y decidió abandonar la búsqueda iniciada por Richardson.

Kundera se pregunta qué habría cambiado en el destino o pensamiento de Josef K. si se le hubiera descrito de manera diferente: esto es, si conociéramos que estaba ocultando sentimientos homosexuales o la culpa de un complejo de Edipo. Nada, concluye. Pero para un personaje de Proust esos sentimientos ocultos habrían cambiado todo. Para Kundera esta división de intereses marca una importante vertiente en el desarrollo de la novela, y tiene paralelos históricos. Fundamentalmente, Proust escribió durante el fin de una época y Kafka en el inicio de otra; una época en la que el mundo acorraló a los seres humanos y creó la trampa para ellos de la que Kundera habla en *La insoportable levedad del ser*.

Es una transformación que —como producto de la historia centroeuropea que culmina con la Primera Guerra Mundial, el colapso del imperio Austrohúngaro, el ascenso del nazismo y del comunismo y el fin de Europa tal y como era



conocida—, condujo a Kafka a escribir relatos que plantean una pregunta diferente y, para nosotros, más vital: ¿qué posibilidades le quedan a la humanidad en un mundo donde las determinaciones externas han llegado a ser tan agobiantes que las motivaciones internas no tienen ningún peso?

Los principales novelistas centroeuropeos se preguntan esto, y puede decirse que para construir el fundamento de su estilo. Sus ingredientes: un determinismo histórico unido a una proclividad hacia el capricho narrativo (mostrado frecuentemente bajo la apariencia de accidentes nefastos e irreparables que empequeñecen el mérito del esfuerzo humano, individual); una voz narrativa irónica, personal, que combina el sentimentalismo con un humor oscuramente filosófico, reservado e intelectual; y, finalmente, una buena disposición para mezclar ensayo con narrativa, realidad con ficción, considerándolos igualmente relevantes para el arte del novelista. Si la *no-ficción* es el punto culminante discutible en la prosa norteamericana y si la fantasía es la base del “realismo mágico” latinoamericano, entonces debe decirse que el estilo centroeuropeo los combina a los dos, equilibrando la fantasía con la historia, mezclando ciencia y filosofía con arte y acentuando la duda cuando ésta avanza a través del mundo caótico de la materia y el espíritu en busca de verdades. Este estilo tiene poco que decir acerca de las motivaciones internas y, para Kundera, Kafka es el punto de comparación y la Primera Guerra Mundial el momento de iluminación. Por ejemplo, del *Buen soldado Schweijk* de Hasek, dice Kundera: “La pregunta de esa novela no es ¿por qué se comporta Hasek como lo hace? La pregunta es kafkiana: ¿cuáles son las posibilidades para el hombre en un mundo convertido en trampa? Hasek descubrió una de ellas: Schweijk.”

Kundera comparó alguna vez la experiencia de los lituanos, ucranianos y otros centroeuropeos cuyas culturas han caído bajo la influencia de Rusia con la de las poblaciones nativas de América durante el periodo de exploración y colonización europea. En el hemisferio occidental fueron destruidas civilizaciones completas, sus culturas fueron arrasadas y, como si se tratara de una guerra celestial, se alzaron nuevas divinidades. El costo humano físico fue enorme, pero en términos intelectuales y emocionales debió haber sido mayor. Pues si los hombres saben que morirán como individuos pueden al menos tener consuelo en la inmortalidad de sus países, sus costumbres, sus dioses. Cuando todo eso es destruido ante sus ojos debe ser infinitamente desgarrador, amenazando su sentido del destino, su fe en un orden más prolongado, su creencia en sí mismos.

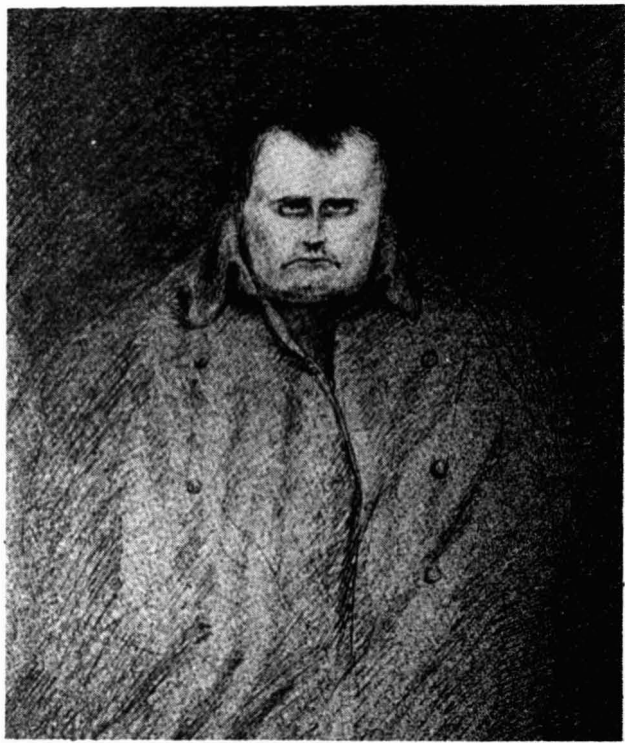
Para los centroeuropeos, especialmente los centroeuropeos del siglo XX, la historia de los americanos tiene algunas inquietantes analogías con la suya propia, y, para Kundera, Kis y Brandys, también una predicción sombría de lo que puede llegar a pasar aún en Europa. Particularmente sensitivo a la historia, Brandys aprecia la experiencia polaca en el siglo XIX en términos metafísicos, ya que cada pérdida nacional fue percibida por el pueblo como una injusticia de Dios. (Él cita a dos polacos decimonónicos para ejemplificar: “¡Tú no eres Dios, tú eres el Zar!” escribió el poeta romántico Mickiewicz. Y Frederic Chopin se quejó alguna vez en una carta

a un amigo: “¡Dios es un ruso!”) Kundera considera desastroso el involuntario final de la “primavera de Praga” de 1968. En el prefacio a su obra *Jacques y su amo* lo expresa claramente: “Enfrentado con la eternidad de una noche rusa, viví en Praga el violento fin de la cultura occidental concebida en el amanecer de los tiempos modernos, fundada en lo individual y su razón, en el pluralismo del pensamiento humano y de la tolerancia. En un pequeño país occidental viví el fin de Occidente. Fue un gran adiós.” Y Kis, un poco menos inflexible políticamente, aun puede escribir, en *Jardín, cenizas*, acerca de Eduard Scham, el maniático y delirante padre de su héroe narrativo, cuyo alto cuello de celuloide es un “almidonado fruto bastardo del collar y vestimenta militar romanos, que remataba los severos trajes oscuros de los hombres con su deslumbrante blancura, apretando el cuello como una yunta y sosteniendo el perfil en oposición a la espontánea libertad casual importada del Nuevo Mundo; este gran collar era un distintivo de la lealtad al espíritu continental, centroeuropeo, y a la tradición burguesa europea.”

La presencia de fuerza avasalladora que el gigante ruso encarnaba para el Este ha disminuido no sólo a las naciones de Europa central, sino también a los individuos en su interior, y la descripción que da Kundera de la decadencia profesional de Tomas en *La insoportable levedad del ser*, o el relato de Kis del descenso gradual de Eduard Scham a la locura son dos investigaciones narrativas que Kundera denomina “verdades”. Es importante entender esas verdades como algo palpable y real. Como arbustos a la sombra de un árbol muy grande, personas como Scham o Tomas se entregan y retuercen, luchan por la vida en contra de los accidentes de su tiempo. Sus decisiones, acciones e incluso apariencias devienen su destino así como sus reacciones ante él, y la presencia de otras personas sólo sirve para hacerlos más pequeños, más ligeros, menos significantes. En la experiencia de tales individuos, la historia no es el contexto sino una parte orgánica, externa, de la situación humana. El relato de Kundera en *La insoportable levedad del ser* del balbuceo de Dubcek al ser forzado a informar por radio al público de su capitulación ante los rusos es, insiste Kundera, una demostración históricamente fiel del espíritu individual que se acobarda frente a las más grandes fuerzas de la historia. La interpretación cuasi-barthesiana del estilo del sastre, aunque dirigido a un personaje ficticio, es otra demostración parecida.

Estos acontecimientos narrativos de los escritores contemporáneos sobre los detalles o hechos externos, junto con el empequeñecimiento del poder individual ante un hecho o detalle, nutren también la obra de Gombrowicz, especialmente *Ferdydurke*. En la novela, el narrador treintañero es llevado a una escuela para niños y tratado como uno de quince años. Él lucha contra ello, pero inevitablemente comienza a comportarse como un adolescente. Para Gombrowicz, que salió de Varsovia hacia Argentina después de los sucesos de 1939, la escuela demuestra su creencia (reforzada por Kundera en su entrevista con *Letra Internacional*) que todo acto social nuestro fuerza un indeseado rol sobre otros y que la pura existencia del cuerpo inhibe mecanismos internos, incluyendo aquellos que son filosóficos o espirituales.

En una escena en la escuela, dos niños se batían en un duelo de muecas; uno de ellos representaba al adolescente que trata de ser buen adulto, el otro al niño malo que no madurará. La cuestión del episodio es que ninguno es natural por sí mismo, ya que cada uno tiene un rol impuesto sobre sí por el otro (como lo tiene Josef K. por la llegada de los oficiales del Estado). Como observan Kundera y Brandys, y como Jan Kott ha demostrado en "Sobre Gombrowicz", la idea de este duelo mudo se remonta a Rabelais, cuyo Panurgo traba combate con un estudioso inglés en un silente debate filosófico, y lo desafía "estirando lo más posible su boca y mostrando toda su dentadura. . . haciendo una cara que era bastante desagradable". Para Kundera esa confrontación tiene otro importante significado: cada uno de nosotros somos una *forma* que otros nos imponen. Si esto es cierto —se pregunta— ¿qué son en verdad los seres humanos? "Esta es una pregunta que, como una pesadilla, habita todas las grandes novelas



Napoleón

de la época posproustiana". El análisis de esa pregunta, que conduce a la mezcla de géneros de ciencia y arte, ensayo y narrativa y que expresa sentimientos de duda y esperanza a la vez, es el fundamento para sus novelas (y para las de Kafka). Es también la base para lo que en este ensayo llamamos el estilo centroeuropeo.

"Einmal ist keinmal. Lo que sucede sólo una vez bien pudo no haber pasado en absoluto."

Milan Kundera

El novelista experimenta, investiga; la historia no, por supuesto. De tal modo, puede decirse que el arte es más pesado que la vida y, como Kazimierz Brandys aprendió de su experiencia en Polonia, hay un momento en que el escritor desaparece tras esa pesadez, para volver sobre sí mismo y simple-

mente confiar en el poder y peso autónomo de la palabra escrita. En la parte inicial de *Un diario de Varsovia, 1978-1981*, hace un recuento de una reunión sostenida por el PEN Club para conmemorar el sexagésimo aniversario de la independencia de Polonia. Habla de un profesor polaco que rememora la época entre las dos guerras mundiales y el hecho de que, con la catástrofe de septiembre de 1939, cuando Rusia y Alemania colaboraron una vez más para esclavizar a Polonia, aquellos que estaban conformes con el régimen de los años treinta se convirtieron en objeto de escarnio popular.

El profesor continuó, preguntando a los intelectuales del auditorio del PEN aquella noche si de todos modos ellos, que estaban conformes con el presente régimen o que al menos ocupaban posiciones respetables en la sociedad polaca, no serían comprensiblemente repudiados en el futuro de cambiar el gobierno o la situación política —esto es, si el "milagro" de la independencia ocurriera de nuevo.

Brandys, que había dimitido del Partido Comunista doce años antes, en 1966, describe su propio sacudimiento a causa de la pregunta y comenta las reacciones que escuchó posteriormente. El auditorio no aplaudió. Durante el intermedio y en pláticas al día siguiente, escuchó expresiones de enojo, incluyendo a un hombre que decía querer golpear al profesor. Brandys piensa que éste desató esas reacciones porque sus palabras amenazaban al mito polaco, el mito del santo milagro que algún día liberará a Polonia. Es al interior de ese mito, que él considera un instinto de supervivencia nacional, que Brandys se define, a sí mismo y a sus problemas, como escritor: ¿cómo puede ser él un escritor de peso y tratar con el anhelo por lo milagroso que es producto del romanticismo decimonónico polaco? ¿Debe "someterse, guardar silencio, escribir acerca del sexo"? se pregunta. El mito es una idea histórica especial bajo la cual su pueblo lucha y que hace difícil, si no imposible, la escritura de novelas, particularmente las novelas "realistas" en la vena de Balzac, Flaubert, Proust y Dostoievsky. "Un sueño constantemente recursivo: vivir en un país normal", escribe.

A pesar de esa lamentación, se da ánimos ya que el hecho de vivir en un lugar anormal con una historia anormalmente trágica puede tener algunas ventajas para un escritor. En su opinión, la anormalidad "da alguna oportunidad a la literatura: la renovada posibilidad de ser aristocrático. Es el conflicto del escritor con el régimen lo que crea esta oportunidad". Brandys también encuentra vitalidad en el retraimiento, un descenso en lo que él llama el subterráneo privado del escritor, "su aislamiento semivoluntario: éste es el impulso para autoexcluirse de la cultura de masas, para separarse de la creatividad comprada y asalariada. El *status* de escritor del régimen se ofrece a cualquiera que satisfaga las condiciones estipuladas por las autoridades. La literatura contesta: un escritor es una persona que no acepta ofertas".

En esta situación, comenta, escribir es como un duelo entre arte y política, y si Brandys toma una perspectiva ligeramente menos estruendosa que Kundera al afirmar la independencia del escritor de la economía y la historia, con gusto admite en privado que esto es a consecuencia de su compromiso sentimental con el pueblo polaco y su mito de la liber-

tad. "Ellos lo merecen. Para los checos y polacos los derechos del individuo son lo más importante en la vida. Son el fundamento del Bien. Pero, como dice el refrán en el siglo XX el Demonio tiene dos rostros: Nazismo y Comunismo", resume Brandys.

No obstante la tensión entre el bien y el mal, de la que Brandys habla en términos políticos, él aún insiste en la inviolabilidad del arte y en la independencia de la novela como una forma. En *Una cuestión de realidad* y en *Un diario de Varsovia, 1978-1981*, escribió directamente acerca de la historia y la política polacas, pero su descripción de *Un diario de Varsovia* como una obra de "autoficción" hace pensar que la concibió con un sentido altamente agudo de la forma. *Una cuestión de realidad* fue el prólogo a sus diarios y marca el comienzo de su búsqueda por incorporar a la ficción —justo como Kundera ha hecho con todas sus obras— un conjunto entero de consideraciones políticas y filosóficas. Al tomar la fórmula novelística de Balzac de la pareja de amantes encarada con obstáculos, fusiona acontecimientos públicos y privados al interior de su propia historia de vida, ilustrando el conflicto entre la experiencia individual y los sucesos políticos en la Polonia del siglo XX.

Pero *Una cuestión de realidad* desató todo. Como su primera publicación *samizdat* transformó la relación de Brandys con el público lector polaco. La novela sostiene la atención de los lectores debido a lo que tiene que decir acerca de la vida polaca antes y después de la Segunda Guerra Mundial y Brandys acrecienta ese interés adoptando una forma inusual. Un director polaco, que sale del país para asistir a un congreso internacional de teatro, conoce a un profesor polaco-norteamericano que está interrogando a personas procedentes del mundo comunista acerca de sus vidas, sus actitudes hacia sus países, sus creencias y su sentido de sí mismos. Invita al director a participar en la encuesta y a despecho de la reticencia inicial del director a participar, éste acepta grabando sus respuestas de manera libre en cintas de media hora cada noche antes de dormir. El plan le permite contestar (o dejar pasar) las treinta preguntas de la encuesta en cualquier orden, combinando sus inclinaciones personales con el esquema generalizado, más rígido, de la encuesta. Los comentarios grabados del director constituyen el relato y proporcionan su inusual forma. Que estén grabados es ciertamente irónico para un pueblo que vive en un país donde las conversaciones grabadas son un estilo de vida político.

El director (nunca conocemos su nombre) comienza su relato resistiendo la naturaleza sociológica de la encuesta que, teme él, pueda minimizar su individualidad. Al mismo tiempo admite lo difícil que es para él —un hombre nacido en vísperas de la Primera Guerra Mundial y que, para el tiempo de la encuesta, ha vivido más de 25 años bajo un régimen comunista—, desentenderse de sus compatriotas polacos y su manera de pensar. Consigna el problema directamente como el profesor polaco y él lo discutieron: "Usted me aconseja apegarme a mis propias experiencias interiores, y no hacerme el representante de una mayoría o un estereotipo de cierta clase; no proyectar mis experiencias personales sobre los problemas de la época y también evitar llegar a conclu-

siones. No tratar de generalizar, fueron sus palabras, según creo. Decir 'yo' y no 'Polonia'."

Pero la tarea no será fácil para él. "Hace poco mencionaba la ilusión de individualidad. La hemos retenido, pero ha sido a pesar de todo, no contra todo. . . Uno puede tener puntos de vista originales propios sobre numerosos temas, pero, durante los últimos cinco años, las dictaduras han reemplazado la conciencia de lo individual con *slogans* para las masas y las ciencias sociales han trabajado más frecuentemente con el concepto de 'masas' y de 'grupo' que con la persona."

El director desarrolla una metáfora, comparando edificios con el enorme peso histórico y social del sentido de sí mismo que un individuo debe soportar: "He notado más de una vez que no puedo pensar acerca de mí mismo como uno. Cualquier pensamiento de este tipo está arreglado como las historias de un edificio, con numerosas ventanas trazadas en su interior que se abren sobre diferentes perspectivas de espacio y tiempo. Cuando pienso 'yo', en el preciso instante que lo pienso, me sitúo en la intersección de dos ejes: en el de las relaciones entre los hombres, y en el de las relaciones entre hombre y tiempo."

No obstante esas dudas, el director termina la encuesta y, finalmente, cuenta su historia. Hijo de un maestro, que le "transmitió" el siglo XIX, el director estudió derecho y filosofía antes de inclinarse por el teatro ("mi único interés era el arte", dice). Más tarde cumple su servicio militar. Luego se une a las fuerzas de la resistencia durante la Segunda Guerra Mundial y después de 1945 comienza a dirigir obras, enseña teatro y se convierte en lo que llama "teatrólogo", profesión que le permite salir de Polonia para asistir a congresos internacionales.

Durante los comentarios del director, se deja ver que su vida, alguna vez única y aun típicamente polaca, siempre ha mezclado intrincadamente realidad y arte, historia con ficción. El hecho principal, que narra de manera superficial, impresionista, involucra su obra con el *underground* durante la guerra. Al conocer a Mewa, una muchacha que está interesada en colaborar con la resistencia, se enamora de ella y decide ponerla fuera de peligro creando una organización ficticia que llama "Rondo". Envía a la chica en varias misiones que incluyen el depósito y la transportación de maletines con revistas inocuas en las que hay información escrita con tinta invisible, según le dice a ella. Para mantener la farsa, gradualmente lleva a otras personas a Rondo, que evoluciona hasta convertirse en una activa y laboriosa célula de luchadores de la resistencia que no hacen ningún esfuerzo bélico excepto transportar valijas llenas de información falsa.

Pero así como la aventura romántica de *Jacques le fataliste* conduce a otras cosas, lo mismo sucede con el director. Su amigo, un actor que secretamente trabaja para la Gestapo, se enamora de Mewa, se convierte en su íntimo y para alejarla del director le dice que él sabe de Rondo y le advierte que quiere avisar a la policía. Para salvarlo, Mewa toma prestada la pistola del director y asesina al actor cuando está a punto de hacer el amor con él. Mientras esto sucede, en otra parte de Varsovia los líderes de un grupo de la resistencia conocido como "Pensamiento y Acción" intentan presionar al

director para que conduzca a Rondo a unirse con ellos. Él rehusa, por supuesto, pero la gente de Pensamiento y Acción intenta asesinarlo en represalia. Una bala araña su hombro. Resumiendo, el director dice: "Concibiendo la ficción era libre; haciéndola realidad me esclavicé. Y, finalmente, yo mismo caí en aquello de lo que intentaba escapar. ¿Cuál es la conclusión?"

Kundera tendría una respuesta, por supuesto ("El carácter paradójico de la acción es uno de los grandes descubrimientos de la novela"), pero el hombre al interior de esta historia no ve alguna. Y cuando Mewa se embaraza, eso, también, conduce a otras cosas. Da a luz a un bebé, lo deja con sus padres antes de que los nazis la capturen y la envíen a un campo de concentración, y la educación que el director da al niño después de la guerra se convierte, según una de las respuestas a la encuesta, en el gran éxito de su vida. En el presente del libro, el bebé se ha convertido en una joven mujer, una intelectual casada con un ingeniero en Varsovia,

obviamente la gran alegría en la vida personal del director. Finalmente cerca de la conferencia sobre teatro, en la penúltima cinta, oímos el clímax temático de la historia del director.

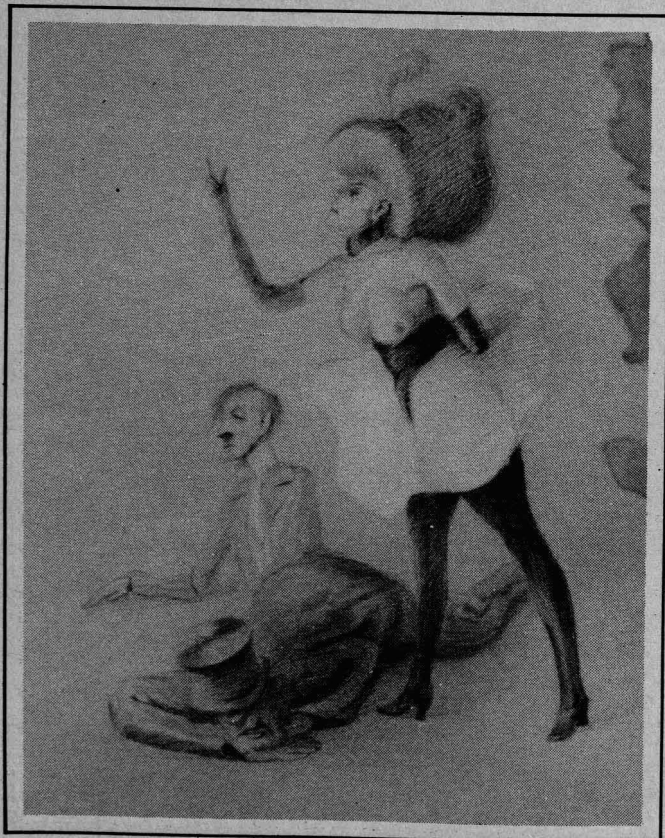
Otro polaco-norteamericano, inicialmente miembro de Rondo y ahora vendedor de una compañía electrónica en Estados Unidos, llama por teléfono al director después de verlo entrevistado por televisión. Se ven para tomar una copa, ya que el vendedor se prepara para volar a Japón como parte de un largo viaje de negocios. Ambos se sienten nostálgicos y agobiados por la culpa de haber abandonado Rondo, escapando de Polonia rápidamente después de que los comunistas llegaron al poder y comenzaron a arrestar a los primeros insurgentes de la resistencia. Creyendo que el director había sido ejecutado, el otro cuenta que durante mucho tiempo ha soñado ser el causante de su muerte al señalarlo como líder del grupo. Entonces el director, listo por fin para decir la verdad acerca de Rondo, recibe una sacudida mayor. En un arrebato de orgullo el vendedor menciona haberse casado con una



La tentación de San Antonio

mujer que también trabajó para el movimiento, y cuando le muestra una fotografía de ella y sus dos hijos el director reconoce a Mewa. Se siente como El Creador, dice, añadiendo: "Amor, mentiras, fortuna, desgracia y sangre han contribuido a mi ficción haciéndola una creación de la vida."

La belleza de *Una cuestión de realidad* reside en la textura de múltiples estratos de su narrativa, los diversos intervalos temporales presentados, la compleja naturaleza que resulta de su movimiento a través del cuestionario sociológico en contraste con los sucesos memorables en la vida personal del director. En relación con el estilo centroeuropeo, también es un placer para el lector la mezcla de las verdades públicas y privadas, científicas y estéticas, históricas y artísticas. En el fondo está la determinación profunda de Brandys para sostener el valor de los seres humanos en contra de lo que parece ser un inexorable movimiento histórico unilineal hacia la sociedad de masas. "Veo en este retorno a la distinción fundamental entre Bien y Mal la posibilidad de escapar de un mundo que se ha vuelto estereotipado por las ideas impuestas a las masas. Por eso pienso que el fenómeno de la sociedad de masas no puede resistirlas con nada excepto la voluntad moral del individuo. Quiero decir la voluntad en su forma más elemental controlada por los más simples y antiguos mandamientos: primero, resistencia sorda y ciega, luego, defensa. Preveo tus objeciones y paro allí", dice el director. En este caso no debe olvidarse que el hombre de la Polonia comunista habla con su voz solitaria a través del enrejado formal de una encuesta sociológica norteamericana. Tampoco debe olvidarse que la profesión del otro americano, el esposo de Mewa, está en el terreno de la electrónica, el medio de comunicación que más fortalece el sentido de la sociedad de masas.



Das Couplets

La novela es el paraíso imaginario de los individuos. Es el territorio donde nadie posee la verdad —ni Anna ni Karenin— pero donde todos tienen el derecho de ser comprendidos —tanto Anna como Karenin.

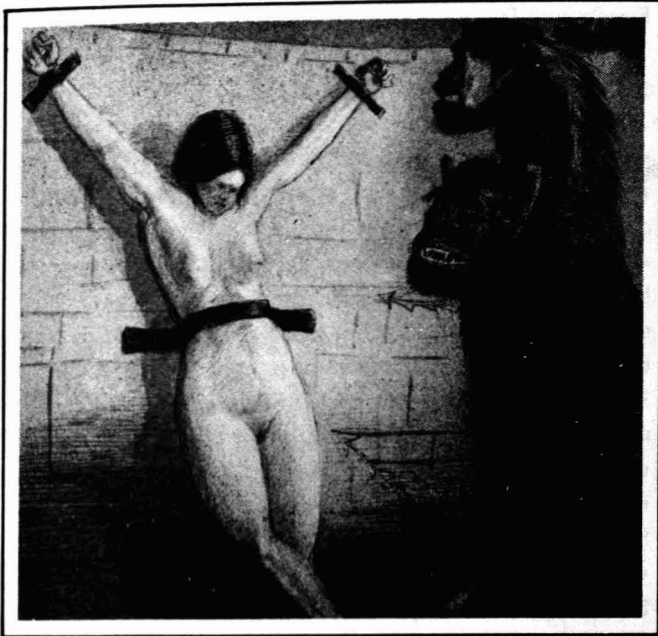
Milan Kundera

El fundamento del estilo hispanoamericano puede ser visto como una combinación de tres elementos: folklore y mito indígenas, fe católica y teología (pero con un rechazo del escolasticismo católico) y resistencia al poder cultural norteamericano, especialmente a la tecnología y a la idea del progreso. El mito implica repetición y, si tomamos a García Márquez como ejemplo, podemos decir eso de los escritores latinoamericanos: la historia se repite. A pesar de pequeñas diferencias, todo lo que sucede ha ocurrido por lo menos una vez antes, probablemente más de una vez. No hay nada nuevo progresista bajo el sol y las narraciones cuasimíticas, la legendaria expansividad, lo "mágico" del realismo latinoamericano está fundado en la afirmación seudofolklorica de lo inmutable en contra de la impactante presión de la tecnología y la modernidad procedentes del Norte y del Este.

Los escritores centroeuropeos, por el contrario, han levantado su estilo particular en contra de las fuerzas irracionales del pasado, y las absurdas y bárbaras realidades del siglo XX les han proporcionado su material. Como un resultado, el detalle, especialmente el detalle erudito concreto, alimenta su escepticismo en contra de lo general, sostiene sus actitudes científicas, los ayuda a resistir los movimientos culturales e históricos que afirman lo metafísico como opuesto a lo racional y civilizado. En contra del expansionista romanticismo alemán hacia Occidente y el misticismo imperial ruso hacia el Este, su concentración narrativa y análisis del detalle les permite afirmar la individualidad de todos los seres humanos y de todas las experiencias humanas. "La novela es investigación al interior de lo concreto. Tiene poco que ver con lo teórico", afirma Kundera.

Influídos por el neoclasicismo francés del siglo XVIII y por sus propias tradiciones culturales nacionales, Kiš, Brandys y otros escritores centroeuropeos que Kundera estudia subrayan la experiencia y las creencias cotidianas que no sólo afirman lo que es más humano de sus personajes sino que también proporcionan una medida de la vida que sus personajes pueden al menos asir, cambiar o arreglar en una forma humanamente aceptable. En contra de las ideas generales, Kundera satiriza el "kitsch" en *La insostenible levedad del ser* (es la "traducción de la estupidez de las ideas recibidas al interior del lenguaje de la belleza y el sentimiento", según ha dicho), y recuerda la necesidad de las proposiciones humanas cuando discute las estructuras de sus novelas. Brandys, tanto en sus diarios como en *Una cuestión de realidad* hace resaltar las degradantes rutinas de la vida cotidiana: conversar con los amigos o la propia esposa, ver las noticias nocturnas en la televisión. Danilo Kiš hace una descripción poética precisa que linda con lo exhaustivo, dando un aire proustiano o nabokoviano a sus novelas, particularmente en los temas que ha hecho memorables: un libro, una flor, un collar.

Durante una sesión del seminario de Kundera se formuló una pregunta acerca de los detalles físicos y su importancia



para la novela centroeuropea. Contando a Danilo Kiš entre el público, un estudiante leyó un ensayo comparando la obra de Kiš, en especial *Jardín, cenizas*, con el *nouveau roman* de Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet. Habló acerca de la prosa altamente descriptiva de Kiš, de su énfasis en la acción externa de la vida de sus personajes y de la absoluta concentración de su ojo narrativo sobre un objeto sin significante metafórico obvio. Analizó las prolongadas descripciones de una charola y de una máquina de coser Singer que aparecen en los primeros capítulos de *Jardín, cenizas* y subrayó el interés del novelista por el lenguaje en oposición al contenido, buscando pistas de las influencias de Kiš.

Era un ensayo interesante, que Kundera describió como reflexivo y provocador, pero que necesitaba una mayor discusión y clarificación. Más tarde, en un café cerca de Trocadero donde Kundera regularmente se reúne con sus alumnos después del seminario, entre bocanadas de humo de su cigarro, Kiš contestó algunas preguntas. Mencionó que el ensayo también le había parecido interesante, pero que pensaba que podía malinterpretar su obra. “Rara vez los he leído”, dijo al referirse a los nuevos novelistas. “Creo en el significado. Leo a Proust, a Faulkner y a Nabokov —por su manejo del tiempo. Y, por su sentido crítico, leo a Virginia Woolf.”

Kiš revisa ahora una edición de sus obras completas para su publicación en Yugoslavia y, naturalmente, se interesa en su lugar en la literatura de su país y del mundo. A diferencia de muchos escritores, está ansioso por hablar de su obra, explicarla, corregir lo que considera malentendidos. Está interesado en lo que llama la literatura de la documentación y ha escrito un ensayo sobre ello, “La lección de anatomía”, que según él transformó la literatura en Yugoslavia y explicó el impulso subyacente a su ficción, en especial el de *Una tumba para Boris Davidovich*, el libro más controvertido que ha publicado en su país.

Para Kiš la literatura documental involucra la investigación de acontecimientos actuales, y una progresiva readecuación de éstos hasta que quedan imbuidos de la energía imaginativa del arte. De esa manera la vida se inspira en la lite-

ratura, dice, y a los acontecimientos “reales” de la historia, falsos o verdaderos, que dependen de quien los registró, les son dados mayor poder y significado. “Esto es lo que más me interesa, la investigación; luego, la realidad transformada”, dice. Le gustan *A sangre fría* de Truman Capote y *Habla, Memoria* de Nabokov. También le gustan Flaubert, Broch y Mann; al referirse a la *Tentación de San Antonio* y a la relación de Emma Bovary con las novelas románticas, Flaubert percibió que “el surrealismo comienza en la biblioteca, no en la vida”, resume.

Incluso Kiš insiste en la independencia de su perspectiva y sus métodos. El buscar fuentes o influencias está relacionado, dice, con la “normalización” en las traducciones de las que se ha quejado y sucede en parte debido a que el significado cultural y estético de la obra de los escritores centroeuropeos existe en una tradición que no ha sido explorada con amplitud en Occidente. Además, la dimensión política de las novelas centroeuropeas frecuentemente eclipsa su interés artístico, atrayéndoles lectores más entusiastas pero no el tipo de actitudes críticas que sus autores desearían.

Kundera y Kiš han aparecido en Norteamérica como parte de la colección “Escritores de la otra Europa”, cuyo director general es Philip Roth. Están contentos porque la serie permite el acceso a un amplio público norteamericano pero ambos rechazan la palabra “otra” en el título de la colección. Kundera ha insistido por largo tiempo en “central” y no “oriental” como apellido para la parte de Europa en la que nació, y también ha rechazado el uso de “eslavo” como un epíteto para la gente que vive en esos países. “En Europa central la gente habla alemán y magiar y éstas no son lenguas eslavas”, y añade “Europa central siempre ha formado parte de lo que llaman ‘Occidente’”.

De manera similar, Brandys hace notar las influencias occidentales, particularmente francesas, en su escritura, y cuenta la historia de cómo, a los diez años, robó *Nana* de Zola, un libro prohibido, de la biblioteca de su padre y lo leyó junto a *Los tres mosqueteros*. Y Kiš también, resaltando la naturaleza continental de sus raíces al referirse a las lenguas que aprendió, los libros que leyó y el arte que ha llegado a amar como europeo. Al hablar acerca de la colección de “Escritores de la otra Europa”, espeta: “Podría decirse simplemente ‘Europa’. ¿Qué significa ser ‘otra’? No tiene ningún sentido.”

Las novelas de Kiš son breves y complejas, y poseen una engañosa simplicidad que procede de su fundamentación en la autobiografía o en el hecho documentado. Un libro, *Chagrins Précoces*, es una colección de cuentos que apareció en Francia como parte de una serie para adolescentes. Es la primera parte de una autobiografía que incluye *Jardín, cenizas* y la última novela de Kiš en este orden, *Sablier*. Él las describe como “tres opiniones acerca de un padre. Qué significa ser ese padre. Qué significa ser hijo de ese padre”.

Sin embargo, otra colección llamada *Una tumba para Boris Davidovich* es la base para la explicación de la literatura documental de Kiš. Es una reunión de biografías ficticias basadas en personas reales cuyas vidas Kiš investigó antes de cambiarlas, literaturizarlas, y proporcionarles un tema que da a la colección su forma novelística. Como las novelas de Kundera

ra, *Una tumba para Boris Davidovich* tiene una estructura casi musical que hace difícil ver el relato como unidad a la primera lectura. En la novela *Kiš* relata la historia de seis miembros de la Comintern, cada uno de un país diferente (aunque ninguno de Yugoslavia), y a través de la voz de su distante y académico narrador, que proporciona comentarios bibliográficos y notas de pie de página a lo largo de los hechos de cada vida, muestra cómo el fervor por el cambio social conduce a un fin amargo.

En el párrafo introductorio de la novela, el narrador de *Kiš* explica que la historia que está a punto de contar "nace en la duda y en la perplejidad, sólo tiene la desgracia (algunos la llaman fortuna) de ser verdadera". Pero para que fuera verdadera en el sentido en que la ha soñado, dice el narrador, la historia debería ser relatada en una mezcla de varias lenguas: polaco, ucraniano y rumano, entre ellas. Gracias a los trabajos del inconsciente, en ocasiones emergerían una o dos palabras de ruso, y luego, en lo que llama un momento aterrador, los lamentos y gritos de Hanna, la heroína de la historia, resonarán en todas esas lenguas, "como si su muerte fuera sólo consecuencia de algún enorme y fatal malentendido". En los estertores de la muerte "su incoherencia se convertirá en la plegaria de la muerte, pronunciada en hebreo, la lengua del vivir y del morir".

Incluida en un capítulo titulado "El cuchillo con el mango de palo de rosa" esta historia establece el tema para toda la novela y demuestra la profundidad y amplitud de las preocupaciones de *Kiš*. El lenguaje es evidentemente importante, como sostenía el estudiante de Kundera, en gran medida debido a su función (y fracaso en esa función) de unir el resquicio entre entendimiento y experiencia humanos. Mientras el capítulo avanza y mientras lo comparamos con otras biografías ficticias en el libro, vemos que *Kiš* mide la pérdida trágica de la vida individual en relación con conflictos mayores. Vemos también cómo los pretendidos resultados de la acción humana son revelados: por el destino, por otros seres humanos, o por la fuerza de la historia.

Miksha, un aprendiz de sastre checo que puede coser el botón de un abrigo en diez segundos es castigado por su patrón por desollar vivo a un zorrillo y colgarlo en el gallinero para ahuyentar a todos los zorrillos de las gallinas de su patrón. Él cree que ha obrado bien, pero el patrón, horrorizado por los aullidos del animal agonizante, lo humilla insultándolo. Poco después, Miksha, encendido por lo que el narrador llama odio revolucionario, se une a una célula de trabajadores donde le es encomendada la tarea de ejecutar a una de sus miembros, Hanna, una muchacha de entre 18 y 20 años, a quien el líder denuncia como informante. Miksha la estrangula. Pensando que está muerta, la sumerge en un río donde la chica, de alguna manera, revive y nada, gritando, hasta la orilla. Ella se arrastra hasta la ribera y se desploma. Miksha la alcanza y, de la misma manera que un tren al pasar derriba las alambradas cercanas, la atraviesa con un puñal varias veces. La muchacha empieza a hablar "en rumano, en polaco, en ucraniano, en yiddish, como si su muerte fuera sólo la consecuencia de algún enorme y fatal malentendido enraizado en la confusión babilónica de las lenguas".

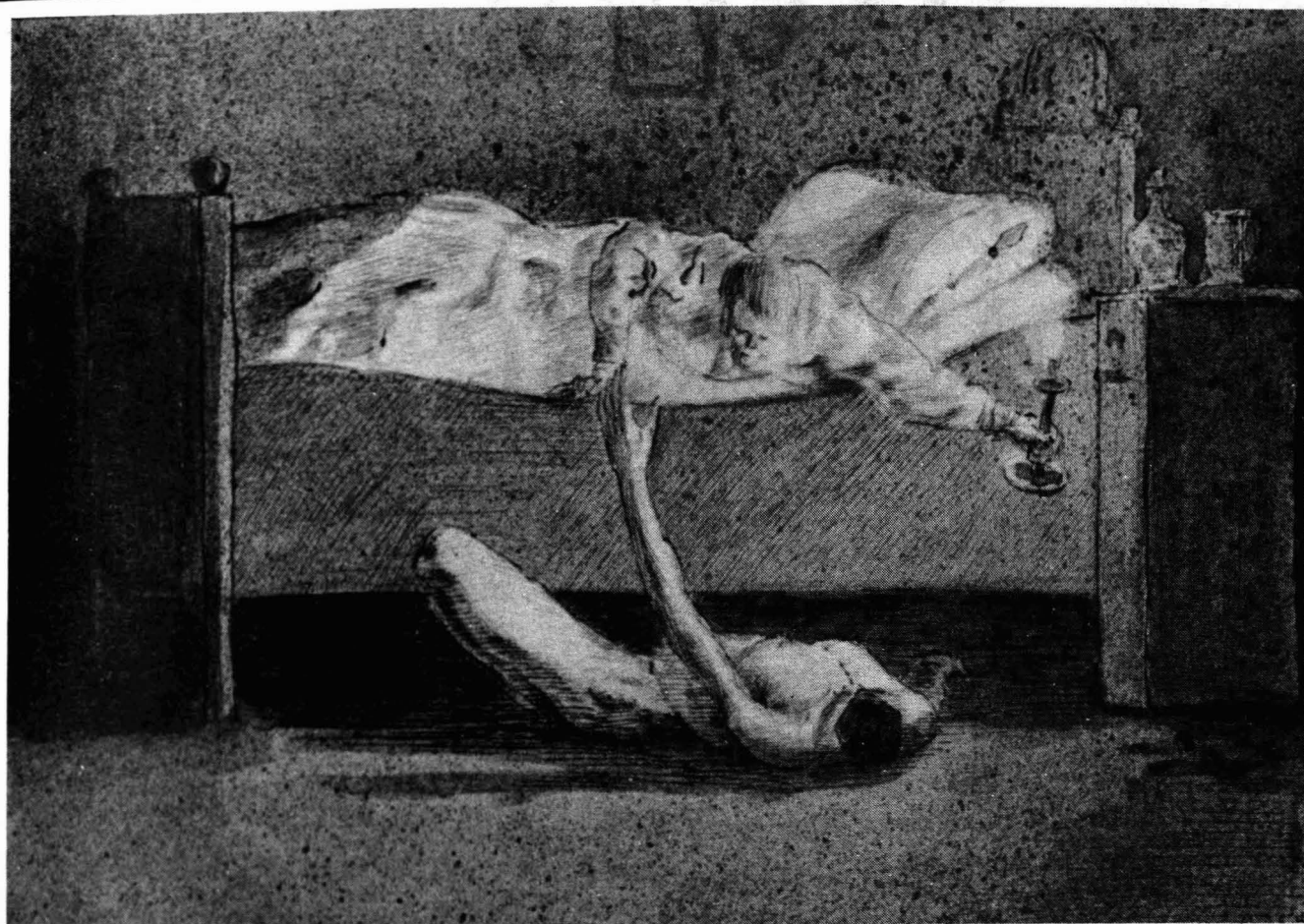
Finalmente Hanna muere, y, para estar seguro de que esta vez se hundirá, Miksha arranca las entrañas de su cadáver y avienta de nuevo sus restos al río.

Esta muerte horrible, contada en detalle minuciosa y desalmadamente, no finaliza la historia. Algunos meses más tarde, nos cuenta el narrador, el líder de la célula de Miksha es capturado por la policía y, bajo interrogatorio, les habla acerca del asesinato de la chica. Dice que alguno de los miembros de su célula era un informante y que él tenía que sacrificar a alguien para mantener la disciplina. Como miembro bisoño de la célula, Hanna simplemente era la más disponible. Pero el relato muestra que la disponibilidad funciona en dos sentidos. Poco después Miksha (presumiblemente inyectado aún por la fiebre revolucionaria), debe huir de las autoridades checas hacia la Unión Soviética y se convierte también en víctima de la conveniencia. Las policías checa y soviética intercambian información sobre los trabajadores que han emigrado de un país a otro y que son prescindibles. Al identificar a Miksha como el asesino de Hanna, la policía checa exige su extradición. Finalmente, después de meses de tortura y confinamiento, Miksha confiesa el crimen firmando su condena bajo un retrato de Stalin "a quien se le debe fidelidad". Irónicamente este es el momento más luminoso de la vida de Miksha. El narrador lo describe: "este cálido y placentero despacho de interrogatorios, donde crepitaba una vieja estufa rusa igual que otra largo tiempo atrás en la casa de Miksha en Bukovina, esta tranquilidad más allá de los ensordecidos jadeos y alaridos de los prisioneros, este retrato que le sonreía como un padre".

En lo que *Kiš* denomina un "arrebato de fe", Miksha confiesa más, que era un agente de la Gestapo y que conspiró para sabotear al gobierno soviético. Implica y nombra a otros. Un hombre, el líder, es baleado; el resto, Miksha incluido, recibe treinta años de cárcel. En una ironía final para este desollador de zorrillos y socavador de entrañas de jóvenes mujeres, Miksha muere en la Nochebuena de 1941 de pelagra, una enfermedad cutánea que arrastra disturbios nerviosos, indigestión y deterioro mental.

"El cuchillo del mango de palo de rosa" y las otras biografías que siguen transmiten los temas principales de *Kiš*: las obras del destino que pueden, como afirma Kundera, llevarnos a senderos opuestos a nuestras intenciones; el enmascaramiento de la maldad y la estupidez bajo la guisa del fervor revolucionario; y la creencia de que debido a la muerte no hay victorias reales en la vida (en esta novela el fin de un asesino es frecuentemente confrontado con ironía con el de su víctima).

Por último, la obra de *Kiš* tiene una dimensión religiosa. Va más allá de los hechos políticos y, de acuerdo al estilo centroeuropeo que hemos estado considerando, es irónico y reverente al mismo tiempo —reverente hacia el espíritu humano, irónico hacia los fanáticos y los políticos que lo oprimen. En "La marrana que devora sus crías" un judío dublinense deja Irlanda para luchar con la Brigada Lincoln en España para terminar martirizado en Rusia: "su cuerpo desnudo, atado con alambre y colgado" al frente de un campo de concentración, "una advertencia para todos aquellos que



sueñan con lo imposible". "Los leones mecánicos", que habla de una catedral en Kiev que ha sido convertida en cervecería, con una pintura de Stalin en vez del retrato de la Virgen María y donde un editor de periódicos soviético se disfraza de cura y conduce una misa simulada para engañar al huésped Edouard Herriot, socialista francés. Al final, en la biografía que da el título al libro y en otra llamada "Perros y libros", Kiš cuenta la historia de dos judíos víctimas de creencias extrañas: Boris Davidovich Novsky, obrero y escritor revolucionario que fue sacrificado durante las purgas estalinistas de los años treinta y Baruch David Neuman, judío alemán de Toulouse que muere torturado por la Inquisición hacia 1330.

La historia de Neuman es una versión, aclara Kiš, de los *Registros de la Inquisición* encontrados en la biblioteca del Vaticano y publicados frecuentemente en muchas lenguas. Él descubrió el texto por accidente cuando justamente completaba el recuento de la vida de Boris Davidovich. Sorprendido por las semejanzas, descubrió que "la analogía con la historia antes contada es obvia a tal grado que percibo motivos, fechas y nombres idénticos como la parte divina en la creación, la *part de Dieu*, o la del demonio, la *part du diable*".

El pasaje revela uno de los métodos de documentación de Kiš y refleja también sus sentimientos sumamente ambivalentes hacia la religión y la existencia. Igual que Kundera, que dice en *El libro de la risa y el olvido* que la bondad del mundo no requiere ángeles para predominar sobre el demonio, la perspectiva de Kiš sitúa al destino, lo accidental, a las ma-

quinaciones de los dioses beligerantes sobre los deseos y necesidades de los seres humanos, algunos de los cuales son buenos, otros malos, pero todos vulnerables por la historia, la incompreensión y la muerte.

Quizá establezca su proyecto más claramente en un comentario de *La enciclopedia de la muerte* que forma parte de su investigación sobre la paternidad: "todas las cosas que en primera instancia parecen las mismas son difícilmente similares; cada hombre es una estrella única en sí mismo; todo sucede siempre y nunca, todo ocurre infinitamente y sólo una vez."

Esta afirmación, que hace eco de los llamados de Kundera para considerar a la novela como la forma suprema de las investigaciones detalladas y concretas de la vida humana, es una suerte de manifiesto tanto de los valores compartidos por Kundera, Kiš, Brandys y Gombrowicz como de lo que Kundera dice de la novela centroeuropea. Escépticos hacia la política y hacia los ideales religiosos, los escritores construyen este tipo de ficción de cara a un mundo que es, desgraciadamente y en el mejor de los casos, indiferente en lo que respecta al destino humano. Al mantener un compromiso estético con la experiencia humana individual, defienden la privacidad, aquilatan el coraje del individuo y hacen de la narrativa de imaginación la única guía segura de que disponemos. ♦

Fred Misurella forma parte del departamento de inglés de la East Stroudsburg University

© Salmagundi

MANOLE EL CONSTRUCTOR:

Conocida como “Balada de la construcción del Monasterio Arges” o “El Maestro Manole”, esta creación popular cuyo origen difícil de rastrear debe ser el de un suceso del siglo XIII o XIV, fue recogida por el gran escritor rumano Vasile Alecsandri (1821-1890) y publicada junto con otras joyas del folclor rumano en los dos tomos de *Baladas (canciones antiguas) anotadas y corregidas por Vasile Alecsandri* en 1852. La mencionada edición expresa el creciente espíritu nacionalista de la época posterior a la fallida revolución de 1848, el deseo de reafirmar los valores históricos y artísticos que caracterizan al pueblo rumano y la creciente expectativa de afirmar en el plano político el hecho histórico que son la unidad de origen y lengua; los poemas populares aparecen en vísperas de la primera gran unificación de los dos principados rumanos —Moldavia y el Principado rumano de Valaquia— que se cumple en 1859, cuando ambos países eligen a un mismo gobernante en la persona del coronel Alexandru Ioan Cuza el 24 de enero. Alecsandri, poeta, dramaturgo, folclorista y hombre político importante, activo en la misma revolución de 1848, había creado una obra en que lo artístico y lo político-histórico conforman la actitud de un artista completo de su época. Se cumplen 130 años desde aquel 1859 en que se dio el primer paso hacia la unidad política del pueblo rumano y es preciso recordar este poema que caracteriza su espíritu artístico. La traducción presente tiene como primer propósito rescatar la melodía original del poema, su versificación sencilla, su tono de letanía e intensidad del texto antiguo. Las rimas se vuelven ecos hondos y poderosos que lanzan los versos nuevos en busca de un mismo desen-

UN MITO DE CREACIÓN Y SACRIFICIO

Por Ruxandra Chisalita



lace melódico. En una traducción anterior, firmada por Ma. Teresa León y Rafael Alberti, se persigue únicamente la concisión narrativa y claridad de los sucesos. Tratamos de añadir al interés por el suceso que es médula de todo propósito narrativo, la disposición emocional íntima y fónica en la intensidad callada de las repeticiones. Nos proponemos hallar en esta lengua española tan llena de obras del lenguaje, el espíritu inalterable y hermano del idioma rumano, las resonancias, silencios y entonaciones que son sus señas de identidad. El tema del constructor Manole, arquitecto mítico, obediente seguidor de un príncipe —él mismo vuelto figura inasible entre leyenda e historia— artista sa-

crificador y sacrificado, ha sido inspiración de poetas contemporáneos como son Octavian Goga, Lucian Blaga y Nicolae Labis, o más conocido a los lectores mexicanos, Marin Sorescu, en cuya obra ha encontrado su dimensión poética nueva trasladándose el patetismo de la leyenda al silencio.

La leyenda de la construcción y del sacrificio en nombre de la obra de arte queda relacionada con el mito de Dédalo e Ícaro, con la trágica *hybris* que provoca la caída de Paetón, o la historia del jinete fantasma en el “Jinete del caballo blanco” (1888) de Theodor Storm, relato fáustico que sitúa a su héroe Hauke Haien en la cuesta frisia en 1750. Sin duda, si éste fuera el propósito, se hallarían equivalencias de la temática en las demás culturas; no se trata por lo tanto de influencias de lectura sino de la universalidad de un conocimiento originario, tan antiguo como la civilización. El mito de la construcción que pide sacrificios es, ante todo, un mito de la civilización: al construir, el hombre desposee a la naturaleza de un territorio y trata de recortar un espacio artificial —artesanal o artístico— desde su gran espacio. Tal es la historia de la civilización: una historia de la conquista de espacios que es nada menos que la historia de repetidas discontinuidades, que marcan la intervención del hombre en la gran continuidad de la naturaleza. Tal es el significado profundo que atribuye G.B. Vico a la victoria de Hércules sobre el león nemeyano: el león simboliza el bosque que había que vencer para crear terreno para la agricultura, y cobrarlo implicaba incendiar los bosques, vencer la oscuridad de éstos con la luz viva del fuego; héroe civilizador a su vez, el constructor Manole se ve en la

difícil tarea de intervenir en la continuidad de la naturaleza maléfica para crear un espacio dedicado a la luz mística, a la luminosidad de la fe. Pero puesto que no es la luz misma la que conquista y erige su espacio, es el hombre quien debe alzar el recinto sagrado —símbolo materno cristiano en este caso— con sus propias manos: bajo su acción, el espacio natural cede —no sin resistencia— al espacio humanizado que será consagrado a la fe. Naturalmente, la promesa de la victoria exige un pago, y este pago será, en el nombre del arte como manifestación humanizadora, algo relacionado con lo instintivo, placentero, originario: el cuerpo de la mujer amada. En esto se reconoce un comercio directo, el trueque de dos unidades físicas femeninas: la mujer es sacrificada a la tierra a cambio del terreno y del espacio que comprenderá el monasterio; a la vez, el trueque implica la renuncia a lo terrenal —mujer y tierra— y la fusión con el ente femenino espiritual: el convento, la iglesia, que en rumano son ambos de género femenino. La amada terrenal será cedida optándose por la unión con la femineidad materna de



dimensión espiritual; en términos de descendencia, esto lleva a una inversión genealógica, el constructor convirtiéndose en padre-creador de su madre espiritual. En todos los sentidos de la creatividad, la leyenda opta por establecer una genealogía masculina: para honrar a Dios, el príncipe ordena a diez reconocidos maestros constructores encontrar el sitio adecuado y construir un monasterio: un Dios-padre encamina al príncipe, quien a su vez manda a los súbditos. Por lo tanto, el mensaje de erigir la construcción es un mensaje masculino, algo equiparable en la imagística ortodoxa de la pin-

tura bizantina a las gotas de fuego con que se representa la palabra divina; en la leyenda, la palabra de Dios se filtra por intermediarios masculinos hasta llegar a los constructores. No falta otro personaje masculino, un guía, el pastor, quien, errando a lo largo de las orillas del río, da fe del lugar sagrado del que habla el príncipe. El pastor a su vez los encamina por medio de palabras, filtrando la imagen percibida hacia los diez hombres y su príncipe. El mensaje divino se concretiza en el gesto con que se imagina que el pastor enseña el camino: la gota de fuego se trueca en mano tendida, ella misma signo de fuerza y autoridad.

El sacrificio no sólo parece, sino es predeterminado. Todo indica el predominio de la ambición, de la voluntad sobre lo llanamente terrenal. El sueño mismo en que Manole como un *poeta vates* recibe la revelación del modo de vencer a la obstinada fuerza que desmorona durante las noches el muro inicial, clave y soporte de la construcción, parece ser afirmación de una voz y voluntad masculina, en concordancia perfecta, por lo demás, con el poder terrenal político —el príncipe— quien exige la construcción.

Pero falta hacer mención de la tierra misma, del sitio en que el príncipe Negro, Negru-Vodá, se empeña en alzar el lugar que lo conmemore como gobernante en paz y armonía con Dios: es en apariencia un sitio maléfico donde unas ruinas dan testimonio de otras fallidas ambiciones de establecer el dominio del hombre sobre la tierra. Tierra devoradora, invalida las obras diurnas convirtiéndolas en polvo durante la noche. Es, quizá, uno de los centros múltiples de la tierra, nudos u ombligos en que la femineidad se afirma con fuerza aún mayor; infernal, acaso, y puerta de acceso a una continuidad negra, irracional, telúrica, el sitio reclama la incidencia de lo religioso, de la razón comprendida como fe, o, mejor dicho, de una razón que todavía era la fe. Este centro de la tierra reclama ser unificado, combatido o contrarrestado por el poder celestial y ser eje determinante de las vías de acceso a Infierno y Paraíso: continuidad sombría de la materia en equilibrio con la continuidad transparente del espíritu. Es, por lo tanto, en este punto preciso donde las energías habrán de combatir, y cada una a



su vez desplegará con la mayor intensidad posible sus armas: competencia mítica de cielo e infierno, de autoridad masculina divina y estatal contrapuesta a la vitalidad invencible de la naturaleza. En medio de esto se halla un hombre doblemente débil y fuerte: por una parte, por estar unido a la vida, y por otra, por ser un creador; la fuerza y la vulnerabilidad se concentran simétricamente, en su amor y su arte. Se podría imaginar que Manole logra construir el monasterio justamente porque *posee algo que por su valor sea aceptado como ofrenda*, algo que pueda contraponderar, en la balanza, la impor-

tancia de la obra en nombre de la fe. La muralla anterior, derrumbada, cuyos restos hallan los constructores da a entender que quienes habían construido con anterioridad no estaban preparados para el sacrificio o bien su ofrenda había sido de poco valor; o tal vez que una vez cumplido el sacrificio, los constructores habían enloquecido y abandonado la obra: recuérdese que los perros del pastor olfatean la muerte, como si también aquel muro hubiese englutinado un cuerpo y ahora lo restituye en olores putrefactos. Y recuérdese, a la vez, que hay un mensaje de muerte y de sacrificio en cualquier obra de arte: ¿cadáver de un sentimiento? ¿renuncia? o bien ¿pecado, crimen? Cualquiera que sea la significación, el muro en ruinas constituye una advertencia y un indicio trágico: la muerte puede ser también el abandono de la obra de arte, la incapacidad de llevarla a un fin. De ahí que sería inimaginable que Manole abandonara la construcción, aun ante la certeza de que es su Ana la primera de las mujeres que llega trayendo comida y bebida; Manole intenta impedir su llegada, es cierto, mas no su sacrificio: riñe con Dios y suplica, desencadena un verdadero cataclismo; femenina, la naturaleza se desboca, mandada por Dios para salvar a Ana. Pero ante la predestinación, Manole, fatalista, se rinde: el amor de la mujer por el constructor pagará por el amor del constructor a su obra; no puede haber disturbio en la inclinación de la balanza. Juego y crimen, el sacrificio consiste en enmurallar a la mujer en el muro eje de la construcción, para que ésta perdure: tal es el precio por profanar el sitio de los poderes arcaicos de la tierra para consolidar la fe nueva de Cristo; tal es el precio de la creación simbólica, cuya fuerza proviene de la carne viva, desde los pulsos inasibles del deseo. Se podría decir sin error, que los poderes —masculino, del muro y femenino— se anulan y que la construcción es capaz de sostenerse una vez aquietadas las energías originarias, por medio de colisión de los opuestos. El muro-eje se vuelve equilibrio andrógino, símbolo del Uno inicial desde donde se habían separado las fuerzas orgánicas, perturbándose a través del movimiento, la quietud de los orígenes. Columna vertebral y eje del mundo, el



muro puede sostener la construcción: el monasterio crecerá en torno al muro, como tumba y adorno, encerrando un espacio espiritual en que la vida terrenal sirve de soporte y preámbulo de la vida eterna. Pero el espacio crece alrededor de la forma de cruz, alrededor de sus dos columnas vertebrales: el amor ascendente de lo humano hacia lo divino, y descendente, de la mirada divina sobre lo humano: y del amor directo, horizontal, del abrazo de Cristo. Al mismo tiempo, el espacio que exige el sacrificio, ha sido construido en nombre del sacrificio de Cristo, haciendo coincidir los significados paganos y cristianos en un mismo acto. Sin embargo, falta hablar de la muerte del constructor, explicable de manera directa sólo por la idea de que el remordimiento le produce alucinaciones; no sería ningún error suponerlo, debido a que concuerda con la disposición afectiva del personaje de Manole. En cambio, existe al

final del poema un instante de contradicción, sobre todo en lo que se refiere a la orgullosa y completamente justificable afirmación de los constructores de producir una obra aún más valiosa después del Monasterio Arges; la contradicción consiste en que hecha la afirmación que remite a la idea de arte como único aprendizaje del arte y único medio de superarlo, Manole se vuelve consciente de que ésta es su obra única, puesto que Ana era, a su vez, única. Si la obra absorbe la vivencia, el arte absorbe y se alimenta de lo carnal, es una verdadera imposibilidad que el arte se alimente de otra cosa que no sea lo existencial, la vida, el deseo carnal. Emparedando a la mujer, el constructor entierra las raíces de su arte. Y para seguir construyendo obras aún más soberbias, Ana deberá renacer y ser emparedada una y otra vez, acaso coincidiendo con el número de obras a producir. Muro de simbología andrógina, masculino y femenino a la vez. Éste representa la fusión del artista y la amada, la energía medular de la obra. Y una vez acabada la construcción, las energías generadas por la fusión y la absorción de la vitalidad de Ana en la mente de Manole, dejan de emitir impulsos creadores. La pasividad es total e insalvable por ser la de un artista en reposo definitivo. No queda otra opción sino la muerte, de manera lógica, y que el poema con su antigua sabiduría atribuye a la rabia del príncipe frente a la desmedida presunción de los constructores: *hybris*, nuevamente, sa-



lida del orden, desobediencia por amor a la otra obediencia, al destino del artista como aprendiz eterno del arte, que mide el poder de su conocimiento renovado al fin de una obra. Y el precio por la *hybris* es el vuelo quebrantado, las alas no sostienen los cuerpos y el aire que no cuaja alrededor de sus intentos icarianos siempre inexperto, los cede, desvinciando, para que se dé la nueva unidad de la materia con los cuerpos que exhalan en medio de los prados. La paz se consigue al final cuando la tierra se abre en forma de un manantial salado como el llanto que es clara reconciliación y perdón otorgado, ojo melancólico e indiferente de la tierra hacia los destinos humanos aunque éstos sean artistas. La memoria de la fuente se vuelve encantamiento melopeico en que la indiferencia cósmica resuelve la tragedia. Humor y sangre, mirada y esperma de la tierra, el agua reconcilia masculino y femenino en una nueva energía vital, en la energía de los elementos. La obra de arte, energía ordenada y concluida, erigida sobre la fusión de masculino y femenino es fusión que se ha gastado, por lo cual es necesaria una nueva vuelta a lo terrenal y hundirse en lo elemental para preparar un nuevo despegue espiritual desde los inicios. Ojo ciego, el agua espera que de su fluido se deslinde el cuerpo de Narciso, como renovado surgimiento de la individualidad, para hacer posible la nueva obra de arte.

En cuanto a la relación Iglesia-príncipe, surge la oportunidad de dar vuelo a la imaginación y recordar que los monasterios rumanos se construían como una suerte de ofrenda del príncipe a Dios, estableciendo por su propio poder e iniciativa un lugar de comunión entre creyentes, poder y divinidad; quizá lo definitivamente rumano es sólo el hecho de que el príncipe mismo solía ser representado en uno de los frescos que cubrían la iglesia, captándose el momento de la comunión con la divinidad, es decir, cuando al sostener en las manos una reproducción exacta y miniatural del monasterio, entregaba a Dios y al pueblo la obra como su obra. Una inscripción lo titularía *ctitor* —constructor de iglesias— de la construcción y los nombres de los numerosos Manole que habrían cruzado sus destinos con los de la obra serían olvidados.

Numerosas veces más —para añadir más anonimatos sacrificados al conocido poema de Brecht— el arte retorna entre el pueblo. Leyenda y no historia, la “Balada de la construcción del Monasterio Arges”, llamaba más frecuentemente con la brevedad que caracteriza su unicidad “El Maestro Manole”, hace justicia a ambos personajes: al príncipe, quien a pesar de haber sido probablemente uno de los fundadores del Principado Rumano de Valaquia, no halla cabida en la historia más que como sombra de una duda o de una hipótesis, y al constructor Manole, el *mester Manole*, a quien el poema llama con este modesto título de nobleza con que en tiempos pasados se dirigían a los artistas, en aquel entonces capaces de la suficiente modestia de no deslindar el arte del oficio.

Cabe hablar brevemente del encuentro de los dos orgullos al contraponer a Manole y al príncipe, del primero, por saberse dueño de un arte perfecto por su perfectibilidad, incapacidad de repetirse o de permanecer quieto, encarrilado en el crecimiento espiral de un conocimiento que parte y recae en sí mismo, sólo para situarse en lo absoluto; el orgullo del otro es el del Mecenaz que pretende ser dueño de la obra de arte, y no sólo de ésta sino de las obras futuras del artista, las cuales intentará trincar sólo para preservar la unicidad y evitar el logro artístico que la supere. Comentando este mismo poema, la distinguida literata rumana Zoe Dumitrescu Busulenga recuerda la declamación jubilosa del pío emperador Justiniano ante la belleza de Santa Sofía, el grito soberbio: “¡Te he vencido, Salomón!”, al sentirse dueño de una perfección que supera el templo de Jerusalén.

Faltó, sin duda alguna, el oportuno testigo que pudiera disponer de la blancura de un muro de monasterio para apresar los momentos de esta leyenda y convertirla en historia acaso en azules aturquesados a la manera de los imborrables frescos del monasterio de Voronet, cuyas figuras sustituyen generosamente a un Giotto o a un Taddeo Gaddi. Pero de este modo cada quien de aquellos que se sienten llamados por el mensaje del texto, podrán servirse de la leyenda del Constructor Manole como de una de las tantas vías de acceso para encontrarse a sí mismos. ♦

EL MAESTRO MANOLE

(poema popular)

Por las orillas del Arges,
Siguiendo río abajo
Va el Príncipe Negro.
Hay diez en su séquito
Los diez son albañiles,
Peones, alarifes,
Nueve de gran fama,
Pero el décimo de ellos,
El más renombrado,
El constructor Manole.
Quieren elegir
Un sitio sagrado
Donde alzar convento,
Para cánticos y recogimiento.
Y mientras avanzaban
Oyeron tocar doina
a un joven pastor,
Y lo alcanzaron,
Y le preguntaron:
“Bello pastorcillo,
En tu pastoreo
No habrás hallado,
Corriente arriba,
O corriente abajo,
Habrás encontrado,
Con tus corderillos,
¿No habrás pasado
junto a un muro derribado?
¿Muro en ruina,
o inacabado,
en un verde vado?”
“Señor, he mirado,
Por ahí he pasado:
Hay tal muro derribado,
Y piedras labradas.
Los perros, al pasar,
Corren a ladrar.
Ladran a desierto,
Triste y muerto.”
El Príncipe Negro oyó
Y harto se alegró,
Y al instante se marchó:
Con nueve albañiles,
Diestros alarifes,
Nueve de gran fama. . .
Pero el décimo de ellos,
El más renombrado:
Maestro Manole,
Constructor Manole,
El más alabado.
“Ved aquí el muro

Que he elegido
 Para que hagáis
 Aquí mismo erguida,
 Morada bendita,
 Lugar de convento
 Cántico y recogimiento.
 ¡Que no tenga par,
 Tal sea su azar!
 Si lográis la hazaña,
 Os daré, sin maña,
 Tierras y haberes,
 Oro y enseres. . .
 Mas si no lográis
 Levantar murallas,
 torres, arcos, vallas,
 Os haré enterrar,
 ¡En piedras de cimientos
 Os haré mudar!”

II

Ellos se afanaban
 Las sogas izaban,
 Las cuerdas tendían,
 La tierra medían.
 Y cavaron fosos
 Para alzar muros hermosos.
 Pero entre más se esmeraban,
 Y más se obstinaban,
 Más suspiraban:
 Pues cuanto construían
 De noche se hundía.
 Al cuarto día pararon
 Aquel esfuerzo vano.
 El Príncipe llegó
 Y mucho se asombró,
 Y más se ensombreció.
 Más amenazaba,
 Y más amedrentaba:
 ¡Los enterrará vivos
 Entre cimientos festivos!
 Y los grandes maestros,
 grandes constructores,
 Peones y alarifes,
 Angustiadados bregaron
 Días largos de verano,
 Hasta que la noche
 Oscura los doblegaba.
 Manole dormía
 Y en sueños oía
 Una voz que le hablaba.
 Al despertar él llama
 a los nueve de gran fama:
 “¿A que no sabéis
 cuánto he soñado?
 Una voz decía:

‘Cuanto alcéis de día,
 De noche se desplomará.
 Pues debéis emparedar
 A la más amada
 Hermana o desposada.
 Primera que llegare
 Mañana, y trajere
 Al sitio de convento
 Nuestro alimento.’
 ”Mas para estar seguros
 De levantar el muro
 De este monasterio
 De santo refrigerio,
 Hemos de jurar,
 Maestros, atesorar
 Nuestro hondo secreto:
 Hermana o esposa
 Que llegue primero,
 Hermanos míos,
 Viva
 Será emparedada.”

III

Pronto amanece
 Y maestro Manole
 Despierta y el camino
 se apresta a acechar:
 Pero desde el horizonte,
 Desde el pie del monte
 ¿Quién se acercaba,
 A quién atisbaba,
 A quién advertía?
 Ana, la más dulce
 Esposa y amada,
 Venía cantando,
 Fresca flor del campo.
 Traía cargando
 Pan para comer,
 Vino para beber.
 En cuanto la divisa
 Se aflige su alma
 Y de rodillas postrado
 Reza acobardado:
 Haz llover, Dios mío,
 Con turbias espumas,
 ¡Trae nieblas y brumas!
 Las nubes deshinchadas
 Lluevan desquiciadas.
 ¡Detén a mi amada
 Y hazla retornar!”
 Dios que lo oyó
 De él se apiadó.
 Las nubes desbocó
 El cielo oscureció,
 Las aguas hinchó.

Mas nada detenía
 Los pasos de Ana,
 Por camino trabajoso
 Seguía avanzando.
 Manole la mira,
 Y con dolor e ira,
 Se persigna y llama
 A Dios de su alma:
 “Haz que las tormentas
 Arracen tierras lentas,
 Enturbia los aires,
 ¡Que los abetos aúllen,
 Los álamos se dobleguen,
 Los montes se desplomen!
 Pero a mi amada,
 ¡Has de hacer volver!”
 Dios lo escuchaba
 Y se apiadaba:
 Mandaba que tormentas
 De centellas cruentas
 Desnudasen abetos
 Y harto deshojasen
 Los álamos doblados,
 Y de prisa quebrasen
 Las sierras en los vados. . .
 Pero Ana avanzaba,
 La bella desposada,
 ¡Nada la paraba!
 Por más que tardaba,
 Segura se acercaba. . .

IV

Nueve albañiles,
 Nueve capataces,
 Nueve alarifes
 De gran nombradía
 gritaron con alegría.
 Sólo aquel Manole
 Se desquiciaba,
 De Dios renegaba,
 Y hondo calaba.
 A su amada abrazaba
 Mas su sonrisa se quebraba.
 La besa y la carga
 Y la alza
 En la muralla más nueva.
 “Aguarda, amada mía,
 Y nada te dé miedo,
 Que por regocijo jocoso
 Te he de emparedar.”
 Y Ana le creía,
 Alegre reía.
 Mas él suspirando
 Comienza a construir

El muro de la promesa
De su traicionera empresa.
Y el muro crecía,
Y la envolvía
Ciñéndole tobillos
Muslos y caderas.
Y enmudeció la risa.
Ana suplicaba:
"Manole, mi Manole
Maestro Manole,
Amado mío, ¿cuándo
Acabará el juego?
¡El muro me aplasta,
El muro me oprime,
El muro me quiebra!"
Pero él callaba
Y más piedras alzaba.
El muro más crecía
Cercando a la amada,
Hasta los tobillos,
Hasta los muslos,
Hasta las costillas,
Hasta los senos.
Ana temblorosa
Y triste imploraba:
"Manole, mi Manole,
El muro me quiebra,
¡El corazón me ciñe
En mí el niño gime!"
Maestro Manole,
El constructor Manole,
Se desquiciaba,
Su rabia ahogaba.
Y más esforzado
El muro alzaba,
En torno a la amada.
Hasta la cintura,
Hasta los senos,
Hasta los ojos. . .
Entre piedras duras
De las murallas seguras
Ana, la llorosa,
Quedó emparedada.
Ya ni se veía
Mas se le oía
La dulce voz llorando,
Aún suplicando:
"Manole, mi Manole,
Maestro Manole,
Tu mundo me calla,
Mi vida desmaya. . ."

V

Por la ribera del Arges,
Siguiendo río abajo,
El Príncipe Negro
Viene a postrarse
En aquel convento,
Construcción muy labrada
De piedra tallada,
Alta y hermosa,
Sin par orgullosa.
Gozoso miró
Y harto se alegró
Y les preguntó:
"Maestros constructores,
Diestros alarifes,
Grandes albañiles,
Maestros afamados,
Grandes y alabados,
Decidme derecho,
Abrid vuestro pecho:
¿Podréis levantar
Otro mayor convento,
Lugar de recogimiento,
Lugar de templanza,
Cántico y alabanza,
Sitio más alto,
Más luminoso y más grato?"
Soberbios albañiles,
Diez voces varoniles,
De pie en el tejado,
Responden con agrado:
"¡Nunca encontraréis,
Jamás hallaréis,
Alarifes más diestros,
Peones o maestros,
Ni más avezados,
Ni más renombrados!
Haremos crecer
En otros señoríos
Conventos, monasterios,
Lugares de memoria,
Hogares de alta gloria,
Mucho más luminosos
Y más esplendorosos. . ."
El Príncipe lo oyó
Y se ensombreció.
Después ordenó
Alzar las escaleras,
Sogas y andamios,
Y a los maestros,
Peones y albañiles,
Dejarlos en el tejado
A pudrir allá, en lo alto.

VI

Mas los albañiles,
Pensaron, para salvarse,
Maderas labrar,
Y de maderas ligeras,
Ágiles y duraderas,
Fuerzas alas armar
Para lanzarse al cielo
Y sostenerse en el vuelo.
Cuanto se lanzaban,
En tierra se quebraban.
¡Ay, desdichado Manole,
Maestro Manole!
Cuando aleteó
Y el salto ensayó
Resonó en el muro
El llanto oscuro
De la voz amada
Y atormentada
Que le imploraba:
"Manole, mi Manole,
Maestro Manole,
tu muro me aplasta,
¡El corazón me ciñe,
El niño hondo gime!
Tu muro cruel me ahoga,
El soplo se me acaba. . ."
Y cuando él oyó
La vista se le nubló,
El muro oscureció,
En un gran mareo
Los prados cimbreaban,
Las nubes giraban,
Sus pies vacilaban.
En un remanso de aire
Los párpados cerró,
El ala desplegó,
Mas una nube cruzó,
Y su vuelo se quebró.
Desde el alto tejado
cayó en el prado,
En manto florido,
En manto bordado,
Su cuerpo vencido.
Ahí donde yació
El agua parpadeó,
Un pozo nació:
Quieto y hondo
Despierto y redondo,
Agua salada
En que perduran
Las lágrimas que murmuran. ♦

EL TRADUCTOR CLEPTÓMANO

Por Dezső Kosztolányi

Hablábamos de poetas y de escritores, de viejos amigos que habían comenzado la ruta con nosotros en el pasado, quedándose luego atrás a tal punto que habíamos perdido sus huellas. De tiempo en tiempo lanzábamos un nombre al aire: ¿quién se acuerda todavía de...? Bajábamos la cabeza y nuestros labios esbozaban una vaga sonrisa. En el espejo de nuestros ojos aparecía un rostro que creíamos haber olvidado, una carrera y una vida quebrantadas. ¿Quién ha oído hablar de él? ¿Vive aún? A esta pregunta, la única respuesta era el silencio. En ese silencio la marchita corona de su gloria crujía como las hojas secas de un cementerio. Callábamos entonces.

Callábamos aún, desde hacía varios minutos, cuando de repente alguien pronunció el nombre de Gallus.

—El pobre —dijo Kornél Esti. Lo vi todavía hace años, deben ser ya siete u ocho, en condiciones muy tristes. Le había ocurrido por aquel entonces, en relación con una novela policiaca, una historia que en sí misma es una novela, la más palpitante y la más dolorosa que yo haya vivido.

Ustedes lo conocieron, un poco al menos. Era un chico con talento, brillante, lleno de intuición y, lo que es más, culto y concienzudo. Hablaba varios idiomas. Había vivido cuatro años en Cambridge y conocía el inglés tan bien que el mismo príncipe de Gales habría tomado lecciones con él.

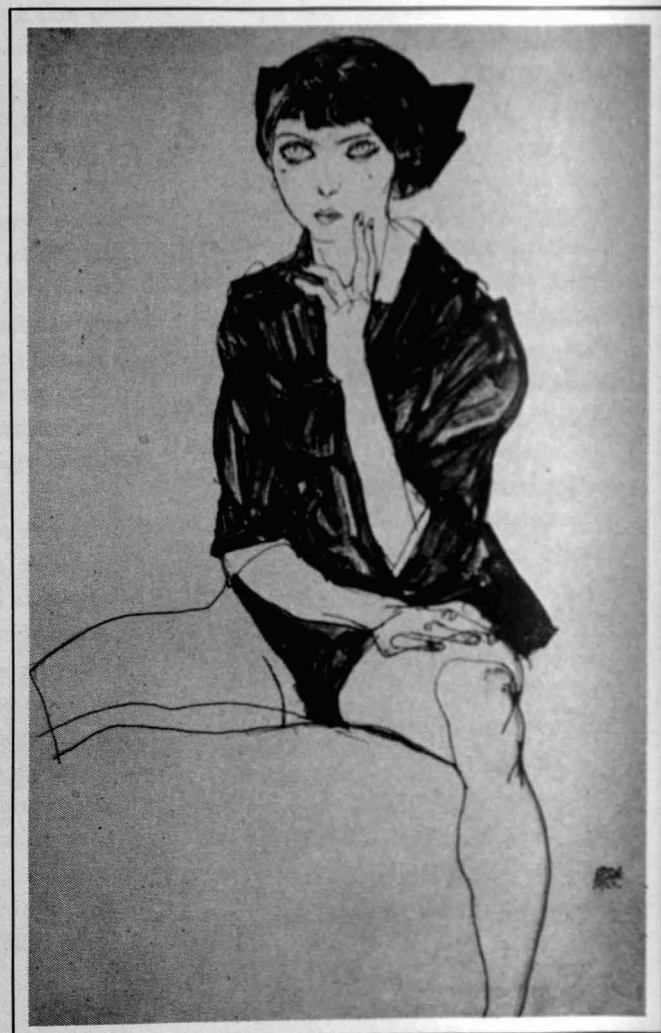
Pero tenía un defecto fatal. No, no bebía. Pero hurtaba todo aquello que caía bajo su mano. Era tan ladrón como una urraca. Poco importaba que se tratase de un reloj de bolsillo, de unas pantuflas o de un enorme tubo de estufa; le tenía sin cuidado el valor de los objetos robados, así como su volumen y dimensión. La mayoría de las veces ni siquiera les hallaba una utilidad. Su placer consistía simplemente en hacer aquello que no podía dejar de hacer: robar. Nosotros, sus amigos más cercanos, nos esforzábamos por hacerlo entrar en razón. Apelábamos con cariño a sus buenos sentimientos, lo reprendíamos e incluso lo amenazábamos. Él estaba de acuerdo con nosotros. No cesaba de prometer luchar contra su naturaleza. Pero por más que su razón se defendiese, ésta era más fuerte y siempre recaía.

Más de una vez se vio confundido y humillado en público por desconocidos; más de una vez fue descubierto en el hecho mismo y entonces nosotros debíamos desplegar increíbles esfuerzos para borrar de una u otra manera las consecuencias de sus actos. Pero un día, en el expreso de Viena, sus-

trajo el portafolios a un negociante moravo que en el acto lo asió por las solapas y lo entregó a los gendarmes en la siguiente estación. Fue conducido a Budapest atado de pies y manos.

De nuevo intentamos salvarlo. Ustedes, que son escritores, no desconocen que todo depende de las palabras: tanto el valor de un poema como la suerte de un hombre. Así pues, tratamos de probar que era un cleptómano y no un ladrón. Cleptómano es, en general, alguien a quien uno conoce; ladrón, alguien a quien no conocemos. Pero el tribunal no lo conocía, por lo que lo juzgó como a un ladrón, condenándolo a dos años en presidio.

Luego de su liberación, una sombría mañana de diciem-



Joven sentada con blusa verde

bre, poco antes de Navidad, irrumpió en mi casa, hambriento y desaharrapado. Cayó a mis pies y me suplicó que no lo abandonase, que lo ayudara procurándole trabajo. Ni hablar de que escribiera bajo su propio nombre por un buen tiempo. Pero él no sabía hacer nada aparte de escribir. Así que fui a ver a un editor harto bonachón, lleno de humanidad, y lo recomendé. Al día siguiente el editor le confió la traducción de una novela policiaca inglesa. Era una de esas cosas buenas para el cubo de la basura con las cuales uno teme ensuciarse las manos. No las leemos; las traducimos a lo sumo, pero poniéndonos guantes. Aún hoy me acuerdo del título: *El misterioso castillo del conde Vitsislav*. Pero ¿qué importaba? Yo estaba contento de haber podido hacer algo por él y él lo estaba de poder ganarse el pan, y así contento, puso manos a la obra. Trabajó con tanto celo que, sin esperar siquiera el plazo convenido, al cabo de tres semanas entregó el manuscrito.

Quedé infinitamente sorprendido cuando, días más tarde, el editor me comunicó por teléfono que la traducción de mi protegido era totalmente inutilizable y que no estaba dispuesto a pagarle ni un céntimo. Yo no entendía nada, así que tomé un auto y me hice conducir donde el editor. Éste, sin decir una sola palabra, me puso el manuscrito entre las manos. Nuestro amigo lo había mecanografiado con esmero, había numerado las páginas y había agregado incluso, para separarlas, una cinta con los colores nacionales.

Era propio de él todo eso, pues —debo haberlo mencionado ya— en lo concerniente a la literatura era alguien de fiar; era escrupulosamente minucioso. Comencé a leer el texto con exclamaciones de gozo: frases claras, giros ingeniosos, hallazgos lingüísticos casi espirituales se sucedían sin que aquel mamotreto fuera tal vez digno de ellos. Estupefacto, pregunté al editor qué podía haber en el texto que fuese susceptible de reclamo. Me tendió entonces el original, siempre sin decir palabra, invitándome a comparar ambos textos. Me sumergí durante una media hora en ellos con los ojos ora en el libro, ora en el manuscrito. Al final, consternado, me levanté y declaré al editor que tenía absolutamente la razón.

¿Por qué? No traten de adivinar. Se equivocan. No era que se hubiese deslizado en el manuscrito el texto de otra novela. Era realmente, ágil, llena de arte y por momentos de verba poética, la traducción del *Misterioso castillo del conde Vitsislav*. Se equivocan aún; no había en su texto un solo contrasentido. Él sabía perfectamente el húngaro y el inglés. No busquen más. Nunca han oído algo semejante. Era otra cosa la que fallaba. Absolutamente otra cosa.

Yo mismo no me di cuenta sino lenta, gradualmente. Escúchenme bien. La primera frase del original inglés decía así:

“Los relámpagos hacían resplandecer las treinta y seis ventanas del antiguo castillo. Arriba, en el primer piso, en la sala de baile, cuatro enormes candiles de cristal prodigaban una orgía de luz. . .”

La traducción húngara decía:

“Los rayos hacían resplandecer las doce ventanas del antiguo castillo. Arriba, en el primer piso, en la sala de baile, dos enormes candiles de cristal prodigaban una orgía de luz. . .”

Abrí los ojos desmesuradamente y continué mi lectura. En la tercera página, el novelista inglés había escrito:

“Con una sonrisa irónica, el conde Vitsislav sacó un maletín bien lleno y le arrojó la suma pedida: mil quinientas libras esterlinas. . .”

El escritor húngaro había traducido como sigue:

“Con una sonrisa irónica, el conde Vitsislav sacó un maletín y le arrojó la suma pedida: ciento cincuenta libras esterlinas. . .”

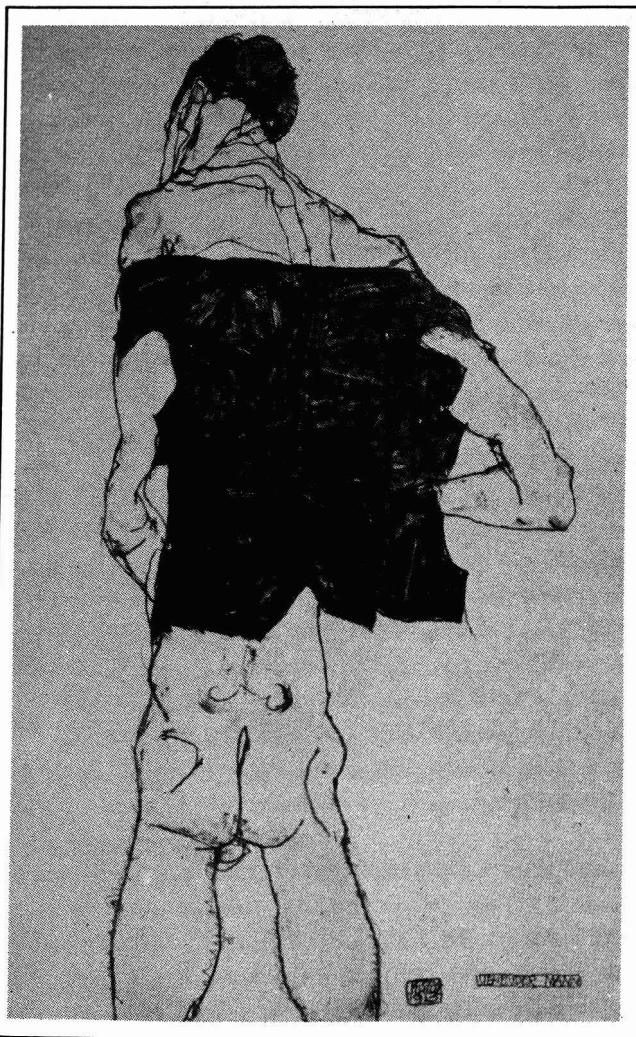
Tuve un presentimiento de mal augurio que por desgracia, en los minutos siguientes, se tornó en triste certidumbre. Más lejos, hacia el final de la tercera página, leí en la edición inglesa:

“La condesa Eleonora se hallaba sentada en uno de los ángulos de la sala de baile, en traje de noche. Llevaba sus antiguas joyas de familia: sobre la cabeza una diadema repleta de diamantes, heredada de su tatarabuela, esposa de un príncipe-electoral alemán; en su garganta, de una blancura de cisne, un collar de perlas auténticas, de reflejos opalinos, y en cuanto a sus dedos, no podían casi moverse de tantas sortijas ornadas con brillantes, zafiros y esmeraldas. . .”

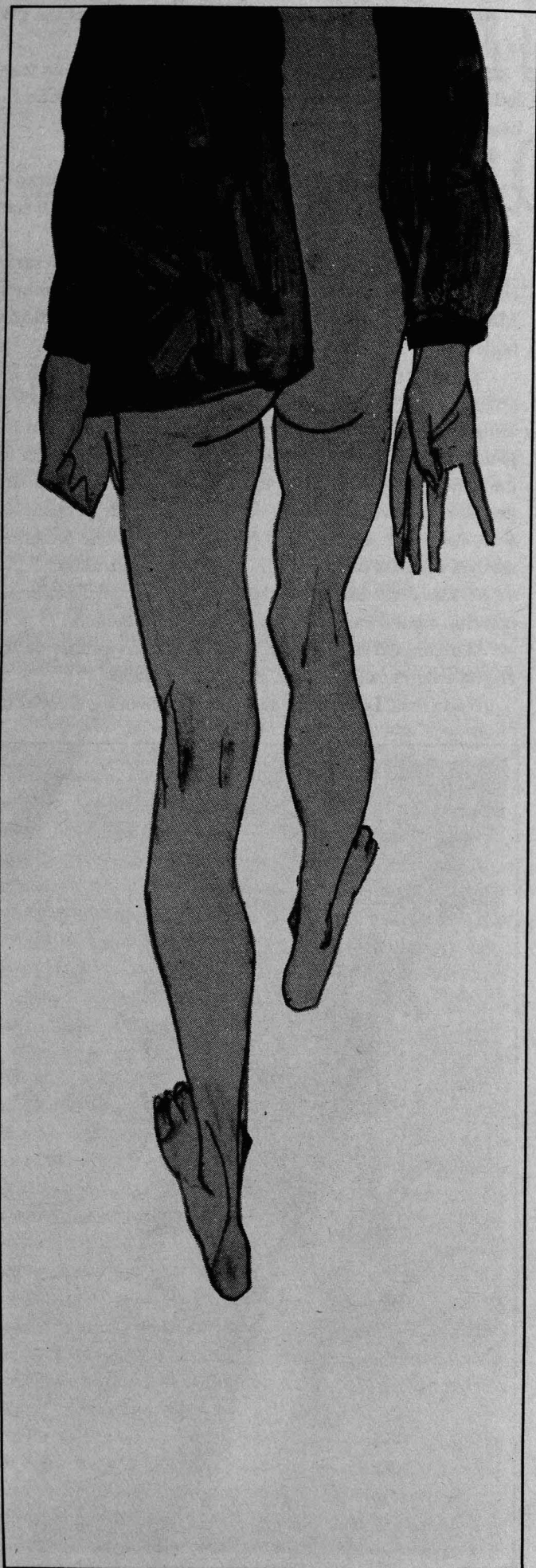
No me sorprendió poco constatar que esta descripción tan colorida figurara en el manuscrito de esta manera:

“La condesa Eleonora se hallaba sentada en uno de los ángulos de la sala de baile, en traje de noche. . .”

¡Nada más! La diadema repleta de diamantes, el collar de



Hombre parado



Torso semidesnudo

perlas, las sortijas ornadas con brillantes, zafiros y esmeraldas. . . todo faltaba.

¿Comprenden lo que había hecho nuestro pobre amigo, este escritor digno de mejor suerte? Simplemente había hurtado las joyas de familia de la condesa Eleonora, de la misma manera que había despojado al simpático conde Vitsislav, con una ligereza imperdonable, de sus mil quinientas libras, no dejándole más que ciento cincuenta, y sustraído dos de los cuatro candiles de la sala de baile y veinticuatro de las treinta y seis ventanas del antiguo castillo.

El vértigo se apoderó de mí. Pero mi consternación no tuvo límites cuando constaté que la cosa, con un fatal espíritu de continuidad, sucedía del principio al final de su trabajo. Por donde su pluma hubiese pasado, el traductor había causado perjuicio a todos los personajes, sin miramiento por ningún bien, mueble o inmueble, atentando contra el carácter incuestionable, casi sagrado de la propiedad privada. Trabajaba de distintas maneras: la mayoría de las veces los objetos de valor simplemente habían desaparecido. De aquellos tapices, cajas fuertes, platería, destinados a resaltar el nivel literario del original, no hallé en el texto húngaro el menor rastro. En otras ocasiones había robado sólo una parte: la mitad o dos tercios. Si alguien hacía llevar por su sirviente cinco valijas a su compartimiento de tren, él sólo mencionaba dos, sumiendo a las otras tres en un ominoso silencio.

Pero lo que me pareció en verdad el colmo —pues era claramente una prueba de mala fe y de latrocinio— es que frecuentemente le ocurría cambiar los metales nobles y las piedras preciosas por materiales viles y sin valor: el platino por hierro blanco; el oro por cobre; el diamante auténtico por falso o por bisutería.

Me despedí del editor con las orejas gachas. Por curiosidad le pedí el manuscrito y el original en inglés. Intrigado por el verdadero enigma que planteaba la novela policiaca, proseguí la encuesta en casa y realicé un inventario exacto de los objetos robados. Trabajé sin parar de la una de la tarde hasta las seis de la mañana siguiente, y terminé por establecer que en su extravío, en el curso de la traducción, nuestro amigo se había apropiado, en detrimento del original en inglés, ilegalmente y sin autorización, de: 1 579 251 libras esterlinas, 177 sortijas de oro, 947 collares de perlas, 181 relojes de bolsillo, 309 pares de pendientes, 435 valijas, sin hablar de las propiedades, bosques y pastizales, castillos ducales y baronales, y otras pequeñas naderías tales como pañuelos, escarbadientes y campanitas cuya enumeración sería larga y tal vez inútil.

¿Dónde había guardado esos bienes muebles e inmuebles que no existían sin embargo más que en el papel, en el imperio de la imaginación, y qué se proponía al robarlos? Tal pregunta nos llevaría lejos y quizá no llegaríamos a ninguna parte. Pero todo esto me convenció de que Gallus seguía siendo esclavo de su pasión culpable o de su enfermedad, de que no existía para él ninguna esperanza de curación y, finalmente, de que no merecía la ayuda de la sociedad, de las personas honestas.

En mi indignación le retiré mi protección y lo abandoné a su suerte. No he vuelto a oír hablar de él desde entonces. ♦

MittelEuropa:

realidad y mito de una palabra

Por Claudio Magris

La palabra "perro", observan los lingüistas, no muerde, mientras que el perro, como se sabe, puede morder; quien dice "caballo" ha visto muchas veces un caballo, mientras que quien dice "unicornio" no ha visto ni puede haber visto jamás un unicornio. Se discute mucho de *Mittleuropa*, sobre todo desde hace algunos años, pero no siempre está claro si con este término se indica algo que se asemeja más bien al caballo o al unicornio, si se indica una palabra o una realidad, algo que pertenece al mundo objetivo que nos circunda o bien a la esfera de lo imaginario. También el significado del término parece apoyarse a menudo más en su poder de sugestión que en algo preciso: cuando Marie Louise Fleisser, la escritora amiga de Brecht, fue definida como "el pecho más bello de Mittleuropa", tal vez no estaba muy claro ni para ella ni para quien le dirigía el piropo, dentro de qué límites podía preciarse de su privilegio; historia y geografía no siempre coinciden cuando se habla de Mittleuropa, y acaso Praga aparece más próxima a Múnich, o bien Czernowitz resulta más cercana a Berlín.

Para citar otra anécdota de hace unos años, mi amigo Valentín Braitenberg, el conocido estudioso de biocibernética que trabaja en el Max Planck-Institut de Tübingen y autor de *Veículos pensantes*, tuvo que reñir en Merano con un turista que, proveniente de Alemania septentrional, quería a toda costa visitar la antigua casa de Braitenberg, a pesar de lo inoportuno de la hora. En cierto momento del altercado, los dos llegaron a las palabrotas y, entre los varios insultos que el visitante invasor dirigió a mi amigo Braitenberg, hubo un apelativo de "mitteleuropeo de mierda". Tampoco en este caso está muy claro qué entendía el amable forastero con ese término, qué identidad cultural, histórica o territorial tenía en su mente.

En general, se puede observar que el término "Mittleuropa" adquiere un significado muy diferente según se considere en clave histórico-política o bien en clave literaria; su sugestión evocadora y fantástica parece estar a menudo en contraste con la génesis histórica de la palabra misma. Por cierto, en los últimos años y sobre todo en Italia, la sugestión poético-fantástica ha prevalecido claramente sobre el significado histórico-político originario; se puede asimismo decir que gran parte del interés y del entusiasmo suscitados por Mittleuropa se apoyan precisamente en su vaguedad, en su resonancia mítica.

En su novela *Der Prager Tryptychon*, *Tríptico de Praga*, escrita a comienzos de los años sesenta, Johannes Urzidil, un viejo amigo de Kafka, decía, rememorando su fabulosa infancia praguense: "Ich bin Hinternational", haciendo un juego de palabras con el término alemán *hinter*, que quiere decir "detrás". Según Urzidil, su infancia mítica, en aquel corazón de Mittleuropa que era Praga, era fabulosa precisamente porque, como añadía, se podía vivir "detrás de las naciones", en una especie de espacio fantástico e inmaterial, en el cual los contrastes y las mismas realidades nacionales se anulaban y se neutralizaban de manera recíproca. Detrás de las naciones, escribía Urzidil, se podía vivir, jugar, andar a pedradas con los otros chicos de la calle, y era indiferente si una pelota escapada de la mano de un muchacho terminaba rompiendo una ventana austro-alemana o bien checa o hasta judía. Podremos y deberemos desde luego preguntarnos si este recuerdo de una infancia a la sombra de ese plurinacional orden habsbúrgico está justificado históricamente, o si no se trata de una transfiguración que tergiversa la realidad; en aquella época rememorada por Urzidil, en efecto, los estudiantes alemanes y los estudiantes checos se molían ferozmente a palos en las cercanías de la Universidad, y prefiero no hablar del rastreo antisemita y de otras realidades peores. Es verdad, por otra parte, que los nacionalistas alemanes más hostiles a los checos solían llevar nombres checos y viceversa.

Dejemos por ahora de lado la historia y atendamos a la evocación de Urzidil. Él celebra a Praga, centro fundamental de Europa central, pero tiende a definir este mundo no en términos histórico-nacionales, sino míticos, metahistóricos. Ve el mundo como un espacio inmaterial, que no puede reducirse a ninguna de las definiciones que se podrían dar de él en términos histórico-político-nacionales: para Urzidil, no sería suficiente, y sería por lo tanto errado, definir ese espacio como "alemán", o "austro-alemán", o bien "checo" o "judío-alemán" y así sucesivamente. La identidad de ese mundo parece residir precisamente en su imposibilidad de ser definido, en su irreductibilidad a cualquier identidad demasiado precisa.

También Scipio Slataper, el escritor triestino, en el comienzo de su libro *Il mio Carso* (1912), descubre que no le resulta posible definir en términos precisos y bien delimitados su identidad nacional y cultural y que, para definirla, está obligado a recurrir a metáforas, a indicaciones imprecisas o incluso fal-

sas, porque el único modo de expresar su diversidad es hacer comprender que no es fácilmente abarcable en una fórmula precisa. Para Mitteleuropa, y sobre todo, para la fascinación que ha ejercido en estos últimos años, es esencial, precisamente, esta indefinibilidad, esta identidad múltiple suya, que se muestra así variada y multiforme, de tal modo que no puede ser encerrada en un término unívoco. Naturalmente, como en todo mito, el descubrimiento de una peculiaridad —o sea de esta polivalencia nacional de la civilización mitteleuropea— va acompañado (y se mezcla con su trivialización) de su reducción a cliché.

En la evocación de Urzidil se nota otro aspecto esencial. Él rememora un mundo riquísimo de historia, incluso sobrecargado de demasiada historia y de demasiada memoria his-



Amantes vienesas

tórica, de muchas heridas antiguas que continúan estando presentes, quemando y fomentando resentimientos y venganzas; una característica fundamental de la civilización mitteleuropea es precisamente esta sobrecarga de historia, esta imposibilidad de olvidar, de archivar el expediente de un pasado lejano; esta necesidad de vivir también tensiones, pasiones y emociones antiguas como si fuesen inmediatamente presentes; porque son inmediatamente presentes, en una mezcla estratificada y conflictiva que cada individuo de esa civilización siente en sí mismo. Tal vez también por ello la civilización mitteleuropea se ha revelado como un modelo, un caso ejemplar de una condición que caracteriza en general a la civilización europea: el intelectual europeo que, como apuntaba Nietzsche, se siente abrumado por un exceso de memoria histórica.

Corriendo con los otros muchachos entre las piedras y las calles de Praga, Urzidil tiene también la sensación de vivir

simultáneamente en siglos pasados. Pero en su rememoración mítica ese espacio se presenta de algún modo protegido por la historia, preservado por la historia; historia son las naciones y sus disensiones, mientras que la infancia se ve como algo absoluto, no histórico. Por esto la infancia se revela como internacional —podríamos decir incluso supranacional— y se muestra protegida por ese mundo en que ella transcurre y que, en la fantasía del escritor y de muchos otros escritores, se presenta como un mundo que protege al individuo, a su universalidad humana, de las presiones y de la violencia de la historia.

Podríamos dar muchos ejemplos literarios de esta transfiguración metahistórica y metapolítica de la vieja Europa central, leer citas muy famosas de autores que han celebrado a Mitteleuropa como una variedad compuesta y polivalente. En su libro *Aus der Dämmerung einer Welt, El crepúsculo de un mundo* (1936), Franz Werfel escribía, al comienzo, una especie de catálogo de las variedades plurinacionales y de ese mundo, de su multiplicidad cultural, geográfica, nacional, poética, sentimental. Pero ese mundo tan variado, según él, no era sólo la suma de todas esas variedades, de las torres de Praga, de los altiplanos del Cargo, de los burgos judíos galizianos. La esencia de ese mundo, su identidad consistía, para Werfel, en algo abstracto y superior, en el lazo que estrechaba en conjunto a todos sus componentes, transformando la pluralidad en unidad. Y ese lazo, o sea ese tejido unitario, no se identificaba con ninguno de los componentes individuales y no podía ser definido, por tanto, en los términos nacionales acostumbrados.

Hay también un libro, mucho más valioso que la obra de Werfel, despiadadamente crítico en relación con el vacío de valores de todo el mundo de ayer, tanto el específicamente austriaco como el occidental en general: *El hombre sin cualidades* de Musil. Este libro recupera con una poesía mucho más elevada y más compleja, esa idea de un vínculo inmaterial y abstracto que, sin ser idéntico a ninguna de las partes constitutivas de ese mundo, las mantenía unidas, haciendo de su variedad una abigarrada unidad. Fue Musil quien dijo que el austriaco era un austro-húngaro menos el húngaro, o sea alguien que sólo podía ser definido por negación, diciendo lo que no era, lo que lo distinguía de las nacionalidades lisas y llanas, del ser simplemente sólo un alemán, un croata, un esloveno, un italiano y así sucesivamente.

También esta temática literaria se ha convertido en una auténtica tradición; se pueden contar por decenas y quizá por centenares las obras literarias —grandes, mediocres o pésimas—, que han tomado y continúan tomando este motivo, transformándolo en un verdadero estereotipo literario. Un estereotipo que puede ser tratado al menos en dos claves, positiva o negativa; hasta hace algunos años, predominaba claramente la clave positiva, pero también la tendencia desacralizadora termina por resolverse, muy a menudo, en una molesta pero complacida reanudación de aquel tema, y, por lo tanto, en una confirmación del mito mismo.

La clave positiva por excelencia concierne, sobre todo, como es lógico, a la supranacionalidad, contrapuesta a los virulentos nacionalismos desencadenados en Europa en el pe-

riodo de entre guerras y, por lo tanto, en la época siguiente a la caída del imperio de los Habsburgo. Un ejemplo, entre los más significativos, no tanto en el plano poético como en el ideológico, está contenido en un célebre drama escrito por Franz Theodor Csokor, escritor pacifista y antifascista. En su drama *Dritter November 1918* (1935), Csokor describe un regimiento de los Habsburgo que es disuelto a finales de la Primera Guerra Mundial, cuando el imperio se derrumba. Los oficiales, provenientes de las diversas nacionalidades del imperio, que hasta aquel momento se habían sentido "austriacos", se sienten de improviso pertenecientes a las nuevas patrias, que además se encuentran a menudo en una furibunda disensión recíproca. Con el fin del imperio termina también la fraternal solidaridad entre estos oficiales, que se pre-



Costureras vienesas

paran para convertirse en enemigos o dispararse entre sí. Cuando el coronel del regimiento muere y es sepultado, cada uno de estos oficiales echa un puñado de tierra en la tumba, y, mientras la echa, dice en alta voz que echa ese puñado de tierra en nombre de su nueva patria, es decir en nombre de Croacia, de Italia, de Checoslovaquia y así sucesivamente. Sólo el doctor Grün, el oficial médico, que es judío, echa un puñado de tierra diciendo "tierra de Austria". Los otros tienen una patria en la que pueden reconocerse; el oficial médico judío, en cambio, no la tiene porque ha perdido su única patria posible, precisamente por ser supranacional. Es evidente que el autor, al feroz chovinismo de las pequeñas patrias nacionales, quiere contraponer aquí una idea superior, supranacional y pacífica, de la que el imperio de los Habsburgo, el judaísmo y la función humanitaria más que belicosa del oficial médico, son cifras simbólicas.

También Kafka ha dejado un testimonio, naturalmente pri-

vado de todo intento apologético, de esta realidad supranacional. Cuenta que se encontró una vez en un tren, antes de la Primera Guerra Mundial, con un oficial del ejército alemán, del ejército guillermino, el cual no lograba comprender no obstante sus explicaciones, cuál era la nacionalidad de Kafka: praguense, pero no definible, por cierto, como checo; judío, pero desarraigado del judaísmo; escritor de lengua alemana pero no definible *tout-court* como alemán, y así sucesivamente. En este episodio, que Kafka narra con ligereza casi festiva, emerge la identidad de un individuo de frontera que es él mismo una frontera, como si su cuerpo fuese una de aquellas tierras de nadie que se encuentran entre la valla de un límite y otra, como si su cuerpo estuviese cortado y atravesado él mismo por las líneas de las fronteras que, juntas, unen y dividen.

La literatura austriaca es sin duda rica en páginas también ferozmente polémicas en relación con este mito supranacional: Karl Kraus, por dar un solo ejemplo, en su grandioso drama *Die letzten Tage der Menschheit*, *Los últimos días de la humanidad*, ha presentado esta variedad como una Babel caótica y grotesca. Hay una escena en el campo en la cual, entre los soldados que representan las diversas nacionalidades del imperio, quien los interroga no comprende nada, confunde a uno con otro y no logra enterarse jamás. También esta variedad plurinacional se convierte para Kraus, el gran satírico, en un gran fraude, imbécil y a la vez sanguinario; se convierte en el símbolo de esa enorme y feroz imbecilidad que nace de este mundo y de su organización y de la cual la guerra, ese légamo sanguinario, es para Kraus el trágico, pero en el fondo lógico, resultado.

He hablado hasta ahora de Austria y del imperio habsbúrgico porque, en el redescubrimiento así entendido de Mitteleuropa, esta última, especialmente en Italia, ha sido casi identificada, o por lo menos confundida, con el imperio habsbúrgico, o sea con la vieja Austria supranacional, aun cuando se trata de dos realidades que no se identifican ni se compaginan. Por cierto, una de las primeras razones para la recuperación de estos temas en el debate cultural de los últimos años, ha sido el redescubrimiento de la civilización austro-danubiana, después de muchas décadas en las cuales las historiografías políticas y literarias de planteamiento irredentista, en los distintos países, habían ignorado o injustamente denigrado aquella trabazón poética. Contra estas deformaciones, históricamente datadas y explicables, ha sido oportuno y adecuado redescubrir los aspectos positivos y desconocidos de esa civilización, su acervo eventualmente aún válido. Como toda reacción a una tendencia anterior, también este vuelco reactivo de perspectiva ha ido a menudo mucho más allá, transformándose a su vez en un cliché falso y abusivo, al celebrar injusta e indiferenciadamente a ese mundo del ayer, sobre todo en polémica con el propio sistema político.

Se han mezclado, en esta recuperación, auténticas búsquedas y descubrimientos de valores, ramplonas y vistosas trivializaciones folklóricas, insensatas transfiguraciones nostálgicas e interesadas instrumentalizaciones políticas. La tendencia de menor valía es la de utilizar con inmediatez el acervo histórico y cultural. Se es fiel a una lección del pasado cuan-

do se adhiere a ella sin fetichismos, sabiendo que es lejana y sobre todo que el mundo que la ha producido ha desaparecido irremediabilmente, porque podemos hacer nuestras sus enseñanzas sólo si las integramos en nuestra realidad, con total libertad y autonomía de los modos y de las formas en que aquella civilización se había organizado. Si amamos la civilización griega y pensamos que todavía tiene muchas cosas que decirnos, no es, desde luego, el caso de pasearse vestidos como Pericles ni tampoco de tener que restaurar la *polis* o la esclavitud; sólo quien no tiene ninguna nostalgia inmediata y directa del imperio británico, puede rendir verdadera justicia a la poesía de Kipling; y sólo quien no tiene ningún culto fetichista de Francisco José puede apreciar realmente a Joseph Roth y ser fiel a su mensaje. Por lo demás, el mismo Joseph Roth decía que tenía derecho a añorar a Francisco José sólo porque de joven, es decir, cuando Francisco José existía realmente como soberano de un Estado existente, se había rebelado contra él; con esto quería decir que una auténtica fidelidad pasa siempre a través de la rebelión y la distancia.

A veces, en las iniciativas surgidas también por razones más que nobles y respetables de este fervor por Mitteleuropa, se mezcla una retórica que es muy diferente del auténtico interés por ese mundo y por el estudio de ese mundo. Incluso muchas iniciativas culturales terminan por mezclar la real promoción de los estudios sobre un fenómeno tan rico y tan vasto, con la utilización política e ideológica de estos estudios; el programa cultural se convierte indirectamente en programa político, como, por otra parte, está implícito en la misma palabra "programa", siempre peligrosa en el ámbito cultural. Para recordar una célebre definición de Norberto Bobbio, la política libre y desinteresada de la cultura se convierte en una política cultural, siempre fatalmente interesada, lo cual tiene muy poco que ver con la cultura.

En el *revival* de Mitteleuropa prevalece, como se decía, la nota sugestiva, o sea la dimensión literaria; por Mitteleuropa se entiende cierta atmósfera supranacional o plurinacional, un mundo en general fundamentalmente austro-eslavo, como si la concepción austro-eslava del imperio (el famoso austro-eslavismo) se hubiese traducido en esta visión de una atmósfera fascinante. De esta atmósfera parece casi quedar fuera aquello que había sido su elemento históricamente sustentador, o sea el elemento alemán o austro-alemán. En una famosa página, Joseph Roth decía que las diferentes nacionalidades del viejo imperio podían decirse verdaderamente austriacas, menos los austro-alemanes. Naturalmente, Roth lo decía porque, en aquellos años de creciente nacionalismo alemán que desembocó en el advenimiento del nazismo, sentía la necesidad de polemizar hasta con las armas del mito, de la transfiguración mítica, contra el chovinismo alemán. Pero si por Mitteleuropa se entiende comúnmente, bajo el punto de vista literario, el mundo "hinternacional" de Urzidil, la génesis de la idea de Mitteleuropa y del término mismo muestra cómo, en la base de la idea política de Mitteleuropa, había originariamente un notable y dominante componente alemán.

Sobre este tema hay un excelente libro escrito en 1971 por Arduino Agnelli, al cual se puede añadir muy poco y que sólo

lo se puede parafrasear. El término "Mitteleuropa" se hizo famoso sobre todo con el célebre libro de Friedrich Naumann, aparecido en 1914 y traducido en seguida al italiano. En este libro, escrito en la víspera del conflicto mundial, el término designaba el proyecto de una organización de Europa central bajo la advocación del *leadership* alemán. El término Mitteleuropa estaba conectado, pues, a una idea de expansión germánica, si bien el proyecto de Naumann, que se hacía eco de los problemas nacionales y nacionalistas de la época, como ocurría con muchos otros pensadores no sólo alemanes sino también pertenecientes a varios pueblos europeos, no debe juzgarse a la luz de lo que significó más tarde el nacionalismo germánico en el periodo hitleriano y que estaba muy lejos de todo lo que Naumann, en 1914, podía no sólo imaginar sino también augurar.

La idea de Mitteleuropa nace, por lo tanto, aunque esto nos pueda parecer hoy muy lejano y desagradable, como una idea alemana. Por otra parte, si Mitteleuropa significa Europa central, Europa del medio, el problema que plantea es la pregunta sobre cuál puede ser la fuerza en condiciones de transformar la variedad de este mundo en una unidad, de transformar esta multiplicidad —que habría podido ser, y en parte lo ha sido a menudo, un revoltijo centrífugo— en una unidad. Indudablemente, la cultura alemana aparecía como la única cultura en condiciones de ofrecer un punto de referencia común a las varias nacionalidades de Europa central; como la única cultura, junto a la judía, en condiciones de plantearse como elemento y lazo supranacional y unificador, co-



Plaza de Potsdam, 1913



mo había ocurrido con el latín en el mundo antiguo.

Un elemento unificador y supranacional por excelencia, que podría ser sentido como algo común en los diferentes países y en las diferentes nacionalidades, ha sido la simbiosis judío-alemana; la tragedia de Mitteleuropa consiste también en el hecho de que la simbiosis judío-alemana ha terminado del modo que sabemos, con la destrucción de un componente por parte del otro. Cualquier discurso actual sobre Mitteleuropa no puede evitar esta comprobación: la unificación —aunque sea relativa— de la multiplicidad mitteleuropea en una Mitteleuropa en clave alemana ha fracasado, o al menos el elemento alemán no aparece ya como el elemento sustentador y unificador; surge la pregunta, por lo pronto, de cuál sería, en su lugar, el elemento unificador, teniendo también en cuenta el hecho de que la presencia judía, otro elemento fundamental supranacional, se muestra, si no extinta, por lo menos terriblemente debilitada.

Mitteleuropa, decía, nace como idea alemana. Si en 1830 Franz von Sartori escribía una historia de la cultura austria-

ca, de título barrocamente largo y complicado, que comprendía también la literatura croata, eslovena, griega, armenia, polaca, servia y así sucesivamente, subrayando, pues, la supranacionalidad de Austria, los teóricos que hablan de Mitteleuropa hablan de ella en términos esencialmente alemanes o de predominio alemán, aun cuando esté articulado de manera diversa. Así Friedrich List, a mediados del siglo pasado, entiende por Mitteleuropa un espacio económico danubiano dominado por el elemento alemán o por el magiar, a los que se subordinan claramente las otras nacionalidades cuya asimilación es previsible; también en otros teóricos políticos y económicos, como Bruck o Lorenz von Stein, Mitteleuropa sobreentiende, aunque sea en formas diferentes y muy articuladas, una primacía alemana. También en estos proyectos es todavía muy evidente la sensibilidad demostrada en relación con la multiplicidad, con la variedad, con las diferencias existentes en el mosaico mitteleuropeo, y será precisamente esta sensibilidad para las diferencias y para las particularidades, irreductibles a cualquier unificación tiránica y a cualquier aplastamiento autoritario, la que se recuperará más tarde como un gran patrimonio ético-político, como una gran lección liberal.

A todos estos proyectos les es común una polémica en relación con la política "pequeño-alemana", o sea con la política prusiana y con todo designio político que veía una Alemania dominada por Prusia, con exclusión de Austria y de los territorios, alemanes y no alemanes, que formaban parte del imperio de los Habsburgo. El debate sobre Mitteleuropa se entrelaza y a veces se identifica con el debate entre la solución pequeño-alemana, la gran-alemana (que ve a Alemania como complejo de todos los estados alemanes y de los países alemanes comprendidos en el imperio de los Habsburgo), y total-alemana, que piensa en un complejo estatal que abarca, si bien bajo la hegemonía del elemento alemán, no sólo los países alemanes sino también los países eslavos, magiars o románicos comprendidos en el imperio de los Habsburgo.

En todos estos variados designios políticos del siglo pasado, la exigencia liberal y la estatal en sentido moderno se entrecruzan con la exigencia de respetar no sólo las particularidades culturales y políticas nacionales, sino también los llamados derechos históricos de grupos nacionales o sociales, o sea las estratificaciones, los usos, costumbres y poderes locales. También éste es un nudo central de Mitteleuropa: la maraña, la superposición y a veces la confusión entre autonomía en el sentido de reales libertades y autonomía en el sentido de cristalización de privilegios o, sin más, de rígidas situaciones seculares.

No es preciso subrayar que, entre todos estos proyectos —de los cuales los citados constituyen sólo un ejemplo— subsistían profundas diferencias políticas, tendencias liberales y conservadoras, proyectos progresistas y autoritarios. Uno de los proyectos más interesantes, por ejemplo, es sin duda el de Constantin Frantz, jurista y adversario de Bismarck, que vivió entre 1817 y 1891, quien pensaba en una confederación danubiana que se extendía hasta las bocas del Danubio, por lo que comprendía también vastísimas áreas no alemanas; Frantz reafirmaba por una parte la polémica contra toda so-





Cinco horas de la mañana

lución pequeño-alemana y gran-alemana, apoyando así la unidad supranacional de aquel conjunto, en el cual, sin embargo, el elemento cultural alemán no podía dejar de tener, en su opinión, una función determinante.

Se trata, por consiguiente, de designios contrapuestos a la idea del Estado-nación unitario moderno, ejemplificado sobre todo por Francia. En estos designios, el acento puesto en la supranacionalidad busca transformar en un dato positivo aquella a-nacionalidad que algunos pensadores políticos habían denunciado como un gran problema del imperio: por ejemplo Andrian Werburg, en 1847, había escrito, en un opúsculo político, que "no existía una nacionalidad austriaca". Por lo que respecta a Austria, la vocación mitteleuropea de los Habsburgo es, al menos en parte, una ideología táctica, que se desarrolla con las desilusiones de la política austriaca en Alemania. Las guerras entre María Teresa y Federico II escinden lo que Heinrich von Srbik, en un libro de 1942, llama la *Deutsche Einheit*, la unidad alemana; la separación entre Austria y Alemania se acentúa en la época siguiente —desde las guerras napoleónicas hasta la austro-prusiana de 1866—, que ve la declinación de la potencia de los Habsburgo y sobre todo de su *leadership* en Alemania.

Incapaz de realizar la unificación alemana, a la cabeza de la cual se coloca Prusia, la Austria de los Habsburgo busca una nueva misión y una nueva identidad en el imperio supranacional, crisol de pueblos y de culturas. En las raíces del mito habsbúrgico-mitteleuropeo se encuentra esta laceración histórica, y cuanto más se agudiza ésta, tanto más intensa se hace la elaboración del mito. Durante la Primera Guerra Mundial, en la víspera de su culminación, Hofmannsthal exalta al "austriaco" y lo contrapone, acentuando la autoironía tradicionalista y el escepticismo en relación con la historia, al "prusiano" estatolatra, seguidor del pensamiento dialéctico y virtuosamente fanático. En los años veinte y treinta de nuestro siglo, la crisis de identidad de la recién nacida y pequeña República de Austria, huérfana del imperio, estimula y produce aún más intensamente las teorizaciones de la "Austria-ciudad", los discursos sobre el "hombre austriaco", sempiterno y muy diferente del alemán.

El austrofascismo, en su tentativa de oponerse al nazismo, incrementa, no sin profundas contradicciones, esta tradición. Del rechazo de la identificación con el elemento alemán, nace la continua investigación austriaca sobre la propia identidad; la que termina por proclamar la inexistencia de una nacionalidad austriaca, como ya el barón Andrian Werburg, en el siglo pasado, en una autorreflexión exasperada que es también denigración cautivadora, descubre que la Austria-ciudad es indefinible y encuentra en esta indefinibilidad la propia esencia, gratificante por lo que tiene de anómala.

En los años treinta vuelve a florecer el debate sobre Mitteleuropa como centro político y como centro literario. Por lo que respecta a este último, basta recordar, por ejemplo, el congreso internacional de literaturas comparadas realizado en Budapest en 1931, animado por intensas y originales discusiones sobre la existencia o no de una *koiné*, de una realidad común que fuese, como se decía, de Czernowitz a Fiume. En este debate, sumamente rico y diferenciado, no es ca-

sual que muchas discusiones se volcasen sobre el papel del "influjo alemán" en esta realidad. En el plano político, basta recordar —limitándose también en este caso a un solo ejemplo entre muchos— la polémica entre los historiadores austriacos partidarios de una mítica identidad supranacional austromitteleuropea y un historiador como Srbik, quien en 1937 escribe un ensayo sobre Mitteleuropa para afirmar la tesis total-alemana, o sea la tesis según la cual la misión del imperio de los Habsburgo había sido la de afirmar la superior idea germánica en la Europa centro-oriental, de crear en ese espacio una civilización universalista que era, para él, sacro-romano-imperial-germánica. Srbik no era un racista, aunque desgraciadamente se adhirió al nacionalsocialismo; civilización alemana significaba para él la universalidad cristiana del imperio sacro-romano, que debía trascender a cada Estado e imponer el propio valor ético superior a cada política de pura potencia. Él habla muchas veces de una convivencia pacífica del pueblo alemán con los otros pueblos en el espacio centroeuropeo, de reconocimiento a toda otra nación del pleno derecho a la vida. Pero el pueblo alemán es para él, indiscutiblemente, el más idóneo para guiar a Europa central, el único que puede ser portavoz de civilización y de universalidad: el Sacro Imperio Romano es de nacionalidad alemana.

Srbik no apuntaba a un elemento racial-biológico; auguraba matrimonios mixtos y mezclas étnicas; no olvidaba que su familia, aunque germanizada por generaciones, era de origen checo. Sólo la sangre alemana, para él, era no obstante cimiento de civilización, de *Kultur*, en Europa central; quien pertenecía a las otras naciones podía elevarse hasta las cumbres de la cultura, pero germanizándose, haciéndose alemán, como había ocurrido en su familia, o bien permanecer en el nivel de su nacionalidad o sea en un nivel menor, respetado pero subalterno. Los eslavos podían hacerse alemanes, como los bárbaros habían podido transformarse en ciudadanos romanos, pero la cultura superior, la *Kultur*, para él podía ser sólo alemana como lo había sido la grecorromana. Inútil es destacar que el nacionalsocialismo era la trágica perversión incluso de las ideas alemán-nacionales, en nombre de las cuales Srbik se había hecho nazi.

Por cierto, en muchos intelectuales y escritores completamente inmunes a todo nacionalismo alemán, se encuentra también la idea de que el elemento alemán es el único que puede permitir que la variedad de los pueblos del mosaico mitteleuropeo se sientan como en casa, así como la lengua alemana es el único esperanto posible y pensable en este mundo. Ésta hace así que el checo no se sienta en su casa sólo en Bohemia sino en toda Mitteleuropa, y asimismo el italiano no sólo en las tierras italianas del imperio, el rumano no sólo en las tierras rumanas y así sucesivamente. Entre los numerosos capítulos en que se articula esta historia de la relación entre alemanes y no alemanes de Mitteleuropa (o, mejor dicho, de la historia de los alemanes-no alemanes de Mitteleuropa), se podría recordar el caso ejemplar de los escritores praguenses de lengua alemana y de los sajones de Transilvania o de los suevos del Banato, que han vivido con particular intensidad el "destino de ser alemanes en el Este"

y la ambigüedad, a veces la caótica confusión nacional, que se entrelaza con este destino.

Adolf Meschendörfer, un escritor tampoco exento de nacionalismo alemán, celebra en una novela suya de los años treinta el germanismo como universalismo que abarca a todos los pueblos, y se burla de los racistas teutómanos que inventan "el hombre gótico", porque la idea universal —de la que son portadores los alemanes— no puede estar ligada, en su opinión, a una raza o a un estilo, sino que debe extenderse a toda Europa central. Pero en su novela, como en otra novela fuertemente alemana-nacional de Heinrich Zillich, de 1937, los sajones, los "alemanes del Este" se sienten traicionados y abandonados tanto por Viena como por Berlín, o sea por todo Estado alemán o fuertemente condicionado por el elemento alemán. Es interesante observar que la recuperación de la tradición mitteleuropea, discutida en los años treinta, por ejemplo, en el citado Congreso de Budapest, no se dirigía en absoluto a la Austria de los Habsburgo, no revelaba ninguna idealización nostálgica en relación con el difunto Estado de los Habsburgo, que era ignorado o considerado negativamente como un conjunto político que había fracasado y perdido la gran ocasión histórica de crear de verdad una auténtica Mitteleuropa.

Cuando la discusión sobre Mitteleuropa vuelve a aflorar muchos años después de la Segunda Guerra Mundial, ignora por completo esa carga "alemana" implícita en la misma palabra. La discusión sobre Mitteleuropa, retomada desde hace algunos lustros, pone en segundo plano el aspecto político y se dirige esencialmente a la literatura o, al menos, a la civilización en el sentido más amplio del término, a una atmósfera o a un estilo. Desde este punto de vista, se intenta ver en la literatura y también en la sensibilidad mitteleuropea general y genérica lo contrario de lo que la historia, en las décadas anteriores, produjo en la Mitteleuropa misma. La historia política de Mitteleuropa, y con ella, en primer lugar, el elemento alemán, aparece como la gran perversión de lo que podría haber sido la civilización de Europa central o, mejor dicho, de lo que —según esta perspectiva— fue esta civilización de Europa central, no obstante las violencias, las deformaciones y las perversiones de la historia política.

Es evidente el papel que juega en toda esta cuestión la catástrofe de la barbarie del nacionalsocialismo, que parece arrastrar en su ruina el papel entero de la civilización alemana en este espacio mitteleuropeo; también por lo que respecta a la política de los Habsburgo —aparte algunas justas revalorizaciones de la misma contra las pasionales deformaciones ideológicas realizadas por las variadas historiografías irredentistas en los distintos países, y aparte algunas patéticas y ridículas idealizaciones nostálgicas de los Habsburgo, que se reducen sólo a folklore sentimental—, la discusión sobre Mitteleuropa tiene muy poco que ver con la exaltación del imperio de los Habsburgo. Tiene que ver con la búsqueda de un acervo y de una pertenencia común, como el descubrimiento —o invención— de usos, costumbres, hábitos, estilos, no sólo arquitectónicos, sino también de vida y de pensamiento que, de algún modo, se unirían, no obstante las grandes diferencias, con aquellos que pertenecen a Mitteleuropa. Se trata,

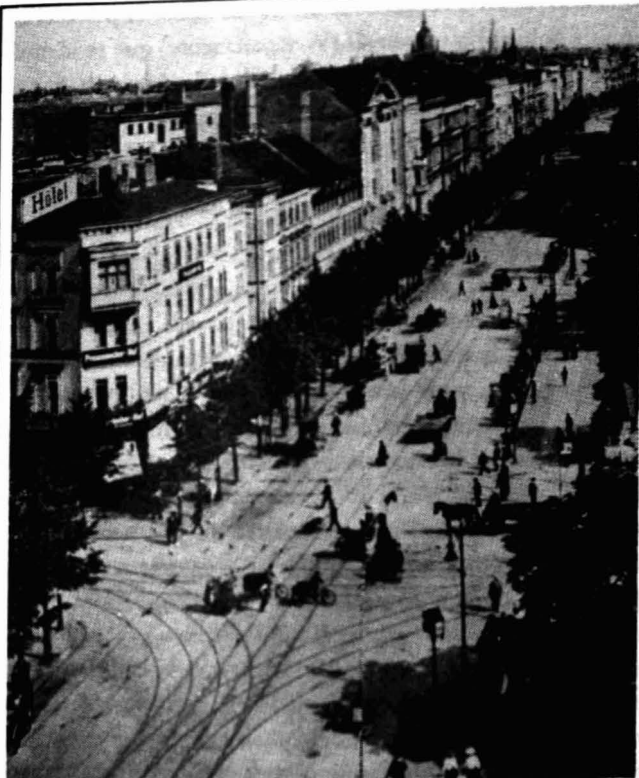
como ya en los años veinte decía el gran narrador checo Čapek, de encontrar "un nexo espiritual común no obstante el negativo dominio político" ejercido en el pasado en ese mundo. Se trata, pues, de encontrar un acervo común para crear y fundar, a partir de la conciencia de este acervo, aquella unidad mitteleuropea que la nostalgia proyecta en el pasado pero que, en el fondo, se descubre que no ha existido jamás y se quiere crear en el presente o, mejor aún, en el futuro.

También esto explica la gran función ejercida por la literatura, la cual aparece así casi como el verdadero rostro, la esencia de la historia, que la historia política ha negado y pervertido, en varias formas y bajo varios regímenes, pero que en cambio se podría realizar. La literatura es, por definición, el reino de lo imaginario, de lo que no existe salvo en la palabra, de lo que no existe todavía pero que se individualiza como una fuerza latente en la realidad, como una crisálida que empuja para convertirse en mariposa.

No es casual que el proyecto, actualmente en curso, de realizar una historia de la literatura mitteleuropea, escrita por estudiosos pertenecientes a los diferentes países y coordinada por Zoran Konstantinovic, un serbio que enseña en la Universidad de Innsbruck, reciba por título *El significado accesible* (*Der Auffindbare Sinn*) [en amigable polémica con el título de un ensayo mío, que se llamaba precisamente "El sentido inaccesible", o mejor dicho, el significado rebelde (*Der Unauffindbare Sinn*)]. No se trata por cierto, de una polémica, ya que también yo colaboro en el proyecto dirigido por el amigo Konstantinovic; es significativo, sin embargo, el acento puesto respectivamente en la posibilidad o en la imposibilidad de definir el significado de este mundo.

Heinrich Mayer ha hablado de una "confusión semántica" a propósito de Mitteleuropa, en cuanto se trata de un término que alude, según los casos, a una política imperialista o a una cultura que denuncia esa política imperialista y todo imperialismo.

Creo que la dialéctica entre el significado rebelde y el accesible es un hilo rojo que recorre toda la discusión actual sobre Mitteleuropa. La fascinación de esta última nace, en efecto, de manera contradictoria, tanto de una nostalgia del orden como de una exigencia implacable de denunciar el desorden. La civilización danubiana seduce hoy como el rostro de una doble verdad: la nostalgia del orden y el enmascaramiento del desorden. Hasta hace unos veinte años, prevalecía claramente, sobre todo pero no sólo en Italia, la imagen de Mitteleuropa como un mundo ordenado nostálgico e idealizado. Se mostraba como una totalidad armoniosa, como una ecumene ordenada y tranquilizadora: un mundo de la seguridad, según las palabras de Stefan Zweig en *El mundo de ayer*, en el que cada uno sabía cuánto se le debía y cada cosa tenía su lugar preciso. El brazo de papel de la administración del que habla Musil en *El hombre sin cualidades*, o el trazado de las grandes carreteras que cortan las llanuras orientales, tan loadas por Rezzori en *El húsar de Chernopol*, son algunas de las metáforas de esta seducción del orden. Para Roth, el fin de aquella ecumene significaba la disgregación de todo valor central, que podía imprimir significado a la existencia y transformarla en una totalidad unitaria; el achatamiento anóni-



mo y estandarizado de las diferencias individuales. El huérfano del imperio y de toda Mitteleuropa, en este sentido, se revelaba como un huérfano de la totalidad y de la vida.

La Kakania de Musil, en *El hombre sin cualidades*, aparece entonces como ese mundo todavía fluido, circundado por el húmedo soplo de los océanos como en el momento de la creación que podría haber sido nuestro mundo posible, nuestro eventual futuro, y que la historia contemporánea ha sofocado en esa riqueza de potencialidades, ciñéndolo a una dirección forzada con sentido único. Si, como dice Musil, en Kakania se podía bajar del tren del tiempo cuando uno se daba cuenta de haberse confundido de coche o de vía y se podía esperar el tren justo en una tranquila estación intermedia, Kakania es esa posibilidad de elección aún abierta, un punto anterior al trastrueque total que encamina al tren por el ramal equivocado. En Kakania el viajero, de quien habla la parábola de Broch en *Los Sonámbulos*, no ha subido todavía al tren de la historia universal lanzado sin remisión, a una velocidad de locos, por la vía única que lleva hacia un futuro inexorablemente prescrito; el viajero está todavía en el andén; puede comprarle avellanas al vendedor; puede hacer vagar su mirada indecisa entre la maraña de carriles que conducen a los diferentes países, en un mundo cuya vasta familiaridad no va en perjuicio de la diversidad, aún no nivelada.

La civilización mitteleuropea ha perseguido el sueño de una totalidad armoniosa y como tal ha seducido, después de tantas trágicas disgregaciones históricas, al imaginario colectivo. Sin embargo, aparece como una civilización que ha sido obligada, precisamente por su nostálgica pasión de la armonía, a descubrir y a denunciar la desarticulación de lo real. El gran entusiasmo por la cultura mitteleuropea, sobre todo en estos años, no surge de la imagen de un mundo ordenado, sino de una fuerza con la cual la cultura producida por ese

mundo había denunciado el vacío, lo falso, el desorden de ese mismo mundo y, en general, de todo el mundo. No sólo Austria, sino toda Mitteleuropa, ya no aparece como el ordenado mundo de ayer de Zweig, sino como la "estación meteorológica para el fin del mundo", descrita por Karl Kraus. La civilización que, en *El hombre sin cualidades* de Musil, inventa la Acción Paralela. La Acción Paralela es, como sabemos, un comité que busca una idea central que pueda ser exaltada como fundamento de la civilización austriaca y de toda la civilización occidental, cuyo símbolo debería ser la universalidad imperial de Austria, pero esa idea no se encuentra. Cuando la cultura indaga el principio primero, el valor básico sobre el que ella misma se funda, descubre que no existe. El imperio y toda Mitteleuropa descubren el vacío de toda la realidad, que resulta desprovista de fundamento. La cultura mitteleuropea ha sido, pues, recibida como la cultura que ha desenmascarado a la civilización occidental como carente de fundamento, de unidad y de orden; para Broch, la vieja Austria se identifica con el palco desierto del Emperador, con el palco reservado —en cada teatro de cada ciudad de la monarquía dual— para la eventual visita del soberano, centro y sostén de ese mundo; pero en ese palco, en los muchos palcos de los muchos teatros de las muchas ciudades, no aparece nunca o casi nunca: está ausente.

La cultura mitteleuropea ha aparecido como este vacío, pero sobre todo como la conciencia y como la disimulación de este vacío, de este nihilismo de lo real y del saber moderno. El gran interés por Mitteleuropa en estos años está estrechamente conectado con el hecho de que Mitteleuropa ha aparecido como un gran laboratorio del nihilismo contemporáneo junto con una irónica pero tenaz resistencia a este mismo nihilismo. Con respecto a esta función suya, las nostálgicas idealizaciones de los Habsburgo constituyen un elemento de tercer orden e irrelevante. Mitteleuropa significa hoy, al mismo tiempo, nihilismo y resistencia al nihilismo. Es, como la Austria de Musil, un "experimento del mundo", precisamente porque en la heterogeneidad centrífuga de su composición, permite una conciencia más aguda de que toda realidad en apariencia unitaria, entrevista en el mundo o construida en el pensamiento, es una pluralidad de componentes heterogéneos y de contradicciones inconciliables.

No es casual que sea en esta cultura donde se han desarrollado con particular empuje ciencias que, como la matemática, han descubierto la falta de sus fundamentos, o han explorado, como el psicoanálisis, la pluralidad del yo. "En la red del pensamiento —escribe Musil en su primera novela, *Las tribulaciones del joven Törless*—, un punto se sostiene en el otro, de tal modo que la trama aparece como muy natural. Pero nadie sabe dónde está el primer punto que rige a todos los demás". En otra página de la misma novela, la matemática, expresión por excelencia de la racionalidad, se revela fundada en una premisa irracional, en una convención que oculta y presupone lo inexistente, algo completamente irreal y arbitrario.

"Desde entonces, desde cuando tenía diez años —escribe Canetti en su autobiografía *La lengua absuelta*—, es para mí un artículo de fe creer que estoy hecho de muchas personas";

ningún hombre debe de haberse dado cuenta de ser muchos hombres, como aquel "hombre sin cualidades" que era el súbdito de Francisco José: un conjunto de cualidades sin el hombre —decía Musil—, o sea privado de un centro unificador y por lo tanto el más moderno de los hombres, suspendido entre la fidelidad al pasado y la disponibilidad a las transformaciones del futuro.

¿Qué cultura se ha encontrado o se ha creído encontrar, en el debate de estos años, en la tradición mitteleuropea? Esencialmente una cultura analítica, adversa a toda síntesis, extraña a las grandes corrientes historicistas y sistemáticas de los grandes sistemas filosóficos de derivación hegeliana. Esas grandes filosofías habían unificado imperiosamente los contrastes del mundo, ofreciendo una visión positiva y clásica de la realidad, superando o eliminando las contradicciones también trágicas, y unificando con la fuerza de un pensamiento totalizador las particularidades centrífugas, las irreductibles contradicciones individuales. La cultura mitteleuropea aparece como una cultura que ha demolido y corroído con particular radicalidad aquellas grandes visiones unitarias, aquellas grandes totalidades, aquellas grandes síntesis totalizadoras ofrecidas por los sistemas filosóficos del pasado. Aparece, pues, como una cultura analítica que ha puesto en discusión, en primer lugar, la confianza unívoca en la historia y en su progreso.

Contra los grandes sistemas —el idealismo, el marxismo clásico—, que han visto en la historia universal la realización del juicio universal, el cumplimiento del valor, la cultura mitteleuropea aparece como la cultura que ha subrayado, en cambio, la discrepancia entre la historia y el valor, la diferencia entre las cosas tal y como son y las cosas tal y como deberían ser, la distancia entre lo singular y el sistema que lo engloba, pretendiendo también englobarlo por su propio bien. Así se explica que el gran entusiasmo por la cultura mitteleuropea, en Italia y también en otros países, se haya difundido sobre todo cuando, hacia finales de los años sesenta, entraron en crisis las grandes filosofías sistemáticas, la fe liberal clásica o marxista clásica en el camino de la historia, en cuanto portador necesariamente de progreso. En esencia, se puede decir que la gran difusión de la cultura mitteleuropea y sobre todo de su literatura en Occidente, coincidió con la afirmación del "pensamiento negativo" de la Escuela de Frankfurt, que puso el acento sobre todo lo que el progreso deja sin resolver y desfigurado u oprimido en sus márgenes.

La literatura mitteleuropea ha aparecido así como la gran voz de aquel gran malestar en relación con la historia que, a partir de finales de los años sesenta, en Italia y en Occidente en general, parece haber invadido el paisaje cultural, apartando toda fe en la racionalidad de la historia y de lo real. En este sentido, la cultura mitteleuropea se diferencia profundamente de la cultura alemana que ha creado los grandes sistemas totalizadores. Se podrían cotejar idealmente, en una especie de ejemplo casi barrocamente significativo, la actitud de Grillparzer en relación con Napoleón y la actitud de Hegel en relación también con Napoleón. Hegel, viendo entrar a Napoleón victorioso a caballo en Berlín, saluda en él al alma del mundo a caballo, es decir, el devenir de la gran fuer-

za histórica que realiza en sí misma el valor, la personificación de la historia universal (Weltgeschichte) que se identifica con el juicio universal (Weltgericht). La historia, aun en su manifestación violenta y autoritaria, aparece como la real concreción del valor. Grillparzer, el poeta austriaco, cuando ve a Napoleón entrar victorioso en Viena, aun estando fascinado, ve en él algo típicamente moderno, codicioso, negativo, destructivo; o sea una historia de pura potencia que no tiene nada que ver con el valor, una historia universal que es el opuesto del juicio universal, el devenir de las cosas tal y como son, que no tiene nada que ver con las cosas tal y como deberían ser y con su significado.

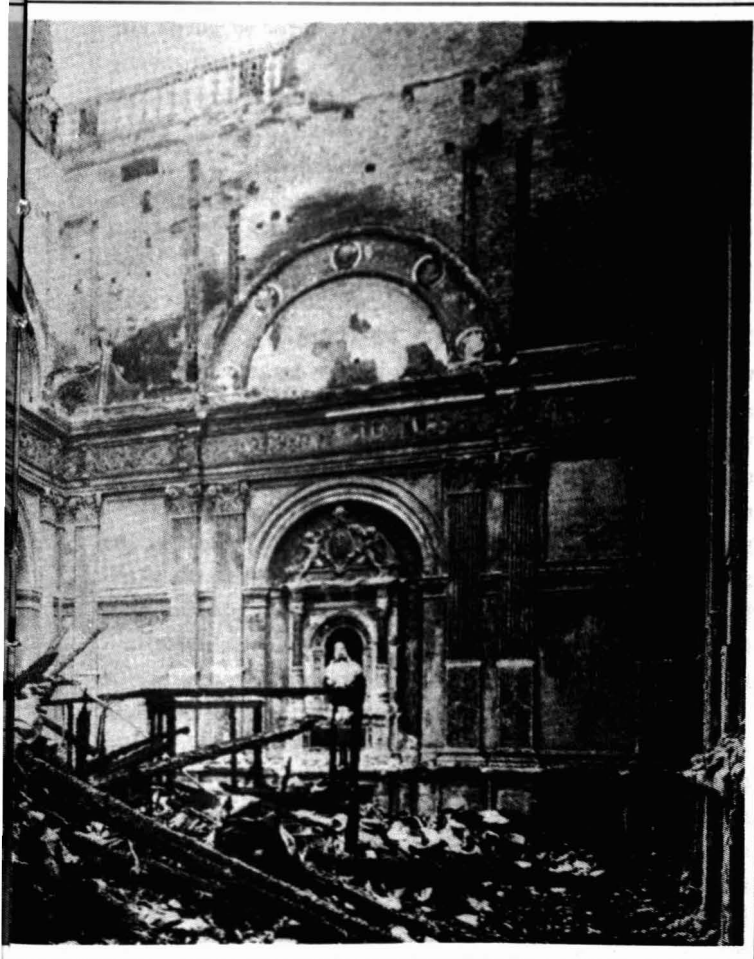
La cultura contemporánea, profundamente marcada por la conciencia de la crisis de todo sistema totalizador y de las posibilidades mismas de la cultura de unificar el mundo, ha sentido y siente a fondo la precariedad de la identidad individual, la fragilidad del sujeto, la irónica distancia entre el papel que se cree que juega en realidad en esa escena. La cultura mitteleuropea ha aparecido a la conciencia contemporánea como la cultura que ha desenmascarado con la máxima radicalidad esta divergencia, esta ironía, esta precariedad y este malestar; que ha defendido al marginal, al periférico, al transeúnte, al débil y al insignificante, contra las grandes síntesis pretensivas que requieren siempre el sacrificio de lo individual en nombre de un universal cualquiera. El gran éxito de la cultura mitteleuropea se debe a la desconfianza en relación con la historia, al escepticismo en relación con la historia. La cultura mitteleuropea, en nuestro siglo, ha sometido



El Palacio de Justicia de Viena después de su incendio en 1927



do a una crítica radical el fundamento mismo de toda concepción unitaria y totalizadora clásica, o sea la idea de sujeto y la idea de sustancia. El sujeto descubre que ya no es un centro unitario que sintetiza y jerarquiza las contradicciones, sino el lugar caótico e inconexo en el cual se encuentran las contradicciones, se encabalgan y se mezclan sin resolverse jamás. Los grandes escritores danubianos del siglo XX anuncian esta crisis, desenmascaran —como el Lord Chandos de Hofmannsthal— la insuficiencia de la palabra, que no logra ya decir la experiencia ni ordenar el fluir indiferenciado de la vida, y el naufragio del Yo, el cual no puede poner entre sí y el caos vital la red del lenguaje, y se disuelve en un fluctuante haz de sensaciones y de representaciones. Mach proclama “la insalvabilidad” del Yo, el cual, escribe Musil, “pierde el sentido, que tuvo hasta ahora, de un soberano que cumple actos de gobierno”. El no-estilo de la Ringstrasse vienesa, coexistencia inorgánica de elementos heterogéneos e inauténticos, se vuelve la expresión veraz de la inauténtici-



dad de toda la vida moderna y de la misma personalidad individual, que aparece como plural y múltiple. Esta multiplicidad del sujeto es una imagen que constituye aún hoy, en parte, nuestro retrato, porque es la imagen de alguien que duda que tenga un futuro, pero no deja de cortejar al presente e intenta engañar por un tiempo a la muerte, como si fuese una *süßes Mädel* vienesa, una muchacha que busca seducir y dar un plantón.

La cultura mitteleuropea ha sido recibida sobre todo como aquella síntesis que Musil llamaba alma y exactitud: una inteligencia que examina las ambiguas profundidades del alma con el rigor analítico de la ciencia, un púdico recato que se prohíbe todo fácil *pathos* y se impone permanecer, por coherencia y honestidad, en el ámbito de lo que se puede verificar racionalmente, pero sabiendo que más allá de los límites de ese territorio cognoscible, surgen las grandes preguntas sobre la existencia, los interrogantes sobre los valores y sobre el significado de la vida. Los análisis económicos de Schumpeter y los lingüísticos-filosóficos de Wittgenstein son algunos de los muchos ejemplos de esa matemática del pensamiento que mira con irónica y apasionada nostalgia, como en las novelas de Broch, los sentimientos y los fenómenos que escapan a su dominio. Ésta es la clave de la fortuna de Mitteleuropa: ha sido vivida como una cultura de la medida y de la ironía, una gran inteligencia de la sustracción, una profunda conciencia de la sustracción, una profunda conciencia de la incompatibilidad entre inteligencia y papel social, como conocimiento de la crisis de la identidad que acarrea, precisamente por este conocimiento, la irónica pero tenaz posibilidad de resistirla. Una cultura de escritores o, si no, simplemente de hombres que vivían de una razón extinta, afrontando y asumiendo en sí mismos la estupidez como un destino, conscientes de que la vida está toda constituida por Acciones Paralelas, pero que no existen, que ella es la representación o reproducción de un original perdido.

Alguno de los grandes arúspices de Mitteleuropa, quizá, ha dudado de que este original haya existido alguna vez; esa cultura que invitaba a veces a buscar la verdad en la superficie era también una cuna de lo postmoderno, de aquel proceso que aflojaba las categorías sólidas del pensamiento y dispersaba la vida en un polvillo de átomos débilmente conectados, provocando la reducción a cero de las jerarquías conceptuales y la extenuación de toda realidad. Postmoderno es aquel triunfo de la indeterminación y del bloqueo permanente, que hacía escribir ya a Musil: “todo nuestro ser no es más que un delirio de muchos”. Luckács conocía Viena, que había sido el lugar de su exilio, pero no le gustaba, porque Viena era el lugar de aquel malestar burlón —y de aquel arte del malestar— que él, después de haberlo cultivado con incomparable genialidad en sus obras maestras juveniles, buscaba exorcizar, imponiendo al mundo la unidad y la universalidad del pensamiento: al filósofo dialéctico que “hasta que hablaba tenía razón”, como decía Thomas Mann, no le podía gustar el silencio vienés, que no es, por cierto, hegeliano, sino místico o irónico (o ambas cosas).

La cultura mitteleuropea ha sido recibida como una gran cultura de la negatividad, una divergencia entre el compren-

George Grosz, *La visible bendición está conmigo*



dejó húmedos y fosforescentes, iluminados por aquel irónico juego con el desencanto que es la ilusoria sabiduría del espíritu mitteleuropeo, su arte de eludir el jaque y defender el encanto. La civilización mitteleuropea y en particular la austriaca, que tomaba a menudo a un babieca por un genio pero que no cambiaba jamás a un babieca por un genio, es la ironía que desinfla al presuntuoso y festivo advenimiento de lo postmoderno; la Acción Paralela no es sólo la diagnosis del mundo sin fundamento, sino también la burla de quien parloteará sobre el mundo sin fundamento.

La cultura mitteleuropea ha sido acogida y vivida con gran aceptación, por lo tanto, en cuanto expresión de nihilismo y de su irónica resistencia al mismo. En tal sentido, el éxito que ha tenido está en parte justificado y en parte es un despropósito; indudablemente, ha sido legítimo vislumbrar los grandes méritos de esta cultura, y sobre todo su correspondencia con nuestra condición actual, pero como a menudo ocurre según la lógica de la difusión de las modas culturales, se ha pasado muy fácilmente a indebidas exageraciones y, sobre todo, generalizaciones, como si esta cultura mitteleuropea fuese la única o la voz más alta de la crisis contemporánea, en lugar de ser tomada como una de ellas, con los propios méritos y límites. Creo que cada vez se da una mayor conciencia de estos límites, de que ha sido una gran cultura de las penúltimas cosas pero no de las cosas últimas; una mayor conciencia de su aridez, de su complacida insuficiencia a veces. Una mayor conciencia de que ha sido, también y sobre todo, una grandiosa contraconcepción intelectual. La contraconcepción tiene sus méritos, y en ciertas situaciones es absolutamente necesaria, pero es dudoso que se pueda fundar una visión del mundo, del amor, del sexo y de la generación, asumiendo la contraposición como fundamento más que como remedio.

Todo esto concierne a la recepción de la cultura mitteleuropea, en Italia y en otros países occidentales, bajo el perfil específicamente intelectual, filosófico-literario. Ha habido también una recuperación de Mitteleuropa en tanto que modelo de administración estatal, identificando en este caso a Mitteleuropa con el imperio de los Habsburgo; se trata de un fenómeno que, más allá de la justa valoración de los aspectos positivos de un ajuste político-administrativo, ha servido sobre todo, en los territorios que alguna vez pertenecieron al imperio, para expresar metafóricamente su protesta en relación con las reales o presuntas (a menudo reales, a veces presuntas) carencias de la administración del Estado al que se pertenece. Tal fenómeno, que se ha entrelazado con la polémica particularista y municipalista contra la unidad estatal, muy viva hasta hace muy poco y que ahora está disminuyendo, tiene una relevancia cultural muy escasa.

40

renne disquisición sobre la propia identidad se convierte entonces en un sucedáneo de la actividad y del trabajo, de aquella actividad y de aquel trabajo en los cuales sólo reside concretamente una identidad, personal o colectiva.

Más que vivir la vida olvidándola y olvidándose ante todo de sí mismo, como hacía el señor Aghios en un cuento de Svevo, se reflexiona morbosamente sobre sí mismo, mezclando autocomplacencia y autodenigración. En muchos países pertenecientes al área mitteleuropea, el discurso sobre Mitteleuropa se ha convertido en la clave para este obsesivo y estéril narcisismo, que falsifica toda realidad, y falsifica el mismo discurso sobre Mitteleuropa, precisamente porque este último ya no es un discurso histórico libre sobre una realidad del pasado ni una familiaridad libre con una atmósfera en la que uno se siente en casa, sino que se transforma en una tautología estereotipada y sofocante. Una cosa es amar un pai-

mente en el nombre, movimientos políticos de orientación antitética; en un pequeño espacio como el Friuli-Venecia Julia se ligan con Mitteleuropa un movimiento político nostálgico-reaccionario y otro movimiento político de izquierda, cercano a los comunistas y a los radicales.

Mitteleuropa se convierte así en una metáfora. También en los países del Este, de los cuales han venido, en los últimos años, algunos de los más sugestivos redescubrimientos del acervo mitteleuropeo, Mitteleuropa aparece esencialmente como una metáfora. Sería ridículo, desde luego, reducir a un denominador común a los llamados países del Este, olvidando las enormes diferencias que hay entre ellos y entre la situación de un país y la del mismo país pocos años después. Por ello, también habría que analizar de vez en cuando el *revival* mitteleuropeo en el Este tomando en cuenta el preciso contexto político, cultural y económico en que aquél se sitúa, sin tolerar esquematizaciones estereotipadas. Sin embargo, a pesar de estas grandes diferencias, para los intelectuales, los escritores de estos países, Mitteleuropa se convierte en un modo de pensar otra Europa con respecto a la surgida de Yalta, es decir, una Europa no dividida por las dos superpotencias y regulada por su lógica, sino una Europa autónoma, del centro, intermedia entre Este y Oeste no en el sentido geográfico. Una Europa que debería cambiar el significado que, a partir de la Guerra Fría, han adquirido palabras como "Este" y "Oeste". Por dar sólo algún ejemplo, basta pensar en Kundera cuando habla de una Mitteleuropa que estaría geográficamente en el centro, en lo cultural al Oeste y en lo político al Este, a la vez en el límite de Occidente pero sin límites, en cuanto Mitteleuropa se vuelve la cifra de un modo de ser, de vivir y de sentir; es obvio que Kundera, por específicas razones de polémica histórica política, lleva al extremo la mitificación de la palabra "Mitteleuropa", hasta quitarle toda determinación histórica y política: hace de ella una metáfora pura.

Esta es la función del poeta y sería insensato refutar las metáforas de los poetas en nombre de cualquier otra cosa; sería obviamente ridículo impugnar *La metamorfosis* de Kafka diciendo que jamás ocurrió que un hombre se transformase en insecto. Pero debemos siempre saber distinguir entre la palabra usada como metáfora y la palabra usada como designación objetiva; la segunda no es, por cierto, más verdadera ni más objetiva que la primera, pero mientras la verdad de una o de otra no se pierda es necesario no perder de vista su distinción; es necesario saber si el relato *La metamorfosis* es una grandiosa metáfora de la condición humana y se nos presenta en cuanto tal, o bien si alguien nos cuenta que un hombre se ha transformado en un insecto porque cree realmente, inmediatamente, que esto ha ocurrido.

En el libro de György Konrad, el título *Antipolítica* está acompañado por un subtítulo: *Meditaciones mitteleuropeas*. Mitteleuropa se convierte para él en la cifra de un rechazo de la política o, mejor dicho, de aquella entendida como panpolitización totalitaria, como intromisión del Estado y de la razón de Estado en todas las esferas de la existencia —intromisión que puede verificarse, con técnicas diferentes, tanto en el Este como en Occidente. La división de Europa entre

Otto Dix. Desnudo femenino (recostada, con cigarrillo)



saje, un mar o un bosque, y también, si se es poeta, escribir un poema legítimamente inspirado por ese mar y por ese bosque, y una cosa muy distinta es volverse un poeta de la sangre y del suelo, teorizar visceralmente —o bien negar visceralmente, que es la misma cosa— la relación vital con ese mar o con ese bosque.

En Austria, y no sólo en Austria, muchos discursos sobre Mitteleuropa generan inmediatamente este fatal equívoco, este cortocircuito entre celebración forzosa y estereotipada y denigración también forzosa y estereotipada. Cuando se reflexiona demasiado sobre uno mismo, se vuelve siempre un acto forzado, y muchas veces Mitteleuropa se ha convertido en ocasión de una insostenible y perjudicial coacción para repetir, precisamente porque se ha vuelto un sucedáneo de una vitalidad o de una función que ya no existen o que se sospechan perdidas. También en este caso el término Mitteleuropa proporciona ocasión de actitudes muy diferentes; por ejemplo, políticamente, se inspiran en Mitteleuropa, ya explícita-

las dos superpotencias, decretada en Yalta, se le aparece a Konrad como un típico y trágico aspecto de esta política falsamente grande y falsamente mundial, o sea tiránicamente oportunista. A la ideología de los dos bloques rivales, Konrad opone una estrategia intelectual flexible, liberal, tolerante, inspirada por un sentido de medida y realismo empírico; sensibilidad mitteleuropea significa, también para él, defensa del individuo particular de todo proyecto totalizador y autoritario. Mitteleuropa es el nombre que Konrad da a su concepción o esperanza de una Europa unida y autónoma entre los dos bloques, con la convicción de que las contiendas entre rusos y norteamericanos, que hoy parecen el pivote de la historia universal, un día parecerán insensatas e irresponsables como aquellas que hubo entre franceses y alemanes hace pocas décadas.

También en este caso Konrad, excelente escritor, hace un uso genialmente metafórico de la palabra "Mitteleuropa"; podemos y debemos admirar su creación literaria, pero sin creer que podemos tomar al pie de la letra la palabra "Mitteleuropa" de su libro para trasladarla a otro contexto. En este caso, esta palabra se transformaría en un término noble pero vago y genérico, un ilusorio *passé-partout* metapolítico para toda aspiración política. De algún modo, la Mitteleuropa de Konrad se asemeja a aquel espacio "hinternacional" de que hablaba Urzidil. En el fondo, de aquel sueño de Urzidil de poder jugar de pequeño en una calle *hinternacional* sin preocuparse de la nacionalidad que habitaba detrás de la ventana, casualmente rota por un pelletazo, ha nacido gran parte de la actual reflexión sobre Mitteleuropa en Austria, en Hungría, en Alemania y en Yugoslavia.

Precisamente en los últimos dos años ha aparecido una serie de excelentes contribuciones que podrían examinarse una a una y cuya sola alusión ocuparía demasiado tiempo en esta larga charla. Cito solamente, casi al azar, el fascículo de *Kursbuch* de 1981 que se llama *Die andere Hälfte Europa, La otra mitad de Europa*, lo que no quiere indicar una mitad geográfica, sino una Europa verdaderamente "otra", no integrada ni en el sistema occidental ni en el del Este. De sumo interés es también el número de la revista *Gordogan*, aparecido en 1985 en Zagabria, en el cual la discusión sobre Mitteleuropa se vuelve una vez más una discusión no tanto sobre la literatura de uno o de otro autor como sobre la posibilidad de una identidad europea diferente de la consolidada en el Este y en Occidente. No es casual que este libro haya salido en Zagabria, en un país como Yugoslavia, cuya posición neutral es particularmente sensible a esta discusión mitteleuropea y cuya pluralidad nacional es particularmente cercana a los problemas, a las oportunidades y a las dificultades de la pluralidad nacional mitteleuropea.

Deben destacarse también el volumen *Aufbruch nach Mitteleuropa*, aparecido en Viena en 1986, y el volumen, también de 1986, *Projekt Mitteleuropa, Proyecto Mitteleuropa*, publicado por Erhard Busek y Emil Brix. En este caso, ya la palabra "proyecto" indica en seguida que no se trata sólo de una reconstrucción histórica, sino precisamente de un proyecto, de la tentativa de crear algo que debe ser aún realizado, que todavía tiene que llegar. En este volumen, Mitteleuropa es defi-

nida como una nostalgia que adquiere acentos antisoviéticos en el Este y antinorteamericanos en Occidente, así como perplejos en el centro. Es definida como un principio de esperanza, una grandeza imaginaria, una metáfora de la protesta, que se basa en la tradición de la individualidad y de la tutela de la dignidad del individuo. Es definida como un vivir "an der Grenze", un vivir en el límite, que debería transformarse en una superación de los límites.

Podrían citarse muchos otros textos: el libro de Karl Schlögl, *Die Mitte liegt ostwärts. Die Deutschen, der verlorene Osten und Mitteleuropa* (El centro está en el Este. Los alemanes, el Oriente perdido y Mitteleuropa), publicado en 1986; el volumen *Ein Gespenst geht um Mitteleuropa* (Un espectro ronda por Mitteleuropa), editado en 1987 a cargo de Hanns-Albert Steger y Renate Moreli; el número especial de diciembre de 1987 de la revista *La Nouvelle Alternative*, de París, y muchos más. Como en el volumen *Projekt Mitteleuropa*, a menudo se asiste a una mezcla de recuperación de temas del pasado: de indagación historiográfica por sí misma libre de intereses políticos inmediatos y de proyecto político.

¿Qué se puede hacer políticamente con esta palabra o con esta realidad, Mitteleuropa? Creo que no se puede y, sobre todo, no se debe hacer políticamente nada, al menos nada de inmediato. La política cultural, para recordar una vez más el gran ensayo de Bobbio, es sumamente peligrosa para la auténtica política de la cultura, o sea para aquella libre, no programada y no previsible acción que ejerce sobre el mun-



Taller de Gustav Klimt



do, y por tanto también en la esfera política, cada realidad humana o poética vivida intensamente. Mitteleuropa puede indicar un mundo del cual, de algún modo, sentimos que en parte descendemos; puede indicar un acervo de valores sumamente diversos y diferenciados que enriquecen nuestra personalidad y que, para un escritor, enriquecen su mundo poético, ofreciéndole un lenguaje, un modo de sentir y de ver. Pero todo esto se falsifica de inmediato si se convierte en un programa explícito. Un amor por la propia familia puede enriquecer, por cierto, la vida de un hombre, proporcionarle un terreno fecundo en el cual puede crecer también su actividad política, como toda su persona, pero sería ridículo si este hombre quisiese poner en una relación explícita, inmediata y directa su acción política por la unificación europea, por poner un ejemplo, con los vínculos que lo ligan a sus progenitores, a su mujer y a sus hijos. También el vínculo con una tierra, con un paisaje, con una literatura, son un tejido vital

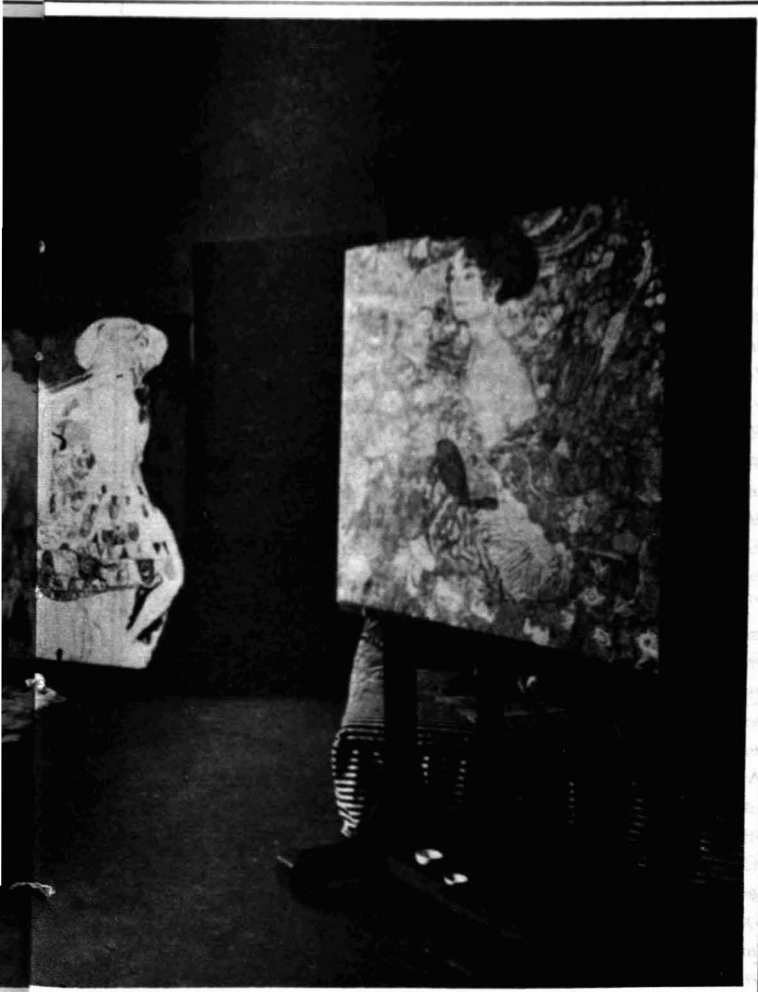
sobre el cual crece nuestra persona, del cual nuestra persona puede extraer la savia que enriquece su actividad, pero que deben transformarse en alguna otra cosa, si han de ser operantes en el plano político.

De otra manera, todo esto se convierte en una retórica, una fórmula o receta que termina por ser elusiva o mistificante y por avivar ese faccioso y forzoso cortocircuito entre adhesión incondicionada y rechazo vehemente que se señalaba antes. Haría falta tal vez hablar menos de Mitteleuropa y más de problemas específicos particulares que constituyen parte de la realidad mitteleuropea: por lo tanto, ya no congresos sobre Mitteleuropa, sino, por ejemplo, sobre las relaciones entre sajones, rumanos y húngaros en Transilvania en un determinado periodo histórico, o bien sobre la relación entre la aristocracia húngara y la burocracia vienesa en cierto periodo histórico, o entre cuento rural esloveno y cuento rural de lengua alemana en Carinzia, y así sucesivamente; de otro modo, un coloquio sobre Mitteleuropa termina por asemejarse demasiado a un coloquio sobre la vida, o sea sobre todo y nada.

Por cierto, mientras nos quedemos en el ámbito del nihilismo y del postnihilismo, o sea mientras una cultura no logre señalar explícitamente unos valores, el estilo cultural mitteleuropeo podrá continuar siendo un gran estilo defensivo en el momento de la crisis, como el estilo de aquella civilización que repetía continuamente los ensayos del fin del mundo para aplazar la *première* de este fin del mundo, porque mientras se hace el ensayo general del espectáculo, el espectáculo no se pone definitivamente en escena; mientras se recita el fin del mundo, por lo menos se ha vivido un día más y esto, para todos nosotros, puede significar algo.

Una lección mitteleuropea que está todavía viva, es la conciencia irónica del descarte en relación con la actualidad histórica y con toda autoridad histórica que se proclame como la única realidad posible, ordenándonos imperiosamente que acudamos a sus filas y bajo sus banderas. Tal vez una herencia, una enseñanza de la tradición mitteleuropea podría resumirse en una frase de mi amigo Poldy Beck, que conocí casualmente en Lodz, en Polonia, hace algunos años, y que me dejó, en un albergue de esa misma ciudad, un manuscrito suyo, un poemita dactilografiado en dieciséis páginas, que algunos años más tarde fue publicado y que se llamaba *Das Buch der Pfiffe, El libro de los silbidos*. En este poemita, Poldy Beck contaba su historia de judío perseguido, sobreviviente de cien catástrofes, en forma de un irónico tratado sobre el arte de silbar, de lanzarle una rechifla a la vida, a la tragedia y al desastre. En cierto momento, un verso suyo habla de alguien que, pasando junto a él en un coche, le dice que suba al carro, o sea al tren del tiempo, de la actualidad victoriosa. A esta invitación Poldy Beck responde: "no, gracias, vendré tal vez más tarde, o quizá ni siquiera venga; ya veremos". En este irónico, autoirónico y modesto "no, gracias" hay, acaso, una lección de cultura mitteleuropea no menos importante que muchas otras más llamativas y famosas. ♦

©Claudio Magris
De *Letra Internacional*



FULVIO TOMIZZA

MATERADA

(Fragmento)

Nací el 26 de enero de 1935, en Materada de Umago (antes Matteredá), una parroquia que comprende una decena de predios que, a pesar de hallarse a sólo siete kilómetros de la costa, posee una civilización estrictamente véneta y tiene todas las características de la Istria de tierra adentro, campesina y plurilingüe. Fueron precisamente mis antepasados, provenientes de Dalmacia, los primeros en preparar ese tramo boscoso para el cultivo de granos y viñedos; es posible que dicho tramo haya sido un regalo de la República de Venecia a Istria, tras la terrible peste de 1600. A ese primer núcleo familiar (muy nutrido de hijos y de nueras) se agregaron otros, procedentes de las no lejanas Eslovenia y Croacia, pero también del Friuli y de otras localidades italianas, como lo testimonian los apellidos italianos y eslavos de la gente de Materada, la cual se expresa indistintamente en un dialecto rico de influjos eslavos y en un croata-dálmata caracterizado por la presencia de tantos términos italianos insuprimibles. Pongo un ejemplo: ni siquiera hoy, veintisiete años después de que Materada forma parte de la República de Croacia, ha entrado en el habla local el exacto sustantivo *šuma*, que significa bosque y que el materadese prosigue corrompiendo con un bizarro *bosak*; y como, por otra parte, en el dialecto italiano no figura normalmente la voz *cabra*, o el véneto *cavra*, sustituida por el correcto *koza* (y es muy extraño que la mayor parte de los apellidos materadenses sea *Kozlovic* —antes *Coslovich*—, por lo cual decidí darle este apellido representativo al protagonista de mi primera novela).

En la pequeña iglesia de Materada, que mandó erigir hacia 1650 el más antiguo de mis antepasados, Zorzi Tomizza (en ciertas ocasiones *Tómica*) se conserva una importante inscripción en glagolítico, el alfabeto paleoslavo anterior al cirílico, presente incluso en enteros registros parroquiales custodiados en el curato.

La historia civil del pueblo se inicia prácticamente con la lenta disgregación del imperio austrohúngaro y el pleno —aquí tardó— despertar del sentimiento nacional. En la aldea más vital de Guirizzani (hoy Juricani), donde nací, Materada puede contar con una escuela croata y una italiana; tiene la Liga Nacional y un *Društvo* (asociación) eslavo. Otro escritor fronterizo, el alto-altesino Claus Gatterer, me reveló recientemente que el ochenta por ciento de la población de Materada votó a fines del siglo pasado en favor de la escuela croata y que, sólo algunos años después, con el mismo porcentaje se pronunció en favor de la escuela italiana. Vino el fascismo y con él las primeras represiones, las venganzas, los vejámenes. La mía era una familia de pequeños propietarios acomodados, comerciantes. Ferdinando, el padre, que en Materada aparece marginalmente con el diminutivo de Nando y que

más tarde aparecerá como eje en El árbol de los sueños; la madre, Margherita Franck Trento, de origen más popular y, por lo mismo, más eslava. Interesantes e inquietantes consecuencias tuvieron en aquel microcosmos, muy ambiguo, los últimos años de la Segunda Guerra Mundial con las fugas de los soldados italianos, la presencia de los alemanes y las incursiones de los primeros partisanos, incluidos los locales, que menciono en La quinta estación ateniéndome escrupulosamente a las impresiones que surgían bajo la mirada de un muchacho de unos ocho a diez años. Con la Liberación, la administración italiana le cedió el lugar a la yugoslava. Materada conoció el periodo más severo y amargo de su historia, culminado con el memorandum de Londres de 1954 y el consecuente éxodo de la zona B, del que me ocupó en mi primer ensayo narrativo. Dejé el pueblo a los nueve años, para proseguir mis estudios en el seminario de Capodistria; luego en un internado de padres salesianos, en Gorizia; posteriormente volví a Capodistria, al liceo Carlo Combi, frecuentado por los hijos de la burguesía véneta local, entre los cuales estaba, muchos años antes, Pier Antonio Quarantotti Gambini. Mi padre, en una zona incontrolada como la nuestra, sufrió la confiscación de gran parte de sus bienes y estuvo encarcelado dos veces; en fin, fue a recalar a Trieste, donde le ayudé desempeñando varios oficios, hasta que contrajo una enfermedad de la que murió a los 47 años de edad y que apenas le dio tiempo de morir en casa. No quise reunirme otra vez con mi madre y mi hermano en Trieste. Preferí quedarme, completando los estudios liceales y luego colaborando en las transmisiones culturales de Radio Capodistria, frecuentando a continuación la Academia de Arte de Belgrado y tomando parte en la preparación de un filme en Lubiana. Era en el verano de 1955, el verano de Materada. En octubre resolví regresar a Trieste. Le envié a Elio Vittorini una primera versión de la novela basada en los hechos vividos recientemente, y me aconsejó reescribirla: "Se trata de reescribir la misma historia, lograrla. Es necesario que usted halle la manera de presentarla de una manera más profunda (vívala con mayor profundidad)." El nuevo libro, escrito dos años después, en 1958, obtuvo el visto bueno de Vittorini y de Nicolás Galo, que en ese tiempo empezó a dirigir la colección Medusa de la editorial Mondadori. La novela atrajo inesperadamente la atención de la crítica italiana, que destacó la serena objetividad, la absoluta "ausencia de odio". El afortunado Quarantotti Gambini, junto con Stuparich, Biagio Marin y uno de los tres escritores de la gran Trieste, a quien conocí poco antes de que muriera (el siempre gran escritor que no he dejado de admirar, Biaseto), le parecía hallar en esas páginas "algo que no es fácil definir: algo, respecto de los narradores de

hoy, algo como una humanidad más tierna, más vasta, más honda". Le causó admiración, a él, que formaba parte de un mundo istriano totalmente opuesto. "el modo de expresarse, que acoge con espontaneidad tan fresca palabras y frases de nuestra gente".

Siguieron La muchacha de Petrovia (1963) y El bosque de acacias (1966), que pretenden narrar las vicisitudes de esa misma gente en los campos de cultivo para prófugos en el altiplano del Carso, luego en tierras ganadas a los pantanos en el Bajío Friulano. Estas dos novelas y Materada fueron publicadas por Mondadori bajo el título Trilogía istriana, en 1967. Entretanto había escrito una tragedia cársica, Vera Verk, llevada a la escena por el Teatro de Trieste y cuyas representaciones en Lubiana y en Zagreb (enero de 1963) constituyeron el primer contacto cultural entre Trieste y las capitales de Eslovenia y de Croacia después de tantos años de tensiones y conflictos.

Se advertían los primeros síntomas de un deshielo, de una alianza inesperada entre dos mundos que habían rozado el encuentro armado; una alianza que, a causa de mi procedencia y formación, me parecía necesaria y vital, sin descartar que en mis confusos años juveniles transcurridos en Yugoslavia pesaba y me remordía el recordar la muerte de mi padre. Intenté librarme de ello en la novela tan autobiográfica El árbol de los sueños (Premio Viareggio

1969), seguida de otros fragmentos oníricos reunidos en La torre al revés (1971), en los que regresaba a una visión anterior de mi tierra, vista en su incorruptible virginidad selvática, donde, festivas y saludables, venían a mi encuentro las figuras conocidas y amadas en mi nuevo y último acercamiento a Trieste. Entre éstas, sobre todo una muchacha judía con la cual casé y que literalmente quise llamar Miriam. (La ciudad de Miriam, 1972).

Respecto de las precedentes ediciones de Materada, de la de 1960 a la de la colección Scrittori Italiani e Stranieri, de 1971, en la presente, que es la sexta, sólo me limité a retocar dos o tres nombres y apellidos de personas reales que en mi narración "coral" mantuve íntegros, no obstante (o precisamente por) sus responsabilidades efectivas. Es un signo más de la satisfacción y, hay que decirlo, de la alegría (como pude testimoniarlo en la conferencia "Hombre y escritor fronterizo" que sustenté en los ciclos de la Asociación Cultural Italiana, y luego en las universidades de Viena y de Bratislava y en el Círculo Italiano de Cultura de Praga), con la que saludo el regreso de la paz entre esta gente honesta, sometida por la historia a pruebas y desafíos superiores a sus fuerzas, y que "últimamente ha sufrido en sangre propia la aridez de cualquier división, lo absurdo de cualquier frontera". ♦



Días después, Brano mandó que me dijeran que debía presentarme en la escuela de Giurizzani. Eran las nueve de la noche cuando entré al aula donde treinta años antes hice mi instrucción primaria. Después de muchos meses de silencio y quietud se daba una de aquellas conferencias secretas que decidieron el destino de tanta gente. La última que se daba y, me parece, la última que se haya hecho en Giurizzani.

Todo estaba dispuesto como mil veces había pensado que debía ser. Tras la mesa, donde antes se sentaba el maestro Romeo, ahora estaban Brano, Giovanni Bože; Stane, presidente del kolkos; el más joven de los Chersi, quien poco antes me había devuelto el saludo. En el suelo, inmediatamente abajo, estaba sentado Rozzan, del cual se podría haber dicho que nada tenía que ver en el asunto, que sólo estaba de paso o que sólo quería intrigar. En la primera banca estaban sentados Giogi Lessio —a pesar de haber sido destituido tres años antes—, Toni Jurissevich y Nini Gazde, que figuraban como viejos combatientes pero que en realidad no habían visto nunca otra escopeta que no fuera de cacería. Las dos bancas posteriores se hallaban ocupadas por las llamadas fuerzas nuevas: los hijos que aún estudiaban y las habituales personas hambreadas, que solamente sabían gritar y, quién sabe por qué, parecían hacerlo como impulsados por un acto de fe. Al entrar yo todos se pusieron de pie; eran cordiales y me llamaban por mi nombre. Me llevaron hacia adelante, entre la mesa y las pequeñas bancas de los muchachos, donde ahora se sentaban aquellos hombres altos y fornidos, como si fueran otra vez

escolapios. Brano comenzó a hablar. Se nota que cuando él habla en público imita los gestos de los jefes que venían al Dom; emplea el tono de Vanja, mueve las manos y golpea el puño como Medizza. No obstante, conserva algo de nuestros campos y establos. Y dijo más o menos así:

"Mi querido Franz, te hemos llamado para re-sol-ver finalmente y de común acuerdo la cuestión que tanto te interesa, y que nosotros, como buenos compañeros que deben cuidar los intereses del pueblo trabajador, debemos resolver. Se te ha hecho una gran injusticia. Y ¿por quién? Por quien aún cree que puede dictar las leyes en nuestro pueblo y todavía no se harta de chupar la sangre del pobre, sin saber que los tiempos han cambiado y que también aquéllos, los que hasta el día de ayer estaban sometidos, hoy pueden levantar la cabeza y decir ¡basta!"

Golpeó fragorosamente el puño contra la mesa y todos aplaudieron.

Yo no sabía de mi asombro y me preguntaba cómo era posible que en tan poco tiempo se hubiese vuelto tan capaz. Prosiguió.

"Pero tú —igual que toda tu familia y la de tu hermano— siempre has sido uno de los nuestros. Aun en los tremendos años del fascismo, cuando nos prohibían hablar nuestra lengua; aun en los tiempos de la gloriosa Lucha de Liberación, durante la cual también tú, como el más sano pueblo de Materada, diste, pobrecito, lo que podías. Ante nosotros apareces con una sola culpa, y tú lo sabes mejor que yo, a pesar de que varias veces te lo dije. Y tu culpa consiste en no haber elegido con decisión el camino

justo, en no haberte dirigido a nosotros para contarnos tu verdadera situación, en no haber acusado antes, como verdadero hombre libre, a aquél que te tenía, a ti y a tu familia, como esclavos. Pero nosotros te esperábamos. Y hoy, precisamente cuando la reacción parece haber puesto de nueva cuenta el pie en nuestro territorio y se hace propaganda y se habla mal públicamente de Yugoslavia, y se empuja a la gente a dejar la propia tierra y a trasladarse a esa Italia que a nosotros solamente nos ha perjudicado, precisamente hoy tenemos muy en cuenta que hayas sabido ver con claridad, por ti mismo, y levantar la cabeza y gritar ¡basta!"

Todos volvieron a aplaudir, y más fuerte que antes. Había terminado el discurso de apertura; ahora había que ir al grano. Cambiando de tono, empezó a hablar con fluidez.

"El compañero Vanja ha estado entre nosotros, aquí, junto con otros compañeros. Han dicho que es absolutamente necesario resolver esta cosa, que es una vergüenza que precisamente entre nosotros haya alguien a quien todavía no se le haga justicia. ¿Qué dicen ustedes?", dijo dirigiéndose al público.

"¡Desde luego! ¡Es justo! ¡Basta de explotadores del pueblo! ¡Muera la reacción!"

"Ya hemos analizado y discutido mucho. Sólo hay un modo, una salida. Tú debes ayudarnos y, al mismo tiempo, ayudarte a ti mismo. Tu tío no quiere saber nada de darte la tierra. No te la dará nunca. Y nosotros no podemos quitársela, ya que sus papeles están en regla, aunque todo —y lo sabemos muy bien— se debe a un puro enredo. Y ahora, Franz, tú debes demostrar que eso es el resultado de un enredo, y decírselo a todos, decir públicamente la verdad: cómo tu tío se apoderó de la herencia de tu padre, cómo te prometía esto y aquello en vano, mientras él se embolsaba todo. Y todo el dinero lo mandaba en una barca, o quién sabe cómo, a Trieste."

Me quedé helado.

"No comprendo", dije, y me temblaba la voz.

"Ahora comprenderás", repuso, y le pidió a Giovanni Bože que le pasara la bolsa.

Sacó una hoja de papel escrita a máquina.

"Sólo hay una manera de recuperar la tierra, y es la más justa. Tu tío debe ser condenado. Entonces se le hará un proceso para revisar y examinar otra vez su propiedad, es decir sus enredos. Lee."

Eran nueve las acusaciones en contra de mi tío, y parecía que yo mismo las había escrito. Agité la hoja y pregunté: "¿Quién escribió esto?"

"Lo escribimos nosotros, creyendo que ésa era tu voluntad."

"Se equivocan. Yo no firmo este papel."

Todos saltaron, como electrizados.

"¿Por qué? ¿Qué quieres decir? ¡Explícate!"

"Lo que está escrito acá arriba es falso."

"¿Cómo puedes decirlo?", gritó Brano.

"Es falso. Deberían avergonzarse."

Brano vino a mi encuentro y me clavó sus pequeños ojos falsos bajo la nariz.

"¡Aquí quería verte! ¡Ya interrogamos antes a tu hermano!"

Entonces me enojé y dije: "¿Por qué le creen a mi hermano? ¡Él no es un hombre!"

"Eso es lo que tú no eres. ¡Tú eres el que ahora quiere esconder la verdad!"

Se volvió hacia los compañeros y dijo: "¿Ya lo ven? ¿No se los había dicho? ¿Ya ven con quién tratamos? ¡Con uno que primero quiere dar puñetazos sobre la mesa y luego se orina en los pañales!"

Todos reían a mi costa; sólo Giovanni Bože permanecía serio, y veía que deseaba ayudarme de alguna manera.

"Este es un enredo", dije. "Yo no firmo."

Brano parecía un endemoniado.

"¡Véanlo", gritaba, "éste es un hombre valeroso!"

Aumentaron las carcajadas. Al volver el silencio, le pregunté: "¿Acaso tú eres un hombre valeroso?" Silencio.

"¿Tú, que mandaste deponer a Giochin en contra de Nando ante los jueces?"

No me dejó terminar. "¡Óiganlo hablar! ¡Y ustedes lo consideraban uno de los nuestros!"

"Nunca les he pedido serlo."

En ese momento la voz de Chersa se elevó sobre las demás: "¡Cállate, vendido!"

Los que se hallaban en los últimos bancos agitaban los puños, pataleaban, hacían un ruido de los mil demonios.

Yo los miraba con los ojos cuadrados, difícilmente podía creer que hubieran cambiado de opinión en unos cuantos instantes, que aquellas manos abiertas poco antes, aplaudiendo, se cerraran ahora en tantos puños amenazadores.

"¿Qué debemos hacer con hombres como éstos?", preguntaba Brano, y ellos respondían: "¡Colgarlos!" Además de Giovanni Bože, Rozzan no sabía qué partido tomar; su cara estaba roja y me miraba con ojos suplicantes, pero al mismo tiempo me odiaban por no poder ser como los de los otros.

Brano le preguntó: "Y tú, Rozzan, ¿qué dices?"

"¿De qué?", preguntó a su vez. Pero los demás pensaron que lo hacía con el propósito de burlarse y estallaron nuevas carcajadas.

"¿Qué crees que se puede hacer con hombres como él?"

Me miró, luego alzó los hombros y dijo: "Tener paciencia."

Y todos rieron al oír la palabra paciencia. Chersa dijo: "Estos son peores que los patrones. Los dejan hacer lo que se les antoja y siempre son esclavos."

"Nada de eso", dijo otro, "no es un colono. Quería meterle zancadilla a su tío y convertirse en patrón."

¡Y ahora estos buenos hombres se irán a Trieste y le dirán a los frailes que aquí no se puede vivir!"

"¡Sí!", dijo Chersa, ex colono de mi tío, "déjenlo ir."

Tú también vete a Trieste ¿qué esperas? Deja que los italianos le monten a tu mujer y puede que ellos te erijan un monumento!"

Volvieron a reír, y yo estaba allí en medio, con aquella hoja en la mano. Y mientras la rompía en mil pedazos, les dije: "Son el peor tipo de gusanos que

se arrastran sobre esta tierra. ¿Quién ha puesto el mando en sus manos, pobres borregos? Quieren copiar a los otros, a los grandes, y son incapaces de decir algo propio. Sólo les importa lo que les conviene, eso sí lo saben muy bien, y dejan a un lado a todo aquel que les estorba en el camino. Todavía tienen las manos sucias de estiércol, y con ese estiércol manchan los muebles; no son trabajadores que después del trabajo saben lavarse las manos. Tú, maldito Chersa, ¿acaso no tienes ya parte de la tierra de mi tío? ¿Por eso ahora hablas y ríes y levantas la voz, con la pretensión de juzgarme? No olviden que si la gente se va es solamente por culpa de ustedes."

Arrojé los pedacitos de papel al suelo, y uno de ellos fue a dar a la cara de Chersa. Se puso de pie y me dio una bofetada.

"¡Vendido!", me dijo.

Retrocedí tres pasos, me froté con la mano el labio que ya se estaba hinchando, y dije despacio: "Hace veinte años me dieron una bofetada, ustedes lo saben. Esta es la segunda. Y ha sido mucho más fuerte."

Y salí, mientras todos, en silencio, me acompañaron con la mirada.

De alguna manera, me sentía libre y contento. En ciertos casos no hace daño recibir un bofetón: se experimenta la sensación de no deberle nada a nadie. Y sentí ganas de echarme un buen trago. Las piernas, quién sabe por qué, me llevaban precisamente al Dom, pero tuve tiempo de enmendar el camino y me dirigí al bar de Gelmo.

Era sábado y algunos parroquianos jugaban a los naipes en torno de dos mesas; otros se agrupaban en la barra y en el rincón, donde yo había hablado con Rozzan en ocasión del novenario.

Al entrar todos levantaron la mirada, pero nadie me saludó. Luego vi a mi hermano sentado solo a una mesa, y, por la manera en que se removía en la silla, comprendí que en vano había tratado de trabar conversación con los demás. Se había emborrachado a solas.

"¡Buenas noches!", dije en voz alta.

Luego de un breve silencio, "Buenas", dijo Milio.

Al acercarme a la barra cambiaron de conversación y me miraron con desconfianza. Yo estaba embarullado y trataba de esconder el labio, para que no lo vieran. Y le pregunté a Milio: "¿Qué tal, jorobadito?"

Me contestó de inmediato: "Hay buen tiempo, buen tiempo."

Le pedí a Italo una cerveza y respondió: "No hay cerveza".

Entonces, cambiando el tono de voz, insistí: "¿Y qué es lo que están bebiendo estos señores? ¿Acaso no es cerveza?"

"Es cerveza, pero ya se acabó. Le di a Bortolo la última botella."

Se acercó apresuradamente Gelmo y, preocupado y solícito, le dijo: "¿Cómo que no hay cerveza? Para los amigos siempre hay cerveza. ¿De qué hablas?"

Y de un mueble sacó una botella que tenía guardada para las personas de confianza o para las demasiado

sospechosas. Italo se enojó y dijo:

"¡Luego me echan a mí toda la culpa! ¡Usted mismo me ordenó que no la sacara!"

Pero Gelmo reía, mostrando la dentadura postiza y tratando de estúpido a Italo; me explicó que le habían llevado unas cuantas cajas, sólo nueve, que no surtían más porque el camión que venía de Lubiana era descargado en Umago, en Punta, donde había muchos turistas de todas las razas y opiniones: italianos, franceses, austriacos, alemanes, serbios y americanos, el diablo y su propia madre; pero para los amigos siempre guardaba una botella.

Yo no sabía si agradecerse o no, porque bien me daba cuenta de qué tipo de amigos hablaba, y le dije: "Entonces guárdala para los amigos más íntimos, y a mí dame un cuarto de vino."

Pero él se sintió ofendido y a toda costa quiso abrirme la botella.

Empecé a tomármela en paz, viendo a Milio que me miraba con el rabillo del ojo. Luego lo escuché decir en voz alta, para que yo lo oyera bien: "Sí, mi querido Bortolo, sí. Estamos volviendo a los años duros de antes. Cuarenticinco, cuarentiseis, cuarentisiete, cuarentiocho, cuarentinueve. . ."

"Cincuenta", agregué. Pero guardaron silencio. Y pregunté: "¿No hubo elecciones en el cincuenta?" Respondió de mala manera, hablándole a la pared: "Entonces era otra cosa. Aquella vez se trataba de forasteros, no de nuestra gente."

Y, como si hubiera dicho una gran cosa y para no arruinar el efecto producido, se despidió de los demás y salió dando un portazo.

También salieron Poldo y los otros dos; y pensé que eran muy injustos conmigo y con ellos mismos. Recordé que todos hicieron lo que habían querido en aquellos años que decía Milio, y, cuando todos medraban, ellos mismos aprovecharon de la nueva idea todo aquello que podía favorecer sus intereses.

Y el mismo Poldo —que no salía de la iglesia, se daba golpes de pecho y se manifestaba en contra del régimen y trabajaba la mitad de la tierra de su cuñada que vivía en Trieste, del '45 en adelante cosechó todo el trigo y a ella no le dio ni un

cucurucho de harina para empanizar un pescado.

Llamé a mi hermano y le dije: "Vamos a casa.

Mañana temprano tenemos que barbechar."

Salimos y nos encaminamos a casa. Adelante del aguaje en que abrevan las bestias, estaba solamente el camino oscuro y desierto. Me detuve y le dije:

"Amigo, ¿qué has hecho?"

Se lo esperaba. Y le temblaba la voz.

"Nada. ¿Qué hice?"

"¿Y todavía me lo preguntas? Bribón, ¿quién te dijo que hablaras?"

Lo sujeté por el cuello. Él se defendió con las manos y le di una patada, luego otra hasta que se volteó para enfrentármeme. Entonces le di un golpe en plena cara. Y le dije: "Que esto te sirva de lección."

Le ayudé a levantarse, y caminé a unos cuantos pasos detrás de él, observándolo, hasta llegar a casa. ◇

Praga y Viena del Cadáver

Por Hernán Lavín Cerda

He perdido algunos años tratando de ponerme el zapato derecho en el pie derecho y el izquierdo en el izquierdo. Indudablemente, no es una operación muy difícil aunque se necesita un poco de ciencia o más bien una estrategia adecuada que permita rodear el objetivo y, luego, desencadenar el ataque desde todos los ángulos. Si el asalto no se prepara, la batalla se convierte en un desastre y puede suceder, incluso, lo peor; es decir un desorden del ritmo, un aturdimiento, o, si ustedes lo prefieren, una nebulosa en medio de las uñas, los tobillos, la sombra de los pies y los zapatos. Debo aceptar que estamos en peligro de perder todo punto de referencia y el riesgo es inminente. La realidad se ha vuelto muy complicada y al fin todo es posible: un terremoto, un cataclismo, un cuerpo que se desarticula rápidamente y el impacto de una memoria que se hunde junto al cuerpo.

Así me sucedió en el otoño de 1966. Yo vivía en Praga, más allá de los árboles, y para llegar a mi casa era necesario cruzar el Cementerio Judío. En aquel lugar viví durante más de un año, acompañado por Nadia y por una perra de rabo pequeño y apellidado indescifrable; esto último parece un sueño pero es cierto: nunca llamamos a nuestra perra por su nombre y estoy casi seguro de que la habíamos bautizado con un gracioso nombre compuesto de cuatro sílabas más o menos agudas que ahora no puedo recordar. Su apellidado fue siempre un tormento, al menos para mis labios y mis oídos: algo así como el sonido del ferrocarril atravesando un pantano cubierto de piedras. Algo desvencijado y lento, muy lento, como si fuese una música de trompetas en el fondo del océano.

Una noche me quedé solo y descubrí

que los sentidos se me confundían: el olor de la perra era solamente real entre los muslos de Nadia. La humedad no aparecía en las tumbas del Cementerio Judío sino alrededor de la lámpara que me alumbraba. Era como si de pronto me faltara el apoyo de lo real en medio de tantos objetos que empezaban a ser extraños junto a mí: incertidumbre y torpeza de un mundo formado por figuras que se iban volviendo extrañas poco a poco. Nadia se transformaba en el ruido de una llave, yo me convertía en un calígrafo muerto de hambre, y la perra no era más que la sombra de un insecto debajo de la cama.

Entonces me caí de rodillas y estuve tratando de ponerme el zapato derecho en el pie izquierdo y el izquierdo en el derecho. Intenté hacerlo de este modo porque tuve el presentimiento de que mi pie derecho ya no estaba en el derecho y el izquierdo tampoco formaba parte del izquierdo. Rápidamente mi sospecha se convirtió en certidumbre: mis pies habrían de sufrir mucho desde aquella noche junto a las tumbas y los árboles del Cementerio Judío. Cada tobillo iba perdiendo su forma para convertirse en el ruido de una llave y yo me convertía en un insecto que agonizaba sobre la sombra de una perra de cuyo apellidado no quiero acordarme. Todos estábamos debajo de la cama y nadie era capaz de arrastrarse por la alfombra hasta la puerta que podía abrirse de un momento a otro.

Pero no te confíes: el otoño es lo que queda de aquella memoria hundiéndose y nada se abre aunque Nadia y la perra son la última posibilidad, el último engaño en medio de tanta hipnosis.

Ven, Lucrecia, ¿por qué no vienes?

Tal vez no soy el mismo de antes pero te necesito más que antes. Me siento cansado, me aburro, y sin embargo no tengo sueño. Cómo me duelen los tobillos y sufro al ver que mis zapatos se transforman en el ruido de una llave. ¿Por qué no vienes?

Viena asustadiza. Desde aquí pienso en Nadia y la imagino semidesnuda en un bosque de Bohemia. Estamos en 1905 y, poco a poco, Viena se volvía diferente. Hierro y aluminio en lugar de ladrillo y yeso. Impulsos geométricos multiplicándose. No era yo la única víctima del vértigo en aquellos años. La cafetería fue el vicio de los vieneses. Ahí apareció como en un relámpago, a veces denso e inmóvil, la perturbadora modernidad. Al principio todo es inédito y por allí se desliza. Luego es más y más difícil, como dijera Karl Kraus. Y cuando llegas a dominar el oficio, entonces es casi imposible articular una frase.



en las visiones Valdivia



Ahora vislumbro a Nadia con su sonrisa inocente, algo hipócrita pero inocente; supongo que ella desconoce la causa original de toda hipocresía: cultivarla es un fenómeno tan natural como el olvido.

Austria era un país de viejos; para vivir aquí, había que envejecer. Ojalá termináramos de sufrir, sonrío Arthur Schnitzler. ¿Y entonces? Hugo von Hofmannsthal observa el movimiento pendular de la luna en la noche estrellada y dice "no me permiten subir tan alto, hace un poco de frío, no me permitirán subir tan alto". Recuerdo que a los veinte años, éramos conservadores endurecidos. Pero las cosas empezaron a cambiar de manera paulatina. ¿Embellecer para la emoción, seducir para el olvido, adornar para la ilusión? No sólo eso. El camino se abriría para siempre. Todo se iba desarticulando en fragmentos; y aquellas señas de identidad, a su vez, se fragmentaban. De pronto nos vimos envueltos en otras lí-

neas arquitectónicas: la curva más o menos febril dejó su lugar a los ángulos tejidos en la urdimbre de las rectas. Adolf Loos nos desembarazó del ornamento. Sin embargo, siempre descubrí la espiral de mi alma en los ojos de Nadia, como si la desnudez de Nadia hubiera aparecido de repente en la pintura de Gustav Klimt.

15 de septiembre de 1966. Nunca supe por qué no pude visitar a Ludmila Mor-diukova. Se me fue el tiempo y el sol desapareció como un esqueleto en el espacio: la frialdad del sol no es una caricatura. Yo iba y venía bajo aquel impermeable suizo de estibador cesante, y mi cuerpo se resbalaba en el interior de aquella funda de plástico. Creo que mi figura se confundía con la de un ballenato lejos del mar.

Ahora tengo sueño y me tiendo sobre el césped. De pronto siento que alguien me despierta y me habla: de su boca sale un flujo de consonantes. Seguro que es un policía. Lleva un impermeable muy parecido al mío y una gorra oscura: su mano derecha me dice que está prohibido dormir sobre el césped y que debo irme por la calle hasta llegar a la estación del ferrocarril. Así lo hago. Me duele mucho la vejiga y avanzo con dificultad. Al fin puedo sentarme en una de las bancas de madera y me resigno, temblando, a pasar allí la noche. Lentamente abro los ojos como si fuese un paquidermo y trato de no cerrarlos: temo quedarme dormido. Así pasan los minutos, las horas, no aparece ningún tren, desconozco esta lengua, tengo hambre, y no me atrevo a pedir un pedazo de pan.

Recuerdo las palabras de Roque Dalton:

"Pronto me iré de aquí, aunque lo

tengo casi todo. ¿Ves ese letrero? Intenta pronunciar lo que allí está escrito: un infierno de consonantes y acentos muy extraños. Es imposible. En cuanto pueda me voy y no regreso más. Prefiero morirme antes de escribir sonetos bucólicos acerca de los cisnes que aún podemos ver en alguna fuente perdida. Praga es muy hermosa pero las tensiones van en aumento. Algo grave puede suceder."

Hago un esfuerzo pero es inútil: mi ojo de paquidermo se cierra, se abre, se cierra, se abre. Después de observar la escena durante algunos minutos, veo que estoy rodeado de ancianos muy pobres, casi mendigos que no se hablan. Uno de ellos se pone de pie y a través de una colecta reúne las coronas para comprar salchichas y un poco de mostaza; me mira de reojo, se rasca la nariz, más bien el surco que aparece entre su boca y su nariz, y va repartiendo las salchichas sin ningún apuro. Ahora viene y se sienta a mi lado. Más que un viejo, es un hombre antiguo. Sí, más antiguo que la Praga vieja con aquel color ceniciento que cubre los muros. Apenas tiene voz y me habla. Tiemblo de frío y le hago un gesto con mi mano izquierda; me sonrío y parece estar muy feliz con ese gesto. Cataplúm, digo, cataplúm, y el anciano sonrío como un animal del monte. No tiene dientes pero su sonrisa es como la de Voltaire: la sonrisa de una razón a punto de extraviarse para siempre. Entonces grito: cataplúm. Una vieja se acerca y me observa desde los tobillos a la nuez, y de ahí a la frente. Ella también sonrío como otro animal del monte: cautivadora en su sonrisa. Poco a poco se van acercando y sólo hablan entre ellos. Su lenguaje, que desconozco, tiene para mí la belleza de



las desarticulaciones. Su balbuceo es repulsivo y admirable: me atrae tanto como la lechuza al cuervo.

Han transcurrido más de cuatro horas y llegan más y más viejos a la estación de Praga. No viene ningún tren y ellos se acuestan sobre las bancas y las baldosas. Pienso en algunos dibujos de José Clemente Orozco, así como en algunas fotografías de Sara Facio y Alicia D' Amico. ¿Son locos? ¿Son esperpentos de una marginalidad incomprensible? Llega la luz del sol y se van con sus manchas, sus medias rotas, sus erupciones en la piel, sus labios pálidos, sus manos temblorosas. El menos viejo da un salto y esconde la última salchicha en una bolsa oscura; cuando me sonrío puedo ver cómo sus encías están recogidas y, al igual que los otros, es un desdentado.

Abandono la estación y logro llegar a la pequeña casa donde vive Ludmila. Le cuento mi experiencia y le pregunto quiénes son esos ancianos. Ella se siente incómoda y me responde sin mucha convicción:

—Son como huérfanos. Un producto de la guerra.

Nadia es hermosa pero su carácter me resulta incomprensible. Casi es de noche en

la taberna *U Fleku*, hace frío y todavía llueve. Tengo miedo de dormir solo, le digo, pero ella se burla de la falta de imaginación que hay en mis sueños. Mucho mejor será que te calles, me dice y hace un gesto con sus labios como si fuese una araña que de pronto se desconoce a sí misma en el fondo de su tela. Está bien, le digo riéndome, y ella trata de darme el golpe del conejo pero yo me escapo y desaparezco entre sus piernas largas, casi gordas aunque débiles. Te has vuelto absurda, malvada y loca, le digo sin darme cuenta: sólo te burlas de la imaginación que pudimos haber compartido. Pero no, es imposible. Aquí la única intelectual eres tú, aunque digas lo contrario, y todo lo destruyes con ese falso sentido del ridículo que todavía cultivas como si se tratara de un bien inexpugnable. Pero te equivocas y al fin no puedes dejar de reconocer que tu tiranía será pulverizada por mi sueño. He venido a soñar y tú lo sabes; hemos venido a perder hasta la vida en el fondo del mismo túnel.

Sí, Lucrecia, siempre quisieras chuparme la sangre junto a la estatua de José Stalin que acaba de ser decapitada en medio de la noche. No eres muy diferente a Nadia: sus propósitos son los tuyos, aun-

que hagas lo posible por disimularlo. No lo niegues. A veces creo que una sola mujer me perseguirá hasta el fin de los siglos: un solitario animal de muchos ojos, una figura múltiple.

De pronto alcanzo a ver que un viejo amigo de la familia, don Miguel Delibes, viene a visitarme con el único propósito de que yo no me olvide de Praga. Luego de encender un cigarrillo de tabaco rubio, dice observando el valle a través de mi ventana:

—Del otro lado, es decir, a la derecha, aguas arriba del Vltava, puedes ver cómo se alza la ciudad vieja, la ciudad gris de los pasadizos y las desportilladuras. Aquello tiene un regusto kafkiano —no en balde, Kafka nació y vivió aquí— y la sombra de los husitas gravita sobre sus calles y callejuelas. En rigor, se trata de un verdadero laberinto. Yo te diría que es un trasunto urbano del cerebro caótico y genial del autor de *El proceso*. Los pasadizos, túneles, arcos, bóvedas, pasajes y patinillos se cruzan y entrecruzan: conducen a todos los sitios y no llevan a ninguna parte. El barrio encierra un encanto tétrico, un aire misterioso que le inclina a uno a hablar a media voz. A esta impresión coadyuvan los grandes desconchones de las mansiones valetudinarias, los ventanucos abiertos en los rincones más insólitos, las galerías colgantes, los gatos grandes y perezosos deslizándose sigilosamente entre los cubos de las basuras. El tiempo se ha detenido aquí. Nada se ha desplazado de su sitio. Todo está como estaba, con su viejo pavimento, incómodo y hermosísimo, de minúsculas lajas de diversos tonos —grises claros, oscuros, rosados— combinadas en caprichosos dibujos geométricos y sus farolillos de gas que el farolero va encendiendo cansinamente al caer la tarde. La personalidad de Praga, no lo olvides, emana sin duda de este rincón sobre el que periódicamente se desgranar las campanadas de la iglesia de Tyn o de la capilla de Bethléem, donde Jan Hus —cuyo monumento se alza en la plaza inmediata— predicaba al iniciarse el siglo XV.

—Sí, don Miguel, todo está como estaba y el olvido es imposible. Nunca pude salir de aquella ciudad tan vieja, como no pude abandonar los sótanos de Santiago de Chile. ♦

Dos Poemas*

Por W.S. Merwin

ACORDE

Mientras Keats escribía ellos talaban los bosques de sándalo
mientras él escuchaba al ruiseñor ellos oían el eco de sus propias
hachas a través de los bosques
mientras él estaba sentado entre los muros del jardín en la colina
afuera de la ciudad ellos pensaban en sus jardines agonizantes
lejos en la montaña
mientras el sonido de las palabras lo desgarraba ellos pensaban en
sus esposas
mientras la punta de su pluma viajaba el hierro que ellos codiciaban
los despreciaba
mientras él pensaba en los bosques griegos ellos sangraban bajo
flores rojas
mientras él soñaba con el vino los árboles caían de los árboles
mientras él sentía su corazón ellos estaban hambrientos y su fe
enfermaba
mientras la canción rompía sobre él ellos estaban en un lugar
secreto y lo talaban para siempre
mientras él tosía ellos acarreaban los troncos a un agujero en el
bosque del tamaño de un barco extranjero
mientras él gemía en el viaje a Italia ellos caían rotos sobre los
senderos
cuando él se fue a la cama con sus Odas la madera fue vendida por
cañones
cuando él se reclinó mirando la ventana ellos volvieron a casa y se
acostaron
y llegó una época en la que todo se explicó con otro lenguaje

*Estos dos poemas forman parte de *The Rain in the Trees* (Alfred A. Knopf, Nueva York, 1988), el más reciente libro de W. S. Merwin quien, para muchos, es el poeta norteamericano más significativo de su generación. Merwin (Nueva York, 1927) ha publicado más de diez volúmenes de poesía y múltiples traducciones de poetas europeos e hispanoamericanos entre los que se encuentran Pablo Neruda y Antonio Porchia.

AL PERDER UN LENGUAJE

Un hálito deja las oraciones y no regresa
aunque los viejos aún recuerden algo que podrían contar

pero ahora saben que cosas así han caído en descrédito
y los jóvenes tienen cada vez menos palabras

muchas de las cosas para las que había palabras
han dejado de existir

el nombre para estar en la niebla junto a un árbol encantado
el verbo del Yo

los niños no repetirán
las frases que decían sus padres

alguien los ha persuadido
de que es mejor decir todo de manera diferente

para que puedan ser admirados en alguna parte
cada vez más y más lejos

donde nada de lo que hay aquí se conoce
tenemos poco que decirnos unos a otros

somos erráticos y oscuros
a los ojos de los nuevos propietarios

la radio es incomprensible
el día es de vidrio

cuando hay una voz tras la puerta es extranjera
y por doquier una mentira en lugar de un nombre

nadie lo ha visto suceder
nadie recuerda

para esto estaban hechas las palabras
para profetizar

aquí están la plumas extintas
aquí está la lluvia que nosotros mirábamos. ♦

DANIEL COHN BENDIT:

Para alcanzar otras orillas

Por Blanca Solares y Egon Becker

Escapar a una imagen fija en la opinión pública no es una tarea fácil. Para Daniel Cohn Bendit los años posteriores a la revuelta de 1968 han significado un continuo intento por seguir siendo un hombre político más allá del estereotipo de activista con el que inevitablemente se le asocia. De la vida un tanto nómada y agitada de su juventud a su actual condición de inquieto sedentarismo, media una historia que no es ajena a la protesta pero que se reserva la capacidad de criticar el entusiasmo ingenuo y la intransigencia sin sentido.

Vuelto al interés de los lectores de habla hispana por la traducción de su reciente libro *La revolución y nosotros* que la quisimos tanto. . . , un documento nostálgico sobre una generación y una forma de hacer política, Cohn Bendit continúa siendo una figura que a nadie deja indiferente. Como principal accionista de la revista *Pflasterstrand* (Bajo los adoquines, ¡la playa!) el antiguo militante de izquierda se ha colocado al frente de una empresa. Pero la publicación, fundada con la intención de contribuir al desarrollo de los movimientos sociales alternativos de la RFA, representa un punto de encuentro para los nuevos debates intelectuales y una piedra en el zapato para la política oficial. Compañero de viaje de "los verdes", no deja de mantener su autonomía y la cualidad de ser un "situacionista político". Los años de participación en una gran variedad de movimientos dentro de una etapa conflictiva y desesperanzada han devenido una experiencia a partir de la cual ha podido concluir que la acción política es un proceso de múltiples dimensiones, de insumisión a los aparatos y una continua experimentación. Real-politik pero conciencia de la necesidad de ilusionarse a sí mismo, juego democrático pero sin olvidar la resistencia creativa.

La entrevista se realizó en el departamento de Cohn Bendit en donde se reconocen algunas de las señales de su forma de vida: voces de ni-

ños y confortable sencillez, en contraste con signos de su presente actividad política: visitantes, continuos telefonemas. . .

Egon Becker es actualmente responsable del Instituto de Ecología Social de Frankfurt, amigo e interlocutor político de Cohn Bendit, actual candidato al parlamento regional de la ciudad de Frankfurt, por lo que se trata ante todo de un diálogo para elucidar preocupaciones comunes.

A su vez, Blanca Solares es una estudiante mexicana que prepara su doctorado en Frankfurt.

Pareciera hoy en Alemania Federal que la discusión de problemáticas que afectan a la sociedad en su conjunto, los problemas ecológicos, la reducción de la jornada de trabajo, la solución a cuestiones sociales específicas hubieran introducido cambios profundos en la práctica política, de forma tal que las diferencias entre izquierda y derecha o entre progresistas y conservadores se vuelven complejas. ¿Cuál sería al respecto tu consideración básica?

Yo diría que en lo fundamental existe un nivel tradicional de diferenciación. Ser de izquierda significa que la justicia social y

el rechazo a la marginación permanecen como momentos esenciales de la identidad política, trátase de la forma de decisión que se trate —da lo mismo la perspectiva desde la que uno aborde la cuestión—, esa orientación debe sostenerse siempre. Hace tiempo se decía que ser de izquierda era ser progresista. Pero eso no se puede sostener ya fácilmente. Progresista era Strauss, quien siempre estuvo por el progreso, siempre ir más adelante, siempre ir más aprisa.

Las instalaciones atómicas son tan "progresistas" como lo fueron los hornos de carbón.

O como la energía del viento o cosas así. Sin embargo, en lo que a nosotros se refiere, respecto a la problematización del crecimiento social en su conjunto, se ha resquebrajado el significado de lo progresista o de la izquierda. Si bien también agregaría que izquierda y derecha se diferencian a partir de distintos valores de categorías morales.

En cualquier caso, desde tu perspectiva, ser de "izquierda" se relaciona con ideas igualitarias.

Ser de izquierda es ser igualitario, pero ser igualitario no significa "hacer las cosas igual". Y conservador es, ante todo, ser individualista, pero no una garantía para la individualidad.

Otro elemento que es importante destacar en relación a este último punto, es que a diferencia de hace veinte años, cuando determinados sectores buscaron una mayor interacción político-social, hoy, por el contrario, existe una fuerte tendencia hacia la individualización.





Lo veo de una forma un poco distinta. Me parece que quienes se sublevaron a fines de los años sesenta intentaron reconciliar dos cosas que quizá planteadas se contradicen. Es decir, intentaban romper la mediocre unidimensionalidad social que el capitalismo tardío ha producido y, contra ello, intentaron propagar formas de vida individuales y colectivas al mismo tiempo. Y la dificultad radica ahí, en que con el intento de desarrollar nuevas formas de vida individuales y colectivas surgió una montaña de contradicciones derivadas de las estructuras subjetivas de la gente y conformadas de tal manera que aquellas experiencias e intentos sólo pudieron sostenerse por un tiempo, después de lo cual volvieron a ser abandonadas. Lo que ello significa es que desprenderse de estructuras sociales que han sido insertadas en el carácter de la gente sólo era posible a través de un tratamiento puntual de las cosas. Esto, en mi opinión, sólo se entendió más tarde. Por eso hoy no diría que lo que tenemos es una fuerte individualización, sino todo lo contrario, que el capitalismo trabaja en principio en contra de la individualización. El capitalismo es antindividualista. Si tuviera que formularlo provocativamente diría que no me explico por qué los norteamericanos se alarman respecto al comunismo, para mí los suburbios norteamericanos son el comunismo realmente existente. Uno es idéntico al otro. Y ese famoso dicho: *Keep up with the Johnsons!* no quiere decir sino que si ellos tienen un auto, nosotros también tenemos que poseer un auto. Esto para mí es la forma de expresión colectiva de la sociedad de masas: el parecerse unos a los otros. Criticar las actitudes individualistas *per se* es riesgoso. Por otro lado, se ha mostrado que la so-

ciudad actual —en contra de esta tendencia masificadora— desarrolla posiciones individualistas no homogeneizantes, en la forma en la que se les entendió a partir de la revuelta de 1968. La sociedad actual está impregnada de un deseo de individualización que tomó su contenido a partir de ese momento. Eso es algo positivo. Sin embargo también se ha conformado una figura de individualismo sin escrúpulos que intenta avanzar cínicamente sobre todas las contradicciones sociales que encuentra a su paso. Ambas tendencias se encuentran mezcladas en la realidad. Lo único que quiero es defenderme de ver al individualismo como algo negativo.

Al parecer lo que predomina es el individualismo. En los departamentos de los viejos camaradas de Frankfurt, en relación con los espacios de hace 10 o 15 años, todo se ha convertido en mucho estilo. . .

Sí, pero eso tiene que ver con la edad. . . cuando se tienen 20 años se vive siempre saltando de un lugar a otro y tu departamento corresponde a un arreglo existencial transitorio de diferentes formas de vida que se quieren probar. Hasta que un buen día, se instala uno más o menos espontáneamente en una forma de vida determinada y se intenta desarrollar ese estilo por un buen tiempo. Cuando entonces comparas ese departamento con el de aquellos que no participaron en la revuelta obtienes una comparación legítima. Ahí están los que permanecieron, los que no se entremezclaron. Los puedes confrontar no sólo con su propia historia, sino con lo que hubieran podido ser. Entonces tienes un juicio de su realidad.

El nuevo arreglo de los espacios de vida se relaciona con esa necesidad de estetizar la cotidianidad que era una temática incorporada a la revuelta, lo que puede preguntarse es cómo puede irse más adelante con estas "necesidades estéticas" que tienen también mucho que ver con las circunstancias políticas.

Seguro. No sé cómo se puedan desarrollar. Es decir, uno ve este problema ahora también como generación. Esa generación tuvo diversas experiencias y saltos. Ahora vive en una actitud de espera.

Lo que dices hace pensar en Reimut Reiche quien hace algunos años sostuvo en una discusión que en principio toda generación podría sublevarse verdaderamente sólo una vez, que si entonces perdiera, retrocedería. Corroboraba su tesis con argumentos psicoanalíticos. La muerte del padre sólo puede ser perpetrada una vez. A veces, es posible que su tesis no sea falsa, porque mucha de la gente que entonces se sublevó no ha vuelto a intentarlo. Lo que no es claro es si en aquel entonces en verdad se sublevaron o si sólo corrieron tras el movimiento.

Un tema que no se puede pasar por alto es el de la relación entre los movimientos sociales de Europa y los movimientos de resistencia y transformación social en otras partes del mundo. Por ejemplo, en la preocupación del movimiento estudiantil por la guerrilla en Latinoamérica, como forma de subversión. En apariencia el movimiento social en Alemania se encuentra hoy encerrado en problemáticas internas y un tanto al margen de lo que sucede en otras partes del mundo.

Sí y no. Visto en retrospectiva, Latinoamérica tuvo la función de un deseo, el deseo que confirmó al movimiento estudiantil de fines de los sesenta que entre el revisionismo de la Unión Soviética y el capitalismo podría haber una tercera opción revolucionaria, la prueba de ello eran los movimientos revolucionarios en América Latina; éstos fueron utilizados como comprobación de una tesis política. Comenzando por Fidel Castro, luego por los diferentes movimientos social-revolucionarios en Bolivia, Brasil, otros



estados y finalmente con Argentina. Para ser sincero habría que decir que los revolucionarios de Europa Occidental guardaron —respecto a estos movimientos— una relación instrumental. Los utilizaron como confirmación para su política propia y vieron todo lo que de ahí se derivaba bajo este presupuesto. Los problemas de América Latina fueron subordinados a esta necesidad de dar certeza a sus proposiciones. Mientras tanto se ha dado una ruptura con el antimperialismo clásico del movimiento estudiantil, una ruptura contra aquella posición que sostenía que los movimientos sociales correctos y que las alternativas para nuestra sociedad surgirían en Vietnam, en Cuba o no sé dónde. Esta idea no existe más. Pero por ello es ahora más difícil establecer una relación no identificatoria y no eufórica entre los movimientos sociales de aquí y los de América Latina. A pesar de ello creo estar seguro de que el movimiento ecologista trae consigo una discusión en la que la reflexión sobre el desarrollo en América Latina y el Tercer Mundo juega un papel importante. No obstante, el problema que ahora surge es que, en principio, uno tiene que afrontar el hecho de que los latinoamericanos tienen primero que lograr algo que entre nosotros está ya dado y se sobrentiende, el establecimiento de la democracia. De lo que se trata en América Latina ya no es establecer el Estado socialista, éste u otro modelo de Estado, sino sencillamente de establecer estructuras democráticas sólidas, básicamente estables. Cuando en Brasil el movimiento por el derecho al voto y de elección directa del presidente se convirtió en un movimiento del pueblo, ésto fue claro. Ciertamente que aquí eso no levantó el ánimo de na-

die, pero allá como movimiento social fue un fenómeno impresionante. En Argentina lo mismo sucedió con Alfonsín, o recientemente el caso de México, donde la oposición política contra el candidato del partido oficial se ha fortalecido tanto que el sistema podría derrumbarse. Todas estas son cuestiones que en mi opinión resultan esenciales para el futuro de América Latina y que aquí simplemente no son percibidas en su significación.

En relación estrecha con la reflexión ecológica, en los últimos meses se ha hecho de conocimiento público a través de la prensa escándalos que tocan a las relaciones de Alemania con el Tercer Mundo. Los desechos que aquí nadie quiere más son colocados en África. Fábricas que no satisfacen nuestra seguridad estándar son trasladadas a cualquier parte del Tercer Mundo. Ha comenzado una nueva fase de la producción industrial en la que nuestra basura y producción peligrosa se traslada a esos países. Los africanos formularon hace poco un argumento muy fuerte: "Entre más se fortalece el movimiento ecológico en Europa y menos internacionalmente opera, más recibimos nosotros sus desperdicios, su peligrosa producción y sus daños ecológicos."

Eso puede ser un aspecto parcial. Por otra parte, me parece, está el hecho, si se analiza políticamente, de que los medios de comunicación en nuestros países son muy poco confiables. Apenas ahora acabo de escuchar una noticia procedente de Francia, en la que se dice que los franceses son ecológicamente insensibles y completamente inconscientes respecto a los daños al medio ambiente provocados por la energía nuclear. Sin embargo, el despacho de desechos a África alteró a todos, rebasó todo límite y me parece que también ahí puede formarse una nueva sensibilidad social-ecológica. La cuestión de que corresponde a nosotros mismos solucionar aquí el problema de los desechos puede llegar a ser aceptado y entendido por cualquiera. De manera que creo que entre más se fortalezca aquí el movimiento ecológico y más se coloque en el centro de la cuestión el tratamiento de los desechos más se hará avanzar la conciencia de la sociedad respecto a la problemática ecológica y su relación con los países del



Tercer Mundo. No es tan simple afirmar que el cinismo blanco domina en todas partes. Creo que por el momento es muy difícil hacer propuestas internacionalistas concretas. Uno puede indignarse, puede moralmente exteriorizar esta indignación, pero decir en concreto lo que debe hacerse se ha hecho mucho más difícil. En los años sesenta uno se mantenía a flote con la falsa idea respecto a la necesaria construcción del socialismo o la independencia nacional que todo podía solucionarlo. Pero hoy eso ya no es posible. Yo no diría que aquí los movimientos se ocupan sólo de cuestiones internas; lo que pasa es que no tienen recursos para hacer algo. ¿Cuáles pueden ser las soluciones para África o América Latina? No lo sabemos, mucho menos cuando ahí prácticamente no existe ningún movimiento emancipatorio de orientación ecológica. Hay naturalmente, y justo eso es lo que hace a uno impotente, un deseo de la población de construir primero una sociedad industrial, tal y como ahora existe entre nosotros, para finalmente conseguir una parte del pastel. Y ahora llegar a esos países para sostener y darles una prédica moral, diciendo siempre con el consabido dedo índice: "Miren, si hacen eso lo que hacen es destruir ecológicamente su país, etc., etc."... Eso es difícil, especialmente si, al mismo tiempo, uno no puede ofrecer una alternativa.

Pero si bien los objetivos de los movimientos sociales en Europa y en los países en vías de industrialización divergen en lo inmediato, ¿adviertes la posibilidad de una eventual coincidencia?

Es posible, sólo si en principio se da ahí también un movimiento ecologista. Algo





de eso hay en Brasil, también en Argentina. Esa es la base del entendimiento. Lo que no podemos es guiar determinadas discusiones de manera paternalista. Pero también hay que tomar en cuenta que desde la perspectiva del Tercer Mundo, la crítica de los verdes a la política urbana en la RFA parecería evidentemente equivocada por completo. Claro, si tomas ciudades como São Paulo o la Ciudad de México, Frankfurt es un pueblito ecológico modelo. Todo el que viene de São Paulo a Frankfurt nos pregunta que qué diablos queremos, que podemos manejar bicicleta, que el aire es maravilloso, etc. . . Y, por supuesto, naturalmente que entre ciudad y monstruo hay una diferencia, como también la hay entre ciudad y pueblo. Uno no quiere ni un monstruo ni un pueblo y sin embargo sí una ciudad. Al respecto, me parece que los verdes son poco precisos. Naturalmente que, como ciudad, México es una locura. El problema es cómo das vuelta a esa cuestión. Muchos de los verdes dan a este asunto respuestas muy rápidas con las cuales se sitúan junto a Pol Pot antes de lo que piensan. El peligro más grande entre los verdes es el estar convencidos de que el mundo estallará o de que el apocalipsis se producirá de un día a otro.

Hablemos del partido de los verdes. ¿Por qué ingresaste a ese partido y por qué desde entonces trabajas en él activamente?

(Se ríe) Primero la segunda pregunta. Yo no trabajo para nada activamente en los verdes, soy miembro y estoy listo para hacer determinadas cosas. Pero mi ocupación es, en el fondo, antes que nada, la de un "Fellow traveler". Antes que na-

da soy alguien que al margen de los verdes quiere hacer determinadas cosas con los verdes. No soy un miembro que cada una o dos semanas asiste a las reuniones, o que hace trabajo de base o que aspira a ocupar un puesto en la organización.

Difícilmente puede imaginarse que te sientes por horas en un comité directivo regional.

. . . o cosas de ese tipo. En un determinado momento de desarrollo político me cautivó el proyecto de los verdes y su intento por entrometerse en el plano institucional de la política de la RFA para subvertir esa política y eso aún lo encuentro atractivo. Ingresé a los verdes de la misma manera como uno hacía política en los años sesenta. Un día cualquiera se encuentra correcto un planteamiento y se



prueba con él. Si ahora parece que ello está en contradicción con lo que hicimos en los años sesenta es necesario ver que existe una relación cercana a la forma y modo en cómo, por lo menos yo, me desenvuelvo en la política. De la misma manera en la que en una situación totalmente bloqueada se intenta a través de un acto sorpresivo hacer que la cosa estalle. Eso puede decirse que lo consiguieron los verdes al menos durante un tiempo. Han hecho verdaderamente explotar al estable plano político institucional en la RFA. Cómo puede continuarse con esto es otro problema, depende de la manera en que un partido de esas características pueda desarrollarse. . . puede también derrumbarse totalmente, ya se verá.

Desde tu punto de vista, ¿qué es lo peculiar en los verdes, son una innova-

ción en el espectro de un partido clásico?

Los verdes se conformaron con la pretensión de ser algo especial. Con base en esto, debe decirse que la crítica que en los años sesenta hicimos al parlamentarismo —a los partidos burgueses y a sus formas parlamentarias de hacer política— fue totalmente correcta. Así son los partidos. Pero si uno se desplaza a este plano de la política también uno se convierte en un partido como los otros. Es presuntuoso creer que debiera ser de otra forma.

Ése es un punto delicado. Si uno pasara revista a la crítica al parlamentarismo de los años sesenta —uno de los libros en aquellos días importante y muy discutido fue el de Agnoli y Brückner sobre la transformación de la democracia— ¿tú seguirías sosteniendo aún hoy que esa crítica es esencialmente correcta?

Como crítica es correcta. Sólo agregaría que pese a ello hay momentos históricos en los cuales al entrar en esas instituciones en parte se las transforma, por ejemplo, introduciendo una determinada dinámica. Lo que en mi opinión mostraría que es posible alcanzar una situación social en la que la gente ya no tuviera más que llegar ahí sólo a tomar decisiones con base en posiciones preestablecidas, sino que estas posiciones se conformaran también en ese espacio de forma que la gente no tuviera que pensarse y actuar en bloques fijos mayoritarios. Si esto es así el parlamento recibe entonces repentinamente otra función a la que tuvo en los años cincuenta y sesenta, es decir, se convierte en lugar para la discusión real de determinadas cuestiones sociales. Me sorprendió cómo esto que ha sido discutido



desde hace tiempo, así como la llamada en Alemania "mayoría cambiante" (wechselnde Mehrheiten) ha sido siempre condenada como una circunstancia fatal y de repente hay un país —Francia— que retoma directamente esta circunstancia y la celebra como el punto máximo de la democracia moderna. En Francia no hay más una mayoría estipulada, lo que existe es un gobierno que permanentemente debe buscar la mayoría. Si en verdad este es el caso, el parlamento tiene repentinamente una función de la que antes carecía en lo absoluto: es en efecto el lugar de conformación de una mayoría sobre los debates sociales. Sobre problemas como el desempleo, la destrucción del medio ambiente, las relaciones Este-Oeste, si el presidente quiere hacer aprobar un impuesto para los que mejor ganan, esto debe ser acordado con los comunistas. Si quiere una legislación en favor de los patrones debe aprobarla con los liberales. De manera que no pueda decirse tan fácilmente que todo se decide al margen del parlamento.

Hay una conexión entre el movimiento de protesta y el partido de los verdes. Con la fundación del Partido Verde y con su crecimiento como partido se ha hecho claro que éste, siempre más, se asemeja en su estructura básica a los otros partidos. Parece inevitable. ¿Qué significado tiene este proceso para los movimientos de protesta que surgen a partir de otros motivos del todo distintos al de ganar las mayorías parlamentarias y al de tener influencia en las elecciones? ¿No ha conducido quizá el crecimiento de los verdes en la RFA a un debilitamiento sistemático del movimiento de protesta?



No lo creo. Lo que es correcto es que los movimientos sociales de protesta deben diferenciarse de los verdes. Deben ver a los verdes como aliados posibles o no posibles. Como un partido al que pueden presentarle determinadas propuestas. Los verdes podrían entonces aceptar esas proposiciones o no. Pero los verdes no son los representantes de los movimientos sociales de protesta. Me parece que este es el error básico de esos movimientos, pero a la vez también el error fundamental de los verdes que creen que podrían jugar a ser sus representantes.

Es decir, una valoración política errónea de ambas partes que conduce hacia su propio debilitamiento.

Sí, sí, correcto. Sólo que yo preguntaría qué significa debilitamiento. El movi-



miento antinuclear en Hessen fue de los más fuertes cuando Fischer era ministro del medio ambiente. Ahí tenían a alguien a quien podían dirigirse, a un socio y al mismo tiempo a un contrincante con el que podían discutir verdaderamente. Hoy en Hanau no sucede nada, pero no porque los verdes no sean fuertes sino porque nuevamente lo que ahí hay es una sociedad cerrada de la que uno sabe que no se deriva nada. Un movimiento de protesta sólo puede funcionar en forma de oleadas. Sube, baja, vuelve a desvanecerse un poco. Pero todo intento de mantener movimientos de protesta como estructuras verdaderas es erróneo. Los movimientos de protesta son expresión de un conflicto social, surgen y luego se dispersan.

Pero si esto es así, entonces, ¿qué representan los verdes?



Son la quintaesencia de los conflictos políticos y sociales de los últimos quince años, de la conciencia política de un proceso que comenzó en Alemania Federal a fines de los años sesenta, que se desarrolló a través de los movimientos sociales de los años setenta y que continúa hasta ahora a través del movimiento feminista y del movimiento por la ecología. Todo ello ha dejado un sustrato en la conciencia política. Los verdes son una red en donde todos como partículas se encuentran juntos, unidos en relación a una nueva identidad. De forma semejante a como la socialdemocracia en un momento dado se convirtió en sustrato del desarrollo del movimiento obrero sin ser idéntica a éste. Atribuirse esa identidad fue el embuste socialdemócrata.

Guardas respecto a la política una relación experimental. Ensayas; si no resulta pruebas con otra cosa. Sin embargo, los verdes como partido con sus órganos resolutorios y con sus objetivos políticos, ¿no debieran también desarrollar de manera semejante una relación experimental hacia la política?

No sé, a lo mejor funcionaría. Si no funciona es porque la gente aborda las cosas de forma extremadamente ideológica. Creo que funcionaría algo así como un gusto por el experimento permanentemente legitimándose, eso tendría una tremenda acogida en esta sociedad. La gente tiene la sensación de que no hay tanta seguridad. En el fondo la política oficial también es un experimento permanente, lo que no hace es legitimar sus comportamientos y derrotas, explicar sus cambios y exponerlos frente a la opinión pública. Los verdes como partido con un

gusto por el experimento podrían así marcar su diferencia respecto a la política establecida.

En esa medida la discusión actual entre "fundamentalistas" y "reales" es sólo alboroto, sencillamente absurda.

Pero está ahí. Lo complicado en los verdes es que existen tendencias a definir cuestiones sociales y políticas como cuestiones existenciales cuando estas cuestiones existenciales no pueden ser más objeto de discusión, para ellas hay sólo respuestas que son correctas o falsas pero como quiera que sea son siempre ideológicas, incluso entre los verdes. Si los verdes están en la oposición da lo mismo que se expresen con una sola voz porque en realidad sólo tienen que hacer juntos algunas cosas mientras que otras pueden tratarlas de manera separada. Si formarían parte de una mayoría parlamentaria deberían ponerla permanentemente en cuestión a la vez que legitimar esa participación estratégico-política y luego siempre avanzar hasta donde se pueda. Si tal unidad avanza hacia su dispersión o por el contrario se fortalece, ya se verá.

¿Es por eso que te presentas como candidato al parlamento de Frankfurt?

Por supuesto, ello es el resultado de un proceso. Desde hace 18 años hemos hecho política en esta ciudad y ahora queremos saber si esa política en tanto forma de ver la vida puede conseguir una mayoría. Es simplemente un experimento que no tiene que sobrevalorarse pero que se puede ensayar. Creo que en la actualidad los verdes sólo pueden existir en la medida en que logren ilusionarse a sí mismos. Lo difícil es producir una relación real por un lado respecto a su identidad efectiva y, por otro, respecto a sus deseos.

Los verdes como partido tienen muy poco en cuenta a su propio estrato social, es decir a la población culta citadina. . . Los verdes tienen, como partido, claro, el más alto nivel educativo de la RFA. Un partido de este tipo no podría en realidad permitirse el antiintelectualismo. Lo peculiar, sin embargo, es que las universidades que una vez fueron en todo el mundo el punto



de partida del movimiento de protesta, aquí, ahora, como centros de la resistencia política y lugares de articulación de las ideas del futuro son prácticamente irrelevantes. ¿A qué lo atribuirías?

Creo que en las universidades también hay algo así como oleadas y que las oleadas sociales también en las universidades se encuentran en su nivel más bajo. Ahora bien, no puede generalizarse, ése es el problema. Hubiera podido decirse lo mismo en Francia y de repente... ¡Bum!... sucede lo del 86. En mi opinión las universidades no pueden ser catalogadas de forma definitiva. En el Tercer Reich estuvieron aquí claramente definidas como universidades de derecha. Hoy, como la mayoría de las instituciones sociales son poco predecibles, pueden estar de un lado o de otro. En México existen determinadas ideas o situaciones sociales por las que debe lucharse más claramente pero creo que en un país como la RFA la "imprevisibilidad" (Ünübersichtlichkeit) a la cual Habermas siempre vuelve a referirse es muy grande, de la misma manera que su potencial crítico y su ensimismamiento apolítico.



La universidad como institución y en especial sus profesores no fueron durante la época del movimiento estudiantil quienes realizaron la resistencia, fueron los estudiantes.

Sí, sí, claro. Pero los estudiantes hoy están profundamente inseguros e intentan librarse del apuro individualmente. Eso puede durar mucho tiempo pero también puede tener un final abrupto. La cuestión es si de haber resistencia ésta traería algo cualitativamente distinto. Yo lo dudo. Esa fue la experiencia en Francia en 1986. Protestaron de manera ingenua contra el ordenamiento de los estudios, formularon protestas emotivas que ya habían sido formuladas años antes. Pero nada nuevo. En España el caso fue el mismo y dudo que en México haya sido de otra forma.

La universidad no es un centro desde el que la protesta pueda articularse. Los temas y las tesis políticas importantes de los últimos años se han articulado fuera de la universidad. Pflasterstrand ha introducido discusiones intelectuales más relevantes, justo porque ahí escribe también gente que está fuera de la universidad. El sitio del debate público sobre la crisis y el futuro de nuestra sociedad no es el académico.

De acuerdo. Un error de los intelectuales ha sido creer que podrían anticipar desarrollos sociales, mientras que lo único que en verdad pueden hacer es conceptualizarlos y participar en las discusiones.

Los intelectuales frecuentemente se autoconciben como una élite política que anticipa teóricamente y que ofrece una guía de exigencias sociales.

Sí, bueno, sólo que Habermas —por ejemplo— ni ha anticipado ni ha alentado el desarrollo social, ha reflexionado sobre determinados fenómenos y ello naturalmente ha traído consigo el que la sociedad en su conjunto adquiera una nueva conciencia de sí misma. Los intelectuales tienen la función de formular, de cuestionar y con ello transformar la conciencia que la sociedad tiene de sí misma, que ella misma expresa y que sin embargo surge de forma no articulada. ◊

Artes

Plásticas

LOS DIBUJOS DE DIEGO RIVERA PARA ILUSTRAR LOS DE ABAJO

Por Xavier Moyssén

A Clementina Díaz y de Ovando

En carta fechada en Nueva York el 19 de febrero de 1929, José Clemente Orozco escribía a Jean Charlot entre otras cosas lo siguiente: "Estuvo aquí Enrique Murguía, abogado en la Embajada de México, si no lo conoces te enviaré una carta de presentación, viene de México, simpático, joven, bebedor, ex dieguista, traductor al inglés de *Los de abajo* de Azuela. Diego hará las ilustraciones y yo el jaquet y el sombrero; lo editará Brentano".¹ La edición en inglés salió en 1929, mas no ilustrada por Diego Rivera, sino con tres dibujos a tinta de Orozco; ignoro las razones para el cambio,² la única información que tengo es que la editorial también ofreció a Orozco el que hiciese los dibujos. La noticia la da él mismo en carta enviada a su esposa el 29 de marzo. "Otro éxito: Van a editar aquí la novela mexicana *Los de abajo*, traducida al inglés. Quieren que haga yo las ilustraciones. Las haré si la fatiga me lo permite. . ."³ No está de más anotar aquí, que para esos años la novela había cobrado la fama de que disfruta, gracias a la apreciación que en la misma hiciera Francisco Monterde a

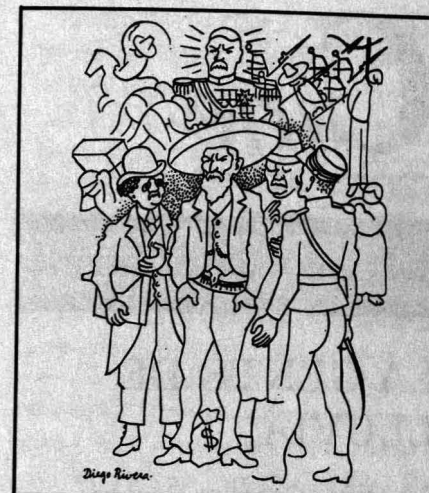
partir de 1920, primero en las páginas del boletín *Biblos*, y más tarde en el diario *El Universal*.

Hacia 1930 la Editorial Cultura preparó una edición de la célebre obra de Mariano Azuela, misma que iba a salir ilustrada con dibujos de Rivera fechados el año anterior; la empresa no llegó a realizarse, mas los originales del ya famoso artista quedaron en poder de Agustín Loera Chávez, fundador de la editorial. Durante años se mantuvo la noticia de la existencia de esos dibujos, mas no se sabía con certidumbre cuántos eran, ni el paradero de los mismos, solamente se conocían dos, los cuales publicó Justino Fernández gracias a la intervención de Manuel Tous-saint.⁴

En fecha reciente he tenido oportunidad de estudiar la serie de seis dibujos que hiciera Rivera para ilustrar *Los de abajo*; la serie incluye los dos publicados por Justino Fernández, a continuación la doy a conocer. Los dibujos están realizados con plumilla y tinta negra, sobre hojas de papel no mayores de 25.5 x 19.5 cm. Los temas que tratan provienen de las páginas del libro, es posible que Rivera los eligiera de común acuerdo con el novelista.

La serie se inicia con un retrato de Mariano Azuela, de quien el dibujante retuvo lo significativo de su rostro, de su carácter. El retrato corresponde a un hombre en la plenitud de sus cincuenta y seis años de edad, el cual ha creado una parte im-

⁴ Los publicó, por separado, en sus libros *El arte moderno en México*, Robredo-Porrúa, 1937 y *El arte moderno y contemporáneo de México*, UNAM, 1952.



portante de su labor intelectual. Esta obra es la única fechada.

Los dos dibujos siguientes, trazados con un absoluto dominio de la línea y con un estilo bien definido, se ocupan de las condiciones sociales existentes en las haciendas; la figura del terrateniente lo dice todo por aquellos que le rodean, máxime que aparece bajo el amparo de Porfirio Díaz. En el diseño de los campesinos situados en el ángulo superior izquierdo, se repite en cierta forma una de las escenas pintadas en Chapingo. En el tercer dibujo, contra el atropello de las autoridades, se levanta gallarda la figura de un joven campesino que se apresta a defender la dignidad de su hogar.

Diego Rivera se apegó literalmente al contenido de la novela en las tres ilustraciones siguientes. En *El llamado a la rebelión*, y en *Los estragos de la lucha*, vistos desde las alturas, la fuerza narrativa del artista entrega visualmente pasajes contenidos en las páginas del libro; el escritor y el dibujante se encuentran al mismo nivel. Tema central en *Los de abajo*, es el del ataque de los campesinos a las fuerzas del gobierno desde las abruptas alturas del cañón de Juchipila; la dinámica de la dramática acción está bien apuntada. Este dibujo bien podría servir de base para una pintura mural, tiene la composición cerrada y la intención descriptiva que hay, por ejemplo, en los frescos de la Secretaría de Educación Pública.

Frente al concepto clásico del dibujo que poseía Diego Rivera, se levanta el expresionista de José Clemente Orozco; fortuna grande fue para Mariano Azuela el haber contado con la presencia de dos grandes intérpretes para ilustrar *Los de abajo*. Es posible afirmar que los tres contribuyeron, a su manera, a la definición de un ciclo significativo de la cultura mexicana, posterior a la Revolución iniciada en 1910. ♦

¹ José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York*. (Cartas a Jean Charlot, 1925-1929 y tres textos inéditos). Prólogo de Luis Cardoza y Aragón, Siglo XXI Editores, México, 1971, p. 130.

² *The Underdogs*, (*Los de abajo*), se publicó con la traducción de Murguía, con un prefacio de Carleton Beals. Brentano's, Nueva York, 1929.

³ José Clemente Orozco, *Cartas a Margarita*, (1921-1949), Margarita Valladares de Orozco, "Memorias-testimonios", presentación, selección y notas de Tatiana Herrera Orozco, Ediciones Era, México, 1987, p. 153.

Cine

EL CINE IMAGINARIO (XIII)

LA GENTE DE LLUVIA

Por Daniel González Dueñas

1. El nacimiento de una saga

En los años cincuenta brota la primera guerra confusa, sin causa definida: Corea. Esta gota derrama el vaso en la juventud norteamericana: el malestar general, la angustia de posguerra, la amenaza constante de la Bomba, la imborrable huella de Hiroshima, la guerra fría y la represión marxista determinan el fin del *american dream*; nace un movimiento contracultural caracterizado por la creciente desconfianza hacia la política, la tecnocracia y los valores sociales. El cine norteamericano sintetiza la *youth culture* en la figura del rebelde, amargo, frío, confuso. Si bien las primeras películas reflejan contextos ingenuos, seres a fin de cuentas inofensivos, con ello se sientan las bases para una saga colectiva que habrá de ir construyendo, con el paso de los años, un solo protagonista: el que nace con Marlon Brando (*El salvaje*, Lazlo Benedek, 1953) y con el mito James Dean (*Rebelde sin causa*, Nicholas Ray, 1955).

En los sesenta el pesimismo se declara: la guerra de Vietnam borra los últimos reductos triunfalistas. El cine deja atrás la dulcificación; el rebelde expresa un culto a la violencia y al nihilismo. La saga continúa con Peter Fonda (*Ángeles salvajes*, 1966), bajo la siempre alucinada batuta de Roger Corman. Pero la visión *sui generis* que se lleva las palmas es la de Tom Laughlin, que da libre entrada al híbrido al reunir alegato pacifista, mística india y karate coreano en el personaje de Billy Jack, mestizo y ex boina verde (se trata, desde luego, de *Nacidos para perder* —1966— y secuelas también dirigidas por Laughlin bajo el seudónimo de "T. C. Frank").

Mientras la estrategia hollywoodense creadora del realismo se encuentra ocupada en otras áreas, esos años de tenta-

leo son fértiles para los vericuetos. Por ejemplo, prematuramente arriba la autoparodia —antes de que exista del todo "algo" que parodiar—: en *Salvajes en las calles* (Barry Shear, 1968) una superestrella del rock deviene presidente de los Estados Unidos. Este filme tiene un final significativo: los niños se rebelan contra los jóvenes ahora detentadores del poder —mismos que a su vez han encarcelado a los adultos—: el conflicto generacional —afirma esta cinta que no consigue evadir el humor involuntario— es el único posible movimiento entre las generaciones.

El rock sufre un proceso de endurecimiento, se hace más *pesado*, cobra mayor volumen como manifestación de un desafío. Dos documentales registran los más importantes conciertos masivos y el apogeo de la corriente *hippie* con su demanda de una nueva forma de vida: *Monterey Pop* (D. A. Pennebaker, 1968) y *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1969).

La llegada de un lúcido *outsider*, Dennis Hooper, provoca un oportuno ajuste de cuentas. A partir de un guión escrito con las colaboraciones de Peter Fonda y Terry Southern, Hooper realiza en 1969 su filme debutante, *Easy Rider* (no demasiado erradamente bautizada en español como *Busco mi destino*). La película obtiene un premio especial en el festival de Cannes: ante el abrupto éxito de taquilla, Hollywood se percata de la fuerza de un sec-

tor cuya efervescencia creía suficientemente mediatizada. Los dos motociclistas de *Easy Rider*, Wyatt (Fonda) y Billy (Hooper), llevan en el nombre la ironía desmitificadora: ¿Wyatt Earp?, ¿Billy the Kid? Ambos, inexpresivos hasta el autismo, realizan un viaje catártico corroyéndolo todo a su paso y mostrando la escoria de un sistema que ha suprimido la libertad individual. En la banda sonora se escuchan, como nunca antes en la pantalla, Byrds, Steppenwolf, Hendrix, Electric Flag. A partir de esta obra el rebelde recupera la cohesión dispersa y muestra una riqueza no fruto del tentaleo sino de la decidida inmersión.

2. La gente de lluvia

La virulencia de *Easy Rider* da pie a multitud de secuelas heterogéneas. Sin embargo, apenas algunas de ellas saben heredar la demanda de una nueva dramaturgia. Las demás, voraces copias deslumbradas por la insólita dimensionalidad de Wyatt y Billy, permanecen en la superficie elevando como protagonista menos al rebelde que a sus fetiches (y despojando a éstos de raíces, de su carácter de signo propiciatorio, de bofetada desaletargante). Una evidencia surge de ese "realismo" que intenta conciliar rebeldía y cotidianeidad: contemplado como filón, el hallazgo se seca.

Easy Rider no es sólo el primer producto de la saga consciente de sí misma; también inicia el subgénero de la *road picture*, la saga de las carreteras. Ambas características del filme de Hooper determinan en más de un sentido la primera obra madura de un cineasta de su generación, Francis Coppola: *Dos almas en pugna* (*The Rain People*, 1969; Coppola había dirigido tres largometrajes: *Dementia 13* —1963—, *You're a Big Boy Now* —1966— y el musical *Finian's Rainbow* —1968—). En este filme el rol del rebelde por vez primera es encarnado por una mujer: Natalie (Shirley Knight) deja repentinamente su asfixiante y prefabricado papel de ama de casa y se lanza a la carretera en busca de sí misma. Su viaje en esa camioneta que antes sólo utilizara para ir al supermercado, simboliza una doblemente dolorosa iniciación: en el camino recoge a un hombre cuya característica no es tanto la de rebelde como la de *outsider* —Coppola volverá varias veces a esta tan especial categoría. Killer (James Cann) es un ex jugador de fútbol americano que recibiera una severa lesión en la cabeza y por ello ya no resulta útil al sistema; éste lo



Greta Garbo



expulsa de su seno y le arrebató tamaño y realidad.

Habitante de un limbo de exasperada inocencia, Killer habla a Natalie de la "gente de lluvia", a través de una cantinela infantil:

*The Rain People is people made of rain.
When they cry they disappear all together
'cause they cry themselves away.*

Con esta inclusión, Coppola abre el ámbito no sólo de su obra sino de su generación; el conservadurismo hollywoodense enfrenta una de sus crisis más severas: ¿cómo sujetar el realismo y mantenerlo en calidad de bozal, si una obra que cumple los postulados "realistas" a la vez permite la presencia de tal registro poético? ¿Cómo evitar que el filme de Coppola sea llamado *realista* si en primera instancia parece "respetar" las leyes del feroz decálogo? *Dos almas en pugna* es entonces banalizado *a posteriori* por la estrategia midiéndolo con el rasero del melodrama (tal malentendido impuesto se evidencia en el título dado a la película en España: *Llueve sobre mi corazón*).

El filme se construye no tanto con sus dos protagonistas, como con la mención de seres al margen de las sequedades confinantes, comodines de la baraja cuya lucidez implica el más truculento de los castigos: el aparato los *desconoce*, arrojándolos del consenso de lo real. Esos exiliados,

dice Killer (más cercano a ellos que Natalie), no pueden llorar porque desaparecen: *se llueven a sí mismos*.

La gente de lluvia no es *real*, pero esto sólo significa que ya no disponen del espejo adulterado que domina al definir la realidad. Por ello, porque no son reconocidos, acaso detentan mayor realidad que sus "semejantes". De ahí la gran incomodidad que despierta su mera presencia, el ataque instintivo de que son objeto, la rabiosa venganza que obtienen apenas dejan el camino y se adentran en esas atroces islas del falso orden que el sistema llama "la" realidad.

3. Dimensiones marginales

Al rebelarse, Natalie deja ciegamente su isla apacible (a la que sigue ligada como muestran los esporádicos telefonemas a su esposo). Sin embargo, la hondura de su desarraigo no será notoria sino ante la llegada de Killer: éste ha sido expulsado, aquélla ha roto su orden voluntariamente. El hombre, que hizo su casa en la intemperie, pasa de una llovizna a un aguacero; la mujer, que en principio sólo quiere dejar su casa atrás sin perder un cobijo análogo —simbolizado en la camioneta—, cambia una sequedad por la extrema aridez. Y con todo, algo muy interno los une en el cortocircuito que se produce al estar juntos: un primer compromiso con el mundo.

Para librarse de Killer sin culpabilidades, Natalie le consigue empleo en un siniestro chiquero provincial. Cuando más tarde el azar la lleva de regreso a ese sitio, descubre que el *outsider* ha provocado una crisis en el orden detritico, liberando a los animales grotescamente enjaulados. (Este acto simbólico volverá en la obra de Coppola cobrando una dimensión metafísica.) Natalie tratará intuitivamente de sustituir el orden que ha dejado atrás, por pequeñas islas defensivas (pasará del interior de la camioneta a los cuartos de motel o al asfixiante *camper* donde habita el policía caminero Gordon —Robert Duvall—). No obstante, la tragedia final le muestra que el rebelde mira de frente las instancias aun en los momentos en que no quisiera hacerlo: incapaz de asumir el reto que implica la presencia de Killer, sólo el sacrificio de éste la hará —por fin— una rebelde, al revelar el verdadero tamaño de lo subvertido. Quizá con el tiempo, cuando asuma a fondo el exilio, alcance su verdadera meta: no vivir exiliada —al margen— del reino integral de la gente de lluvia.

4. La rareza

Pocas películas en la historia del cine norteamericano ofrecen como *Dos almas en pugna* un retrato tan inquietante de los seres "marginales", invirtiendo los términos y denunciando que son los "céntricos" quienes habitan un margen de la totalidad. Ese ajuste de óptica late en la película y no tanto en las personalidades de Natalie o Killer, como en su *relación*, en la mirada que surge al unirse y de la que ambos son mitades sin saberlo; es esa mirada —ajena a cada uno pero que no se produce si falta uno de ellos— la que puede distinguir a la gente de lluvia. Natalie y Killer no son excepcionales: son una mirada excepcional. La constante atracción-rechazo que experimentan se carga de valencias fuera de "control realista" por la pura referencia a un poema infantil. Más allá del "argumento" y de la propia puesta en escena, el espectador intuye otros registros de lo real (ante todo en alguna escena en que la cámara, dentro de la camioneta en marcha y a través del parabrisas mojado por la lluvia, capta ciertas zonas a un lado del camino por donde transitan siluetas deslavadas y taciturnas, apenas por un segundo discernibles). La pugna de estas dos almas nos permite atisbar la verdadera excepcionalidad.

¿Por qué "la verdadera"? Uno de los métodos más agudos de la estrategia rea-

lista consiste en que, al condicionar la mirada, fundamenta la idea de que quien consiente el código "ve más que los otros". Hollywood difunde un muy insidioso sentido de "excepcionalidad" standard: se trata de implementar en éste una callada supremacía por medio de subliminales como "sólo a ti me dirijo, a ti únicamente doy la clave"; el *tête à tête* singulariza y permite las ventajas: se repite en el espectador la mecánica de cada película hollywoodense frente a las demás: cada filme es "el" filme; cada individuo que asume la definición instituida, deviene excepción a "la" regla. (Único caso en que el aparato acepta la noción de un mundo de excepciones sin reglas.) Tomás Segovia —*Poética y profética*, 1985— denuncia ese gambito:

«Todas las épocas se ignoran, por supuesto, pero cada una a su manera: la nuestra no parece notar que nos hemos vuelto todos ovejas negras, y cada cual sigue juzgándose diferente por ser oveja negra como todo el mundo. Hablo, por supuesto, de la civilización occidental; en ella casi puede definirse hoy el

ámbito intelectual como aquel donde la marginalidad puede ser difícilísima de alcanzar».

En su ladera más oscura, el realismo hollywoodense convierte en oveja negra al espectador, o al menos lo intenta por todos los medios posibles haciendo una *conmovedora* y detallada exégesis de la marginalidad (aún más: puede afirmarse que sólo se justifica contar una historia cuando ella es centrada por una oveja negra en contraposición con un cúmulo de blancas, creadoras del conflicto; de ahí el gusto con que Hollywood incorporó la saga del rebelde, oveja negra por excelencia). ¿Se logra con ello al menos una individuación en potencia? ¿O más bien se velan los ojos para no ver en todas partes la misma "singularidad", al tiempo que se marcan los límites del individuo con tal fiereza que no pueda existir sino un abismo entre cada uno de ellos? En el fondo se trata de proscribir lo verdaderamente marginal, la supremacía rareza de lo unitario —la más difícil de alcanzar—: la del individuo consciente de su irreplicable personalidad, conciencia que no le impide sino le posibilita percatarse de la de sus semejantes. La apariencia de "diversidad" en el realismo no intenta sino uniformar.

La película de Coppola tiene, pues, otra repercusión mayor: abrir el registro del realismo hacia una perspectiva de la rareza, esa área desconocida en cada uno de los seres. El cineasta especifica su estilo: no se trata de calcar manías e imponerlas como "distintivo". El rebelde no es un hombre vestido con cuero negro y montado en una motocicleta; haciéndose eco de *Easy Rider*, *Dos almas en pugna* muestra que la rebeldía comienza en la mirada. La gente de lluvia puede ser un espléndido primer sujeto a buscar, descubrir y ser asumido al reconocerlo *intrínseco*: ellos pueden deshacerse literalmente en llanto, pero también son capaces de humedecer, lavar y hasta inundar las escenografías obsoletas que el sistema estratégico requiere como "única realidad". Lo "excéntrico" es lo céntrico. Coppola no "rompe" el realismo sino las cadenas que atan a ese estilo dramático; aún más: demuestra que sólo cuando lo cotidiano se define a partir de asomos como el de la gente de lluvia (imágenes conjurantes, corrientes sin nombre, centros que se revelan) puede comenzar a hablarse de fidelidad a lo real.

Únicamente los marcos de referencia insospechados son capaces de entrenar los ojos del rebelde sobre un más íntimo registro del mundo. ♦

Música

MAESTRO DE LA EUROPA CENTRAL

Por Juan Arturo Brennan

Pocas regiones del mundo han sufrido tantas y tan violentas transformaciones geopolíticas como lo que llamamos Europa central. Primero, la lejana frontera; después, un apéndice de la metrópoli; más tarde, zona alineada con este o aquel bloque ideológico, el centro de Europa ha visto reflejadas las convulsiones de su historia en manifestaciones culturales multiformes que, quizá, se han visto enriquecidas precisamente por todos esos cambios.

En el ámbito de la música, las culturas centroeuropeas han enriquecido, como en pocos casos, diversas corrientes nacionalistas que en su momento ayudaron a la solidificación de identidades definidas, y más tarde dieron pasos certeros hacia la integración de músicas plenamente contemporáneas. Si fuera necesario elegir a un músico entre todos los que han surgido de la Europa central, la elección más evidente recaería en la persona de Béla Bartók (1881-1945), el más importante compositor de Hungría, y uno de los personajes fundamentales de la música del siglo XX.

La historia familiar temprana de Bartók es, entre otras cosas, una prueba más de la complicada geografía política de Europa central. El pueblo húngaro en que nació el compositor pertenece hoy a Yugoslavia, y los tres pueblos a los que la familia se mudó sucesivamente (Nagy-Szollas, Besztercze y Presburgo) hoy son parte, respectivamente, de Checoslovaquia, Rumania y de nuevo Checoslovaquia.

A pesar de todas estas contradicciones geográficas, Bartók supo, y quiso, definirse como un músico plenamente identificado con la nacionalidad húngara. Esto, a pesar de que los primeros años de su educación estuvieron marcados por la tradición alemana. Así, en su camino a la identidad musical de Hungría, Bartók hubo de quitarse de encima varias influen-



Valentino en *El Rajah de Dharmagar*

cias: el estilo de Brahms, las óperas de Wagner, incluso los poemas sinfónicos de su compatriota Liszt y, más tarde, la lujosa música de Richard Strauss.

En el año de 1903, Bartók dejó el Conservatorio de Budapest, habiendo recibido un entrenamiento musical de corte netamente occidental. Desde ese momento, Bartók comenzó a interesarse en la tradición musical popular de su patria, pero sus primeros intentos por aproximarse a ella fueron poco fructíferos. Ello se debió a que por entonces se tenía una visión distorsionada de la música popular húngara, visión basada en las adornadas adulteraciones hechas por las bandas de gitanos y sus imitadores. Cuando Bartók se dio cuenta de esto, inició su compromiso auténtico y duradero con la verdadera música popular de Hungría.

En este trayecto, Bartók contó con el apoyo y la colaboración de Zoltán Kodály (1882-1967), otro de los personajes fundamentales de la música centroeuropea de este siglo. Hacia 1905, Bartók y Kodály comenzaron una serie de exhaustivas y metódicas investigaciones de campo, en el curso de las cuales rescataron una enorme cantidad de música folklórica. Como una prueba más de las complejidades geopolíticas de la región, cabe aquí mencionar que en el curso de sus investigaciones, Bartók se topó con melodías eslovacas que él había confundido con melodías de origen magiar. Del mismo modo, los trabajos de Bartók lo llevaron a involucrar-



Kodály

se también de cerca con la música rumana de Transilvania, región que por entonces pertenecía a Hungría. De aquí nacieron, entre otras cosas, sus interesantes *Danzas rumanas*, piezas características de la mentalidad investigadora de Bartók. Como resultado de sus investigaciones, Bartók produjo un interesante volumen, titulado *Música folklórica húngara*, que hasta la fecha es una obra de referencia indispensable en la materia, gracias al cuidado y al método científico aplicado por Bartók en su elaboración. La base de esta obra puede hallarse en las más de seis mil tonadas populares que Bartók recopiló a lo largo de su vida, y que incluyeron música eslovaca, magiar, transilvana, rumana e, incluso, árabe.

Con estos antecedentes pudiera ser fácil pensar que Bartók fue un compositor de tendencias folklorizantes; nada más lejano de la realidad. Lo cierto es que, sin olvidar las músicas tradicionales de su patria, Bartók desarrolló un estilo compositivo plenamente acorde con los tiempos que vivía, siendo incluso pionero en muchos campos en el ámbito sonoro de este siglo. Después de sacudirse las influencias mencionadas arriba, Bartók comenzó a prestar oídos a la música de Stravinsky y Schoenberg, y a solidificar su peculiar estilo evidente no sólo en sus composiciones, sino también en su carrera como pianista. Durante los primeros años de este siglo, Bartók tuvo que enfrentar la abierta hostilidad del público húngaro, y europeo en general; no fue sino hasta después de la Primera Guerra Mundial que su música comenzó a ser conocida y apreciada en Europa y en los Estados Unidos.

El catálogo de Bartók no es muy extenso, pero en sus obras más importantes están condensados todos los elementos que han hecho del compositor húngaro uno de los pilares fundamentales de la música de nuestro tiempo. Para la escena, Bartók compuso una ópera, *El castillo de Barbazul*, y dos ballets-pantomima sobre temas fantásticos: *El príncipe de madera*, y *El mandarín milagroso*. De su música orquestal destacan dos suites, una suite de danzas, sus *Dos retratos* y, sobre todo, el magnífico *Concierto para orquesta* de 1944. En el ámbito de lo concertante, lo más notable de la producción de Bartók está en sus tres conciertos para piano, dos para violín y otro para viola. El tercero de los conciertos para piano fue escrito en 1945, último año de vida del compositor, y el concierto para viola fue editado póstumamente por Tibor Serly y estrenado



Bartók con Szigeti y Goodman

por William Primrose, quien había encargado la obra. Entre sus obras de menores dimensiones, dos son especialmente atractivas: la *Música para cuerdas, percusión y celesta*, y la *Sonata para dos pianos y percusiones*.

En su producción pianística, tres obras merecen mención: *Para niños* y *Microcosmos*, series de piezas didácticas de gran valor educativo, y el famoso *Allegro bárbaro*, pieza que de alguna manera ha sido el punto de referencia para definir y comentar el estilo de la música de Bartók, cuyas cualidades parecieran desmentir el espíritu gentil y contemplativo que parece mirarnos en todas las fotografías que conocemos del compositor.

La actitud de Bartók ante la música en general, y ante su propio quehacer musical, puede ser comprendida claramente a partir de un concepto enunciado por el compositor:

"Las melodías folklóricas son un modelo real de la más alta perfección artística. Para mí, en pequeña escala, son obras maestras del mismo modo que, en las grandes formas, puede serlo una fuga de Bach o una sonata de Mozart."

Y para una apreciación cabal del papel de Bartók en el ámbito musical húngaro, nada mejor que recurrir a su compatriota y colega, Zoltán Kodály, quien en 1952 publicó en *La Revue Musicale* un artículo del que extraigo las siguientes líneas:

"La mayor parte del trabajo de Bartók va a ser perdurable. Cada periodo en la historia de la ciencia se caracteriza por traer nuevas invenciones, modificaciones en relación con los resultados obtenidos en periodos anteriores. Gracias a su sentido común, Bartók tuvo éxito en apartarse de toda teoría romántica. Su meta principal fue la más exacta interpretación y reproducción de su material. Aquí tenemos, pues, no la teoría, sino la vida, y la garantía de la permanencia aun si las teorías basadas en este trabajo hubieran de derrumbarse como un castillo de naipes con el paso del tiempo."

Parece claro que el trabajo de Bartók no ha de derrumbarse, como tampoco ha de desaparecer su música. Actitudes como la mencionada por Kodály en su artículo dejan bien claro por qué ciertas músicas *húngaroides* creadas por músicos como Brahms y Liszt nunca llegarán a tener la autenticidad de la música húngara compuesta por Béla Bartók, maestro indiscutible de la Europa central. ♦

Teatro

JACQUES Y SU AMO

PARÁBOLA DE LOS OPUESTOS

Por María Muro

Bajo la dirección de Ludwik Margules, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, del Centro Cultural Universitario, se presenta la obra de Milan Kundera *Jacques y su amo*, versión dramática ampliada para la reflexión moderna respecto a nuestro presente a partir del texto de Diderot *Jacques el fatalista*, suma de parábolas con humor filosófico destinadas a tratar el asunto de la libertad y el de la condición humana.

El autor francés idea la relación de un hombre y su criado, quienes, en viaje por los caminos de Francia, pasan el tiempo contándose las historias de sus experiencias amorosas, de las que se desprende la duda acerca del destino y la ironía sar-

cástica respecto al conformismo, por el cual sin más se acepta que "todo lo que sucede ocurre porque allá arriba así está escrito".

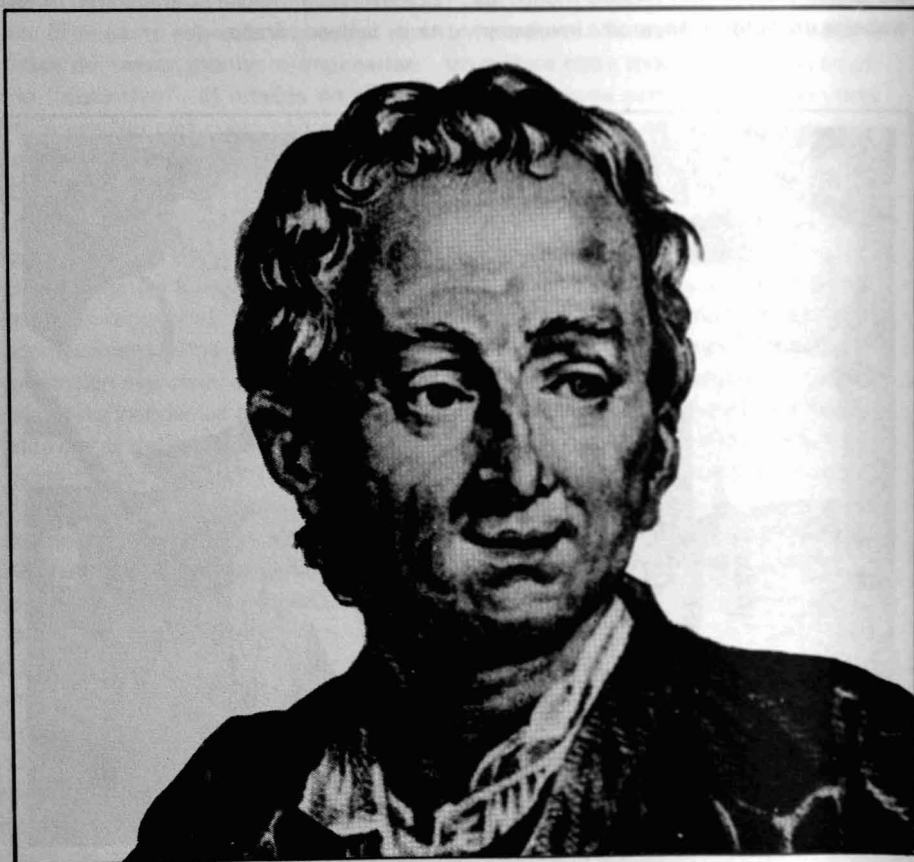
Diderot está en desacuerdo con tal idea, y la contradice con las historias que cuentan sus personajes y con los personajes mismos, a quienes impone grados de intolerancia desde cada posición conceptualmente extrema, la que desaparece tanto en el amo como en el criado debido a la aceptación práctica de la vida.

De Diderot a Kundera

Milan Kundera toma la reflexión del texto original y ofrece, sobre la inteligencia actualizada de Diderot, un juego caleidoscópico de reflexiones múltiples: puede afirmarse que la obra reproduce por varios medios el viaje de los caminantes que dialogan desde sus respectivas posiciones.

Cada instante dramático incluye diversos viajes, los que se favorecen entre los conceptos, entre los personajes que cuentan historias acerca de ellos mismos y de otros personajes, entre el curso de los dichos y el trayecto de los hablantes y los personajes narrados proyectado por Margules para la admirable eficacia de la escena, entre lo que sucede y el espectador, todo en plenitud de simultaneidad armónica.

La historia del amo y el criado dedica-



Diderot

dos al viaje remite a la crítica emprendida por Cervantes a través del *Quijote*: el caballero andante y su fiel compañero van por el mundo en busca de un pasado —el de las andanzas de caballería— que desean, no admiten y transforman. Asimismo el amo y Jacques marchan sin otro rumbo que el de la discusión entre las intolerancias de lo idealizado y la objetividad de lo que pareciera no admitir refutación, lo que sin embargo abre la puerta de la duda, del término medio, de la aceptación condicionada y variable.

Conforme a la estructura clásica, en obediencia a la tradición artística del viaje y del detenimiento para la recapitulación, los caminantes se detienen a contar largos episodios, creándose por este medio la representación dentro de la representación, el sínfin de los sucesos y la búsqueda de la conclusión siempre postergada. En este contexto la obra de Milan Kundera resulta ejemplar.

Jacques y su amo es un complejo tejido de posibilidades expuestas con simplicidad. Los dos contrarios, amo y criado, independientes, cada uno autónomo en absoluto y dueño de su propia libertad, "porque así está escrito", existen sin embargo relacionados por la misma razón, sin que en realidad puedan vivir separadamente. La libertad está condicionada. Más aún: ambos están sujetos a vivir relacionados, teniendo el amo toda la libertad para mandar, y el criado toda la libertad para obedecer. Para poder existir como individuos uno y otro se necesitan. El amo no lo sería si no tuviera criado, y viceversa. Además, ¿con quién conversar, si no hay quien escuche, y quien interrumpa la conversación ofreciendo nuevas vías al camino emprendido por el diálogo?

Con las historias amorosas, las que Diderot pone en boca de sus personajes para hablarnos de la igualdad y la diferencia de los hombres respecto a la cuestión ética de la libertad, Kundera arma un rompecabezas matemático que apunta entre líneas a la relación de la autoridad gubernamental con el resto de autoridad y a quienes se supone deben acatar los mandatos de los amos.

En este sentido, según Kundera, todos son autoridad, incluso los criados cuando se imponen, o las criaturas de la ficción dramática al manifestar su desacuerdo respecto a las decisiones del autor. Los personajes no quisieran más todo lo que el autor ha escrito. En el escenario, protestan en contra de Kundera, porque se ilusionan con ser según los ideó el autor original, pero también comprenden que

han sido reescritos, porque todas las cosas siempre han sido corregidas con anterioridad, y antes de volver a ser reelaboradas durante el viaje de la historia, que no es sino la continua corrección del mundo.

Jacques y su amo, narrados y dramatizados, no paran de narrar para pasar el tiempo y para poder vivir. Sus historias se enredan entre sí y con ellos mismos. El pasado, el presente y el futuro se confunden: forman una estructura compleja y abigarrada. Y sin embargo el trazo dramático es limpio y directo, con el atractivo de las historias amorosas y del humor como anzuelo filosófico de este cuento moral transfigurado en drama.

Reescritura y puesta en escena

Milan Kundera retoma el texto con gran maestría, quizá conforme lo ha querido demostrar este artículo, y sin duda como lo demuestran la escritura dramática y su escenificación. Kundera transforma el texto de Diderot en una obra teatral eminentemente moderna: da fuerza y vigor a los diálogos y a la reflexión filosófica convertida en teatro, y crecen las posibilidades al ser dirigida la obra por la autoridad estricta de Ludwik Margules.

Las conversaciones en el escenario en-

tre el amo y el criado se suceden, y se interrumpen. Los protagonistas son conscientes de que son personajes escritos, determinados por Kundera, autor de la reescritura, y discuten, por ejemplo, si estará bien que el público ignore cuál es la realidad de la obra original. La modernidad del espíritu crítico del racionalismo y del Siglo de las Luces se actualiza al cuestionar el planteamiento de que la crítica ha de ser radical, absolutamente. Todo ha sido escrito, para siempre, pero ha de ser reescrito, a fin de que la existencia continúe.

¿Quién se es, y cuál es el destino de todos y de cada uno de los hombres?, pregunta la obra. ¿Acaso se sabe a dónde dirigirse?, cuestiona el amo al criado, dando éste como respuesta la búsqueda y la aceptación a medias, la certeza de que debe irse hacia adelante, a sabiendas de que adelante está el frente, a donde se vea, en todas partes.

Margules ha hecho ver la duda de esta certeza: la geometría de la exactitud escénica por él ideada permite ver el juego del caleidoscopio al que anteriormente me he referido. Los dos personajes están ahí en el escenario, reproduciéndose en escena lo que ellos cuentan, caminando por un escenario que es Francia, que modifica alturas y pendientes igual que la intensidad



de los tiempos y la geografía.

“¿Cómo vamos a ser dueños de nuestros actos, si todo está escrito allá arriba?”, dicen respecto al destino divino, y al impuesto por la autoridad estatal y por todas las autoridades, incluidas las del autor original y el de la reescritura de la obra. Habría que agregar al autor de la puesta en escena —nueva reescritura, la de la fidelidad inventiva— en conformidad con el autosarcasmo de Kundera. “Nuestras historias son distintas y todas las historias son la misma.” Cada frase es expuesta accesiblemente, con gran sencillez a pesar de su complejidad.

Margules crea una puesta en escena de trazo absolutamente limpio, se diría que académico, venciendo la difícil complejidad de la propuesta. Asimila el texto de Kundera y con diáfana claridad lo visualiza para el espectador, quien es testigo abrumado por la modernidad de bulto, aprendida a lo largo de un trayecto original y durante el curso de la discusión.

En *Jacques y su amo* la creación de la estética visual provocada por Margules tiene primordial importancia. El escenario y sus figuras han sido cuidadas con mirada de pintor. El gran espacio del escenario —una amplia tarima segmentada cuyas partes ascienden y descienden y se inclinan—, limitado al fondo por un ciclorama del que resalta un tenue color de plata, tiene la virtud de aumentar en el enorme vacío las figuras solitarias de los actores. Margules es capaz de hacer todo en la nada con un trazo que en otras circunstancias sería insignificante.

El director conduce a sus actores, quizá con mayor precisión de la que él acostumbra, y como pocas veces puede presenciarse en el teatro que se hace en México: los lleva al clímax del humor, de la inteligencia reflexiva y de la alta calidad artística. Tanto Jacques —Fernando Balzarette— como el amo —Patricio Castillo— asumen cada uno en plenitud la encarnación del ideal y lo práctico que representan, siendo uno para el otro la pregunta y la respuesta perfectas de la duda.

El desdoblamiento de Diderot a Kundera encontró los recursos para ampliar el juego al desdoblarse en Margules, al deslizar este juego de multiplicaciones en un público sorprendido por el reiterado hallazgo de la inteligencia. ♦

Jacques y su amo, de Milan Kundera. Teatro Juan Ruiz de Alarcón, Centro Cultural Universitario. Con Fernando Balzarette, Patricio Castillo, Rosa María Bianchi, entre otros. Escenografía e iluminación: Tere Uribe. Dirección: Ludwik Margules.

Libros

KUNDERA: UNA ALTERNATIVA PARA LA MODERNIDAD

Por Juan José Reyes

Después de que *La broma* fue prohibida por las autoridades políticas de su país, después de una temporada en la clandestinidad y merced al exilio, que le permitió darse a conocer universalmente, el checo Milan Kundera se convirtió —tal vez junto al italiano Umberto Eco— en el mayor *best-seller* de la narrativa mundial. Simultáneamente, Kundera ganó prestigio tanto en la derecha como en la izquierda: sus ideas, que no parecen confusas en ningún sentido, parecen efectivamente satisfactorias a ambos bandos ideológicos. En México la difusión de las obras de este escritor ha sido tan amplia como veloz: durante años, entrevistas, notas o ensayos acerca del checo, aparte de sus novelas, cuentos, e incluso una obra de teatro, circulan una y otra vez en suplementos, revistas y editoriales. Mientras tanto, crece la admiración, entre todo el mundo: el anónimo lector, el que consume lo que está en la moda prestigiosa, el crítico alerta, el creador actualizado. Y lo que sucede en nuestro país se repite en todas las naciones occidentales, por lo menos. Hay un “fenómeno” Kundera, una suerte de *boom* particular.

La moda Kundera parece ser en principio una moda ideológica. Con esto quiero decir superficial, acomodaticia, y, en última instancia, falsificadora de todo, comenzando por su propio objeto. Milan Kundera sabe que éste es un riesgo universal: “La novela (como toda la cultura) se encuentra cada vez más en manos de los medios de comunicación; éstos, en tanto que agentes de la unificación de la historia planetaria, amplían y canalizan el proceso de reducción; distribuyen en el mundo entero las mismas simplificaciones y clichés que pueden ser aceptados por la mayoría, por todos, por la humanidad entera. Y poco importa que en diferentes ór-

ganos se manifiesten los diversos intereses políticos. . .” La contradicción es inmediata: si algo pretende, o pretendería, una novela es ser expresión de un mundo único, diverso, distinto de los demás. Kundera llama al proceso de unificación —el reino del lugar común, el paraíso del uno-de-tantos— un proceso reductivo. “El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad”: nada más opuesto a él que el ánimo uniformado, que la opinión y el sentido alineados, adiestrados para llegar a conclusiones únicas, definitivas, y desde luego muy útiles para suscribir cualquier punto de vista presuntamente radical: la derecha y la izquierda se parecen entre sí mucho más de lo que ellas sospechan. La derecha preconiza una suerte de unidad original; la izquierda quiere postular la (tan manoseada) unidad en la diversidad: la comunicación de masas, la comunicación hacia las masas, facilita el encuentro de los polos. En Kundera late una muy eficaz negación de las ideologías.

El escritor checo debe admirar a Descartes. Admirar su aventura, absolutamente heroica, que consiste, en principio, en la suspensión de todo juicio acerca del exterior y que no se detiene dentro, que no queda en un viaje introspectivo sino que se abre: Descartes llega, descubre el reino de la duda. Pero más: sabe que ese reino es un reino propio, y que está abierto: es nuestro territorio. Un contemporáneo —coetáneo— del filósofo racionalista suscribía en una extensa obra fundadora la misma idea: en Velázquez la duda, la maestra inquietud florece tanto en el trazo (esto lo vio Ortega y Gasset con tino) como en la *intención*: como Descartes, el autor de *Los borrachos* se sabe un creador, asume una primaria soledad, y enfrenta a sus criaturas con el mundo: adivina la sustancia de lo plural, intuye y establece un diálogo, un juego de miradas con el Otro. Un paisano, y también coetáneo del pintor, sabía que “la vida es sueño”.

Después aparecerá Dios, la entidad que apacigua, que disciplina los vaivenes, que endulza y cancela las zozobras. Pero la modernidad había comenzado. Milan Kundera pertenece, en más de un sentido, a esa modernidad fundadora de un futuro que ha querido sentirse mucho más deudor de la certidumbre, de la petición de principio ideológica, que del espíritu, que la duda no habría dejado de sembrar. Kundera quiere ser, y es, un contemporáneo de Cervantes, más que de Descartes. Quiere revivir un viejo espíritu, el espíritu de la modernidad que ha animado el curso de los últimos decenios. El escritor che-

co —que es un escritor formidable y un formidable “lujo” — no oculta sus deudas ni escamotea datos a los taxonomistas. Muy inmediatamente: “La vanguardia ha visto las cosas de otro modo; estaba poseída por la ambición de estar en armonía con el porvenir. Los artistas vanguardistas crearon obras, cierto es, realmente valientes, difíciles, provocadoras, abucheadas, pero las crearon con la certeza de que ‘el espíritu del tiempo’ estaba con ellos y que, mañana, les daría la razón. . . . Antaño, yo también consideré que el porvenir era el único juez competente de nuestras obras y de nuestros actos. Sólo más tarde comprendí que el flirteo es el peor de los conformismos, la cobarde adulación del más fuerte. Porque el porvenir es siempre más fuerte que el presente. Él es el que, en efecto, nos juzgará. Y, por supuesto, sin competencia alguna. . . . Pero si el porvenir no representa un valor para mí, ¿a quién o a qué me siento ligado?: ¿A Dios? ¿A la patria? ¿Al pueblo? ¿Al individuo? . . .”

Llama la atención que los presurosos teóricos de la postmodernidad hayan pasado sobre Kundera sin atenderlo. ¿Será porque la preocupación por definir una moda ideológica rebasa al afán de lectura, a la justa búsqueda de casos objetivos?

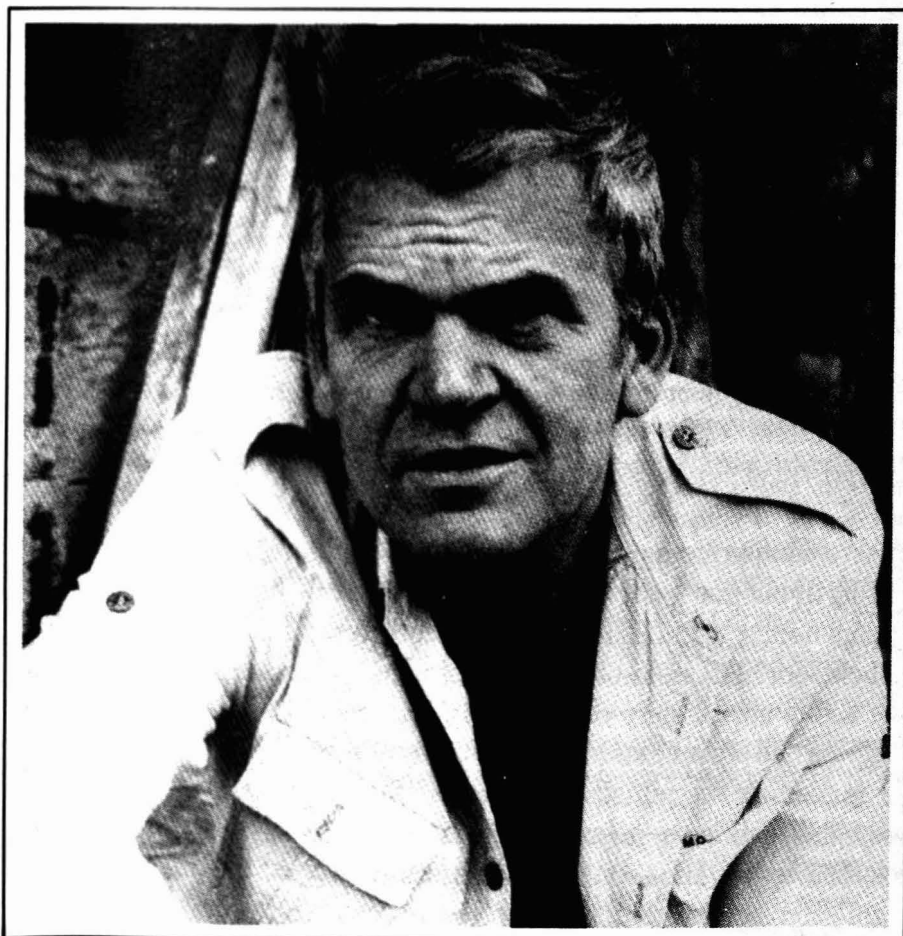
Al negar, para sí, la vigencia de las vanguardias, el escritor checo descalifica toda enunciación de la Verdad, se coloca aparte. No *a posteriori* sino merced a una obra. Su apartamiento tampoco es un modo, elegante, más o menos, de solazarse en la moda. Kundera —como Octavio Paz y algunos otros escritores de aquí y allá— ha dicho que *no*. Lo sabe, por eso no es un escritor que pueda ser exactamente moderno: Kundera comprende su tiempo, y asume el paso, el transcurrir de la Historia. Si se niega a la suscripción de la Vanguardia es porque está al tanto de todas las tentaciones que tiende la propaganda inmovilista. Pero más aún: quiere que su negación no sea un modo nuevo, para colmo, de estar a la vanguardia: quiere volver para inventar: llegar al punto de partida y reconocerlo. Ver que allí está todo. . . . lo que hay que recuperar y lo que hay que crear. Más: que vivir.

Con toda inteligencia lo ha dicho Gabriel Zaid: en nuestros tiempos es indispensable una crítica del progreso, y de la idea que lo anima y lo sustenta. Tal sería la única manera de ir hacia adelante, de progresar.

Sinónimo de la Verdad, el progreso se ha vuelto un emblema y un postulado común. Significa todo, y nada. Es el concep-

to clave de la gran coincidencia, auxiliar o sustento de cualquier bandera. ¿Quién no quiere progresar? Pero aquí hay otra visión de la Historia, otra percepción del sentido del tiempo. Kundera no quiere para sí más que dos calificativos, muy vinculados entre sí: el de novelista y el de europeo. “El arte de la novela” es propiamente un arte de Europa, y quizás el medio más fecundo, más poderoso para salvar al continente, avasallado por los fantasmas, también modernos, de la Historia. La novela crea otra dimensión del tiempo, libre y liberador, ya no lineal y ascendente. Los personajes de las novelas de Kundera viven oscilando entre ambas coordenadas. El checo no ha dejado de referirse a la irrupción de los tanques soviéticos en las calles de Praga: esa pesada, ominosa irrupción es el signo del derrumbe: los tanques quieren aplastarlo todo, para que todo sea uniforme, quede conformado por el trazo de un solo modelo, tendido sobre un solo proyecto. La omnipresencia de la Historia daría un sentido, único, a las vidas individuales. Queda cercado el territorio, y, merced a los nuevos límites, ni siquiera una broma es permitida. La “broma” también es un signo: ilumina aquella zona de las posibilidades humanas, las posibilidades de invención y de juego. La “broma” irrumpe, trágicamente poderosa, frente a los tanques para simbolizar el modo de ver el mundo del escritor.

El quehacer literario se convierte así en la forma de salvar a Europa. Kundera ha negado que él sea un exiliado: es un hombre, un novelista europeo, y esta condición —la del ejercicio libre de la imaginación, el deseo, la reflexión— la quiere para todos sus compañeros. La novela, hoy, se ha vuelto un espejo de lo que aquella Europa habría de ser: un territorio abierto, fértil, fincado en la certeza única de la invención. De ahí que Kundera trace sus novelas sobre tres coordenadas: la de la reflexión, la erótica y la de la pura imaginación, desbordada, creando imposibles. El resultado es una *nueva* novela, distinta a las de sus tan queridos antecesores pero igualmente inscrita en esta otra dimensión del tiempo. Si Descartes *arma* al *cogito* para lanzarlo a su aventura por el universo de la Forma; si Cervantes mira cómo un hombre se lanza al mundo para vivir su aventura total, Kundera parece refundir, en las postrimerías de la modernidad, ambos proyectos: el deseo y la imaginación se lán con un discurso que precisa el sentido del tiempo nuevo, el tiempo de la Europa que, otra vez, habrá de ser inventada por la novela. ◇



Milan Kundera

EL SAXOFÓN BAJO

LA INDIFERENCIA ANTE LOS MONSTRUOS

Por Fernando García Ramírez

Los sueños delirantes de la razón de Estado (la más fanática de las razones) levantaron sus templos, también, en el centro de Europa: Auschwitz, Treblinka, Majdanec. La ideología, originalmente, según Marx, era una deformación una "conciencia falsa" determinada por las relaciones sociales. ¿Qué pasó después? El siglo XX, el nuestro, será recordado como el siglo de las ideologías, pese a los esfuerzos antiutópicos, pese a la desesperanzada mirada con que las generaciones finiseculares observamos a las tiranías reales nacidas de las ideologías ideales, de izquierda o derecha, lo mismo da. El desprestigio absoluto —al menos entre la intelectualidad liberal— de los regímenes totalitarios de derecha se inició al término de la Segunda Guerra. Los regímenes totalitarios de izquierda, ante esa misma intelectualidad, han corrido con mayor fortuna. Gide los denunció y no fue escuchado. Poco a poco los intelectuales europeos abandonaron sus posiciones obligados por los ecos de los lamentos surgidos de los campos de concentración soviéticos. El desencanto puede decirse que se inició en los años cincuenta. Fue un proceso largo, amargo: no fue fácil terminar el idilio con la última de las ideologías utópicas del siglo, no tanto porque se sintiera aprecio teórico por sus postulados mesiánicos sino por el pánico de encontrarse ante el presente, concreto y múltiple, sin el apoyo de una ideología reduccionista y redentora. Hoy, el desencanto ante la ideología totalitaria de izquierda es tan común que se ha convertido en un fenómeno de mercado (lo cual no indica que se haya razonado debidamente): Milan Kundera, para poner el ejemplo más evidente, encabeza con frecuencia las listas de los libros más solicitados. Esta divagación no es ociosa. Un escritor checo, como Kundera, desde el centro de Europa lanzó un quejido, grave como la voz de un dinosaurio y a pesar de ello armonioso, un quejido salido de un saxofón bajo.

Cuando, escudándose en alguna ideología, se prohíbe la música —o alguna for-

ma de arte— lo menos que se puede sentir es lástima por la condición humana. En el centro de Europa, en Checoslovaquia, durante la invasión nazi, el protagonista de "El saxofón bajo", "tenía 18 años, estaba lleno de complejos y no era un muchacho feliz, ni un genio", pero amaba, como a ninguna otra cosa, el swing, música prohibida por los invasores arios, que la juzgaban "música judeonegroide", "paramasónica". Una tarde, una singular banda alemana que cumplía con el deber de alegrar al ejército estacionado en esa zona, una banda formada por seres anormales que constituían una "dantesca estampa brugheliana del Averno", arriba a Koscice. Requería la banda de un saxofonista —el titular estaba indispuerto—, y el protagonista de este relato lo era, pero no podía tocar con la banda porque el pueblo entero lo rechazaría al enterarse de que había "colaborado" con el enemigo. La opción era clara: "podría haberse hecho el tonto, como hacíamos a veces los checos" o podía burlar las imposiciones de los guardianes de las razones de Estado y tocar aquel instrumento que le producía "más interés que ninguna filosofía anteriormente poseída, y más admiración que la más hermosa de las Venus". Eligió, claro, tocar con la banda, y lo hizo durante gran parte del concierto, con un disfraz,



JULIETA CAMPOS El Lujo del Sol



Son éstos los testimonios palpables y visibles de la memoria, vivos como otros tantos lenguajes, que destiló el pasado: la suma de manifestaciones que, en torno a la lengua y la palabra, integran la cultura popular de Tabasco.

Fotografía
Pablo Méndez

JULIETA CAMPOS Bajo el Signo de Ix Bolon



Tabasco es obra del agua: delta de dos ríos que precipitan su caudal desde las alturas de la sierra, son sus tierras aluvión que muda de rostro sin tregua y, con su mudanza, marca la biografía de los hombres.

Fotografía
Gerardo Suter

GOBIERNO DEL
ESTADO DE TABASCO
FONDO DE CULTURA
ECONÓMICA

hasta que un oficial nazi lo puso al descubierto. Años después recordaría: "no fue un sueño, pues aquel grito desesperado de mi juventud aún permanece en mi interior".

El segundo relato de este libro (*El saxofón bajo*, de Josef Škvorecký), titulado "Emoke", guarda cierta relación con el primero, que da nombre al libro. Un joven intelectual de Praga durante unas vacaciones conoce a una joven viuda, quien se protege de la vida bajo el caparazón de sus prejuicios esotéricos y de una desconfianza terca hacia los hombres producto de su desafortunado matrimonio. El joven, a base de amor y ternura, va lentamente venciendo sus resistencias. Las vacaciones están por terminar y, al parecer, el joven terminará uniéndose su vida a la de la prejuiciosa y hermosa viuda. Algo sucede. Alguien, por envidia, se interpone. Se despiden y para siempre se separan. ¿Qué ocurrió? Ocurrió — ocurre — que siempre han existido "esos seres infrahumanos que han conseguido acomodarse mientras los demás sufrían, siempre se han apresurado a invocar verdades a pesar de ser indiferentes a la Verdad". Ser humano, en este siglo donde las verdades calzan botas u ostentan la autoridad inaccesible del comisario, es ser inconcluso, desencantado. Ser humano, dice Škvorecký, es ser por naturaleza un rebelde expuesto a las miserias de los otros, a su mirada vigilante, "acaso jamás consigamos librarnos de esas miradas, de ese infierno particular de cada uno que constituyen los demás", dice Škvorecký en "El saxofón bajo". La ausencia de esperanza es, de algún modo, una pausa, una espera en la que aguardamos mientras otro anhelo vuelve a asaltar nuestra razón escéptica. Por mientras queda la memoria, la nostalgia de ese momento en el que el saxofón vibró con su aliento, nostalgia de la noche en la que el joven praguense inventó un poema espontáneo a la viuda temerosa. Ante los monstruos, la espera, la indiferencia, bajo la cual late la nostalgia de un tiempo en el que pudieron manifestarse sin trabas la música y el amor. El saxofonista, el amante, ambos frustrados, eran, para decirlo con Tennessee Williams, "delicadas mariposas nocturnas/ muy necesarias/ en este mundo acosado por figuras descomunales". Los sueños de la razón delirante pueden cesar si se suprime la esperanza. Esa es la apuesta de hoy; la moneda está en el aire, y, además, no importa. ♦

Josef Škvorecký. *El saxofón bajo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, 194 pp.

EL MARQUÉS DE BOLIBAR

UNA NOCHE DE IMPERIOS

Por Carlos Miranda Ayala

Para Norma Garibay

¿Cómo describir el regocijo que produce la lectura de una novela de primera magnitud? El gozo puede rebasar la capacidad de expresión, pero la sensación más clara es la de una fiesta en nuestro espíritu que cada vez que recordamos la obra continúa celebrándose, hasta el fin de la vida o de la memoria. La lectura de *El marqués de Bolívar* es también una fiesta, una fiesta de la aristocrática fantasía, de la de mayor abolengo, acompañada por la más bella elocuencia de la naturaleza humana.

El escenario de la fastuosa recepción es, como muchos de los más memorables festines literarios debidos a la esplendidez de los mismos anfitriones, príncipes de la etiqueta, la guerra. La gala, por supuesto, es militar, gabacha para ser exactos: calzón blanco, botas negras altas, casaca azul con botonadura dorada, cinto tricolor de seda y librea y capa faldellinera negras. Ya he asistido a otros ágapes ubicados en las guerras napoleónicas y creo haber aprendido a conducirme. Me siento lo más cerca que puedo del centro, evitando estorbar el movimiento de la festividad, y espero, tímido que soy, a que el entorno me lleve a *donde está la acción*. He estado en un par de fiestas ofrecidas por nuestros anfitriones en la misma época y no me considero un *newcomer*.

Lo bueno de estas fiestas es que no se necesita ser fulano duque de tal para ser admitido, es más: ni siquiera se requiere invitación: se invita uno solo y ya; a lo mucho, debe uno ser introducido por alguien. La primera a la que fui era *La guerra y la paz*. Me invité sin tener idea de dónde me metía. No supe desenvolverme, me situé en un rincón, aindiado, y no soporté el relato de la primera reunión social petrobúrguesa; no tuve valor para buscar a los anfitriones y al menos agradecerles y salir con el libro entre las patas.

¡Ah, pero qué tal la segunda a la que fui! A la segunda me invitó uno de los asiduos favoritos, de los imprescindibles, David Huerta. Un día me dijo que de *La car-*

tuja de Parma podría asegurar que es la más hermosa fiesta en la cual habría de poner mis pies. Y así fue en efecto: pocas cosas hay tan deliciosas en la literatura como seguir las aventuras de Fabricio del Dongo, la duquesa Sanseverina y el conde Mosca; y todo por la admiración al Gran Corso, que arrastra a Fabricio a convertirse en un hombre renunciando a una posición social e incluso al amor. La grandiosidad de la fiesta dependió mucho de las palabras que al principio dedicó Stendhal a quienes lo rodeábamos: relató cómo llegó a oídos suyos la historia oralmente y cómo dijo a quien se la relató que "para pasar las largas horas del anochecer" habría de hacer una novela con su historia, a lo cual replicó el primero que tuviera cuidado "de las intrigas de aquella corte, en los tiempos en que la duquesa hacía y deshacía allí a su gusto", pues "esta historia no tiene nada de moral, y ahora que hace usted hace alarde de una pureza evangélica en Francia, puede darle reputación de traidor". Aquel atardecer la imaginación y la poesía lucieron como nunca; he asistido a fiestas mejores, pero a ninguna más bonita.

Me volví renuente a ir a más fiestas de aquellas. Pensaba que no encontraría tanta belleza en otra, que mejor aprovechaba el tiempo yendo a fiestas distintas. Sin embargo, como se echa en falta a un amor cuando se está de viaje, pronto necesité las caricias de la belleza extraña a las campañas napoleónicas. Entonces comencé a buscarla con desesperación en cada fiesta de la que tenía noticia infructuosamente, confundiendo a mi añorada belleza con cualquier otra muchacha parecida a ella, de quien recibí apenas sus simples atisbos, hasta que, desconsolado, cayó en mis manos una reseña en una revista española en la que se daba cuenta de su paradero. Se le había visto en 1920 en una novela escrita por un checo descendiente de españoles. Me puse mi uniforme naftalinoso y me fui a aquel festín decidido a entrar a cualquier precio y constatar si se trataba de ella, si estaría ahí la misma belleza deslumbrante que me presentó Stendhal. Mi primera visión al entrar en el salón fue alentadora: parado cerca de la puerta, Borges, muy parecido a Alec Guinness, al oír mis pasos, o al detectar el calor de mi eufórico aliento, tras darme las buenas noches, me aconsejó que me congratulara de estar llegando a un "perfecto ejemplo de novela fantástica en estado puro". La cosa, así, prometía más de lo que esperaba. El ambiente estaba a media luz, pero se respiraba mucha ani-

mación. Los invitados eran casi los mismos de la otra vez: el Cid Campeador sentado impasible en una silla tripié blandiendo su espada; Fortinbrás, que no quería despojarse de su armadura; Lancelot, quien, ya pasado de copas, lloraba aún la muerte de Guinevere; el Caballero de la Triste Figura reflexionando inútilmente sobre el mandoble con el cual lo derrotó su homólogo de la Media Luna; al igual que el tío Toby, con una comezón que lo obligó a tener una pierna subida en una silla, revisaba incansablemente un montón de mapas para explicarse por qué su estrategia lo llevaría a perder el castillo; Gargantúa, que se había bebido todos los tazones de ponche, y muchos otros personajes que conversaban en la penumbra y no pude distinguir sus rostros.

Al poco apareció un hombre de rasgos hebreos, ya entrado en años, escaso de cabello y con lentes de pasta redondos. Se paró en la mitad de la pista y se presentó como Leo Perutz. Agradeció la presencia de Stendhal y de tantos amigos y dijo que, al igual que la suya, su obra estaba enmarcada en una narración previa, con la diferencia de que en este caso la fuente no era oral, sino bibliográfica. Borges sonrió en ese punto y entendí su aseveración. Como dice Perutz en el prólogo, se trata de las memorias del teniente Von Jochberg, recurso que una vez terminada la novela habrá de volverla aún más insólita, pues, tras de que la fiesta ha comenzado casi sin darnos cuenta, la lectura mantiene su tono extremadamente realista y cuando lo fantástico aparece de sopetón, luego de haberse ido metiendo con enorme sutileza, nos deja inermes ante la maravilla. El baile en esta fiesta, un tanto macabro y muy cabalístico, es sencillamente hermoso. Se ha formado al ir mencionando Perutz a sus personajes, un grupo de oficiales alemanes aliados a las fuerzas napoleónicas en la campaña por el norte de España en 1808. Advierte desde el principio que las memorias de Jochberg constituyen la única explicación a la forma en que dichos oficiales propiciaron la pérdida de todo un regimiento, pero la explicación es una fantasmagoría. Y el fantasma no es otro sino el marqués de Bolibar. La trama es sencilla: las fuerzas intervencionistas toman un pueblo, La Bisbal, que parece recibirlas con beneplácito; mientras se apostan ahí en espera de refuerzos, los guerrilleros españoles, en ventaja numérica pero no estratégica, sitian el pueblo. Hace su entrada entonces el marqués, quien pide a El Tonel, jefe de la resistencia, un plazo para infiltrarse en



el pueblo y debilitar él solo al enemigo. Le es concedido y convienen en que a la tercera señal recibida se lanzarán al ataque. Las señales consisten en una hoguera de heno, el tañir de las campanas de la iglesia y la entrega del puñal del marqués. Así, el marqués, maestro del disfraz, se lanza al pueblo ataviado de pordiosero; pero sucede que un soldado francés escucha el pacto y advierte a los invasores del plan guerrillero, de modo que todo el ejército está al acecho del marqués. Muere éste la noche en que se cuela al pueblo, pero no por ser descubierto sino por estar presente durante una conversación entre los oficiales alemanes, que han bebido demasiado, en la cual revelan haber estado enredados todos con la difunta mujer del coronel en jefe del regimiento. Nada los atemoriza tanto como el que semejante secreto llegue a oídos del coronel y fusilan al marqués sin saber que se trata de él. Sin embargo, las señales serán dadas, y lo harán los propios oficiales. ¿Cómo? A partir de entonces permanecen dictando el ritmo del baile dos figuras: el fantasma del marqués, que estará chocarreando en cada pequeño suceso, y, principalmente, la duquesa Sanseverina de Perutz: la Monjita, la más cotizada y fina putilla del pueblo, en quien pone sus ojos el coronel empeñado en que es idéntica a su difunta, lo cree con tanto fervor que llega a meterle la misma idea en la cabeza a los oficiales, quienes, por supuesto, al poco deliran de amor. Dicho enamoramiento será el motor de la acción. Por ella se darán las señales, ella misma dará la tercera con su muerte. Esto en cuanto a la historia central; los otros dos pilares en los que se apoya la obra, lo cabalístico y lo fantástico, están intrincadamente mezclados, los menciono con brevedad: el aspecto religioso tiene una importancia de primer orden en la obra; más allá de la constante mención de la iconografía mitológica del cristianismo, hay una lucha entre el bien y el mal apegada al Evangelio, especialmente al Apocalipsis de San Juan, de ma-

nera que esta fiesta tiene algo de misa negra al aparecer un personaje de profundo interés: el capitán Salignac, quien sirve al Diablo al servir a Napoleón, pues ve en éste al Anticristo, de quien ha reconocido también sus señales. Perutz extrae de esta veta los elementos para caracterizar a su ser humano y es lo que vuelve a su obra típica del siglo XX. Vemos así a un hombre marcado por un destino fatal que él mismo inventó y que ya no puede eludir; los signos de su mundo son los más nefastos de la Cábala y está condenado a cumplirlos.

El lado fantástico es también maravilloso. Es el toque mágico que hace soberbia a esta fiesta. Siendo memorias, la narración es en primera persona, por lo que el desenlace no puede ser más sorprendente. El lector no se resigna nunca a la prematura desaparición del marqués y la presencia de su espíritu hace concebir la esperanza de que reaparezca gracias al recurso del viejo truco de que no estaba muerto, sino que andaba de parranda. Pero no: cuando ha fallado todo al ejército francés, cuando están copados y sin abastecimientos, cuando los oficiales están a punto de quedar en manos del coronel cuando sepa el secreto y que éste incluye ahora a la Monjita, cuando deciden que ella es la culpable de todo toman la resolución de deshacerse de ella. Jochberg es el encargado de hacerlo, la lleva en un bote hasta las líneas guerrilleras con la idea de entregarla a ellas, pero la Monjita tiene el puñal del marqués y se quita la vida con él. Cuando son capturados, llega El Tonel, reconoce la señal y en la cara del oficial ve la del marqués. Jochberg, el narrador y personaje central, es el marqués de Bolibar y no se da cuenta hasta que reconoce sus sentimientos libertarios, su enorme humildad y su entrañable amor por la tierra.

Mareados, embotados y ebrios de belleza, salimos de la fiesta con la firme certeza de haber sufrido una alucinación. Tal cosa es esta novela. Sabemos que bailamos con la más bella pero que sólo pudimos haberlo hecho ahí. Describirla con sus rasgos con mucha dificultad, pero ahora sabemos que vale la pena seguir buscándola en cada oportunidad, sobre todo si se trata de una fiesta hecha con las guerras napoleónicas y ofrecida por estas anfitrionas espléndidas, la fantasía y la belleza. ♦

Leo Perutz, *El marqués de Bolibar*. Tusquets Editores, (Colección Andanzas, 73), Barcelona, 1988, 246 pp.

A BENEFICIO DE
INVENTARIO

LOS LABERINTOS DE LA HISTORIA

Por Gilda Waldman

"Los secretos de los hombres permanecen casi siempre bien guardados"

Marguerite Yourcenar

Escribe George Steiner:

"La crítica literaria debería surgir de una deuda de amor. Se trata de un amor que ha cobrado lucidez a través de la amargura; es testigo de los milagros del genio creador, desentraña los principios del ser, los muestra al público, y sin embargo, sabe que no toma parte —o sólo una parte muy pequeña— en su verdadera creación."

Si el crítico es, en este sentido, una voz de intermediación entre el creador y el público —voz amorosa pero a la vez distante en virtud de que sólo puede desplegarse a partir de lo dado cuando genio creador y genio crítico coinciden—, el resultado no sólo es la reinención de una obra a través de los ojos, el cuerpo y la experiencia de un "otro" como eco de resonancia sino también, al mismo tiempo, una creación en sí misma. Algunos ejemplos son bien conocidos: Baudelaire, Ezra Pound, T.S. Elliot, Italo Calvino, Octavio Paz, y ahora, Marguerite Yourcenar.

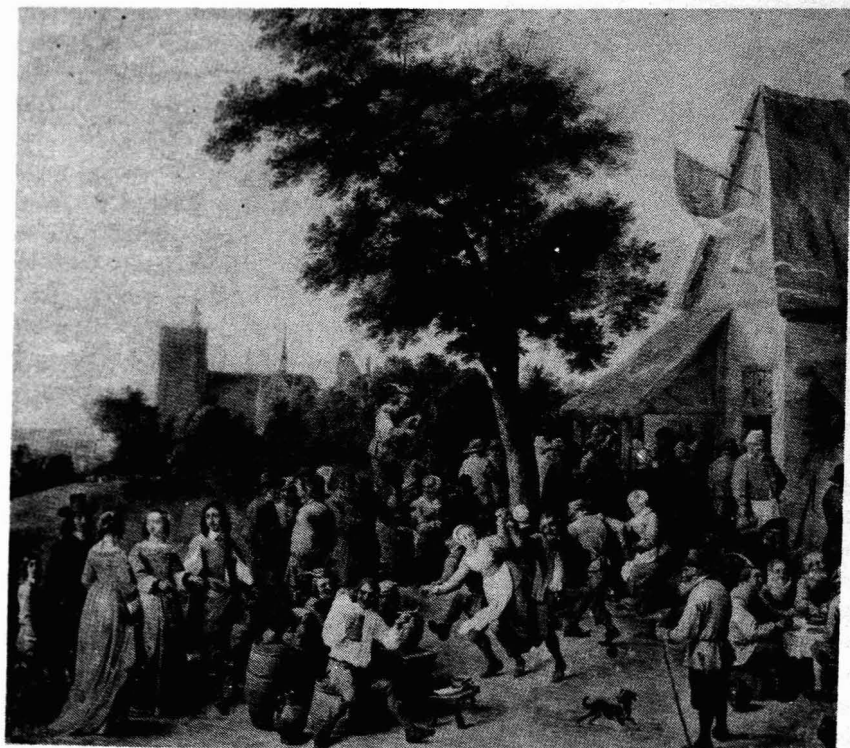
Marguerite Yourcenar es conocida y célebre por su obra literaria (cuento, poesía, volúmenes de memorias, novelas), pero menos conocida como traductora y como ensayista, labor esta última a la que dedicó gran parte de su actividad intelectual, y cuyos frutos se recogen en *A beneficio de inventario*. Los siete ensayos que conforman este volumen son un espejo del espíritu de una escritora cuya pasión fueron las ideas y la literatura, conjugadas ambas en una intensa pasión por el ser humano. Surgidos de un exhaustivo trabajo de reflexión e investigación, más que de la inspiración del encuentro consigo misma y con las "voces" internas a través de las cuales se expresaban sus grandes personajes de ficción, estos ensayos se ligan, sin embargo, indisolublemente, a la totalidad de una preocupación existencial y literaria presente a lo lar-

go de sesenta años de creación: la preocupación por la permanencia del hombre en la historia, por la dimensión cósmica y atemporal de la "condición humana". La labor literaria y crítica de Marguerite Yourcenar es una incursión poética, inacabable, por los laberintos de la historia, para desentrañar el misterio que va desde los hombres específicos hasta el Hombre Universal, y por recuperar en el hombre de hoy a todos los hombres del pasado.

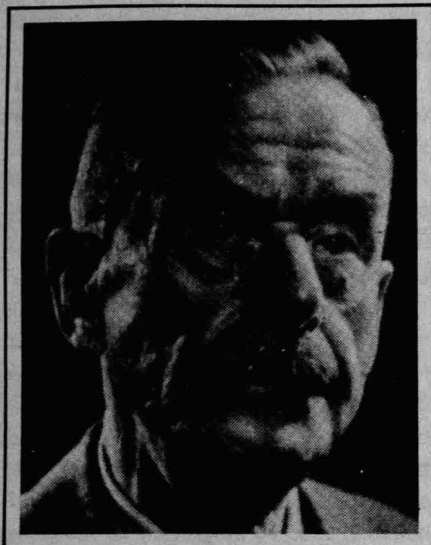
Así como la obra literaria de Marguerite Yourcenar recorre un amplio espacio geográfico (Grecia, China, Roma, los Balcanes, Flandes, el imperio austrohúngaro, etcétera) como también una amplia diversidad temporal (siglo V a.C., siglo II d.C., el Renacimiento, los siglos XVIII, XIX, y XX), sus ensayos críticos recorren también diferentes épocas y lugares. Todos ellos, salvo el referido al escultor italiano Piranese y el que sobre el castillo de Chenonceaux, (a los cuales sólo "es la vida la que los enlaza") son ensayos de crítica literaria; en todos ellos subyace, como penumbra, el tema de la historia. Para Marguerite Yourcenar se trata de sacar a la luz, desde esta penumbra, los rasgos de nuestra cultura. La labor de Marguerite Yourcenar se orienta, así, a recuperar la herencia espiritual de Occidente, atravesando las caras del tiempo y dejando oír sus murmullos, para escuchar, de nueva cuenta, la repetición de lo eterno y la posible verdad de los asuntos humanos en

un momento, como hoy, tan marcado por la incertidumbre.

El primer ensayo, "Las caras de la historia en la Historia Augusta" es un análisis crítico de la *Historia Augusta*, el libro en el que seis historiadores romanos reunieron entre los siglos II y III d.C. 28 retratos de emperadores, pretendientes al trono y presuntos herederos imperiales. Tras la crítica —despiadada— a esta historiografía, Marguerite Yourcenar analiza la crisis de la decadencia del Imperio Romano y las angustias de un mundo moribundo. El segundo ensayo se refiere al poema "Los trágicos", del poema renacentista francés Agrippa d'Aubigné. Reconstruyendo su biografía y su tiempo, y desmenuzando exhaustivamente el poeta citado, Marguerite Yourcenar rescata y reivindica de este poeta —uno de los menos conocidos de su época— el que haya prestado su voz a los "obligados a guardar silencio por su adhesión a una causa perdida" (en este caso, la Reforma). En el tercer ensayo, "Yo tengo un castillo" Marguerite Yourcenar reconstruye, a través de la historia del castillo de Chenonceaux, la inestabilidad política de Francia entre los siglos XVI y XVIII. Por otra parte "El negro cerebro de Piranese" es una incursión en la época, la biografía y la creación del célebre grabador italiano. Piranese es, para Marguerite Yourcenar, el artista que hurga en las piedras de Roma para confirmar, en las ruinas, la permanencia



Thomas Mann



(irrevocable) del tiempo, anticipando al mismo tiempo, en sus grabados, y ya en el siglo XVIII, el destino carcelario y cerrado en el que desembocaría la historia. En "Selma Lagerlof, narradora épica", el análisis de Marguerite Yourcenar se focaliza en el carácter epopéyico y mítico que permea la obra de la novelista sueca. Lo que atrae a Marguerite Yourcenar de esta escritora es su fuerza, ligada a los misterios de la naturaleza y a los poderes profundos del hombre. Marguerite Yourcenar se deja llevar por la incursión de Selma Lagerlof en otros mundos, herméticos y ocultos, donde lo visible y lo invisible se conjugan en una nueva forma de sabiduría sobre la larga herencia histórica del hombre. En el ensayo "Presentación crítica de Constantinos Cavafis", Marguerite Yourcenar despliega al máximo su talento creativo, crítico y poético. Traductora de Cavafis al francés, maravillada por su perpetua yuxtaposición entre los diversos momentos del tiempo, este ensayo sobre el poeta griego es un hermoso ejemplo de análisis literario, en el que pasión y distancia, amor y crítica, se encuentran y desencuentran en permanente tensión. Marguerite Yourcenar desentraña las claves de una obra personal y enigmática —formada de momentos breves e intensos—, revela los secretos del alma del poeta, fascinada por su capacidad de revivir el pasado y de transmutar la vida en recuerdo. Finalmente, "Humanismo y hermetismo en Thomas Mann" sea quizá el ensayo más deslumbrante de este volumen. Marguerite Yourcenar lee a Mann, considerado tradicionalmente como un escritor realista, a través de un código de lectura hermético, para descubrir los mitos y secretos subyacentes en su obra. A Marguerite Yourcenar le interesa el Thomas Mann alegórico, el que va más allá de

tiempos y espacios definidos para hundirse en pasados legendarios y en simbolismos arquetípicos. Marguerite Yourcenar presenta a un Thomas Mann nuevo, sumergido en la alquimia, versado en los caminos iniciáticos, profundo conocedor de los arcaicos mitos griegos, egipcios, judíos, hindúes, eslavos, etcétera, sustrato de una obra cuyo humanismo está volcado hacia lo inexplicable, lo oculto, lo silenciado.

¿Qué liga a estos ensayos tan disímiles? ¿Cuál es el eje rector que permea y unifica temas, escritores y tiempos tan diversos? La óptica de lectura de Marguerite Yourcenar es el recorrido por la historia para oír las voces del tiempo que gritan que la atmósfera de angustia y pánico, desorden y mediocridad, autoritarismo y anarquía, etcétera, que creemos privativa de nuestra época, constituye una constante en la historia humana. Las caóticas aventuras narradas en la *Historia Augusta*, las sangrientas guerras de religión cantadas por Agrippa d'Aubigné, o las intrigas palaciegas del castillo de Chevalerieux se prolongan hasta nuestros días. La inefable "condición humana" llena así la historia.

Marguerite Yourcenar es la escritora de las capas geológicas del tiempo, para quien el presente existe a través del regreso al pasado, y el pasado es el presente tal como ha sobrevivido en la memoria del hombre. Su obra es un recordatorio de que la presencia de la historia es conciencia de lo que se cree único y particular, y de que un lazo perenne liga al hombre con lo universal, pues a través de cada hombre se expresa toda la humanidad.

La pasión humanista de Marguerite Yourcenar es patente en toda su obra, literaria y crítica. Su escritura es un recorrido por la aventura humana, por reencontrar al hombre ligado al todo, por liarse —en un contacto perpetuo— con el ser humano, aquel que se remonta desde el presente hasta el mundo de todos los seres vivientes del pasado. Para Marguerite Yourcenar, el tiempo es la voz de un hombre, un lugar, un momento, en el que se conjugan todas las "condiciones humanas" posibles, en un ayer, un mañana y un presente eternos. Marguerite Yourcenar podría ser, en este sentido, la "Mnemosyne" moderna, la memoria que inspira al poeta para conocer "lo que fue, lo que es, y lo que será". ♦

Marguerite Yourcenar, *A beneficio de inventario*,

Editorial Alfaguara, 1987.

Discos

25 GRABACIONES SOBRESALIENTES DE 1988

(CUARTA Y ÚLTIMA PARTE)

Por Rafael Madrid

Ópera

Puccini: Tosca. Ópera en tres actos. Leontyne Price (Tosca); Giuseppe di Stefano (Cavaradossi); Giuseppe Tadei (Scarpia). Coro de la Ópera del Estado de Viena. Dirige Herbert von Karajan. DECCA 421670.

Esta grabación merece el título de sobresaliente porque es un ejemplo palpable de cómo se hacían buenas grabaciones hace ya casi 30 años. En efecto, fue realizada en septiembre de 1962 en la Sofiensaal de Viena por el notable productor John Culshaw y los ingenieros James Brown y Gordon Parry en plena época pre-estéreo, es decir, que muchos de los sensacionales efectos que contiene se consiguieron a base de imaginación, talento, desplazamiento acertado de micrófonos, colocación ingeniosa de los cantantes, biombos acústicos eficaces, etcétera. Es digno de mencionar el balance sonoro y la firme sensación de presencia de cada voz y cada sección de la orquesta limpiamente alocados dentro del espectro estéreo.

Esta grabación fue editada en 1962 para la RCA Victor en su serie de lujo: la Serie Soria y transferida en 1988 a disco compacto con un éxito rotundo. Al escuchar la reproducción se da uno cuenta inmediatamente de la calidad de la grabación, de la interpretación y de la ejecución vocal y orquestal.

Leontyne Price es, después de la Callas, probablemente la mejor Tosca que pueda encontrarse, con una voz muy potente, muy clara y muy musical. Giuseppe di Stefano está excelente en uno de los papeles favoritos de toda su carrera. El Scarpia de Giuseppe Tadei es realmente

notable; para muchos es tan bueno como el de Tito Gobbi, el Scarpia por excelencia. Fernando Corena hace de sacristán, papel muy acertado, aunque hay momentos en que lo exagera un poco.

El ingrediente que redondea tan acertadamente esta versión de la *Tosca* de Puccini es la Filarmónica de Viena dirigida por Karajan. Desde los primeros compases, al inicio del primer acto, nos damos cuenta de la clase de orquesta que tenemos enfrente y de la fibra y talento de su director, que curiosamente no alcanzó el mismo éxito 23 años después, cuando grabó la misma obra para Deutsche Grammophon en Berlín con Katia Ricciarelli y José Carreras, en plena era digital y con mucho mayores recursos de toda índole.

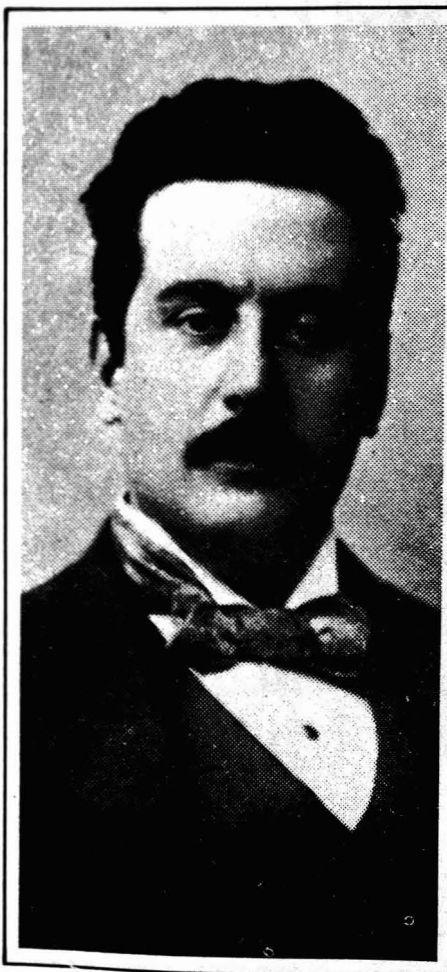
Estos discos pertenecen a la serie "Grand Opera" de DECCA y son más económicos que los normales.

Puccini: La Bohème. Ópera en tres actos. Victoria de los Ángeles (Mimi); Jussi Björling (Rodolfo); Robert Merrill (Marcello); Lucine Amara (Musetta); John Reardon (Schaunard); Giorgio Tozzi (Colline); Fernando Corena (Benoit). Coro y Orquesta RCA Victor. Coro de niños Columbus. Dirige Sir Thomas Beecham. EMI CDS 747235.

Puccini: La Bohème. Ópera en tres actos. Mirella Freni (Mimi); Luciano Pavarotti (Rodolfo); Rolando Panerai (Marcello); Elizabeth Harwood (Musetta); Gianni Maffeo (Schaunard); Nicolai Ghiaurov (Colline). Coro y Orquesta Filarmónica de Berlín. Dirige Herbert von Karajan. DECCA 421049-2

El mundo de la ópera desde hace unos años ya no sólo mira hacia atrás en lo que al repertorio se refiere sino también en el capítulo de los intérpretes. Parece que los valores operísticos para ser auténticos precisan la pátina del tiempo. Estas nostalgias por edades de oro, reales o supuestas, suelen aparecer en épocas que se viven con conciencia de crisis o liquidación, en las que el consumo masivo e indiscriminado produce, por saturación, frustraciones antes que verdadera satisfacción. Para el operófilo militante no parece quedar otra salida que la mitomanía, héroes y gestas fabulosos y legendarios que vengán a redimir lo que se siente como miseria actual.

A veces todo es un mero espejismo. No es este por fortuna el caso de esta grabación de 1955 cuya reedición en disco compacto se justifica por sí misma. Su



Puccini

principal atractivo lo aporta la presencia de Victoria de los Ángeles en la cúspide de su carrera con una voz muy fresca y hermosa, así como de Jussi Björling, cuya belleza de timbre y depurada línea de canto va más allá de lo meramente musical para alcanzar una eficacia teatral y una credibilidad con la que el oyente se siente fácilmente identificado. Del resto de los intérpretes vocales destaca la Musetta de Lucine Amara, papel difícil.

Todo funciona bien bajo la siempre controvertida batuta de Beecham quien con todas las heterodoxias que se quiera extrae extraordinariamente la magia orquestal de la partitura, demostrando que el lirismo, aun el más exacerbado, no está reñido con una puesta en música de calidad. Privilegia la elegancia de las melodías, la sutileza de la construcción y la justeza de los resortes dramáticos y lleva la acción como una verdadera narración en la que todos los pasos encajan con naturalidad, sin forzar, pero al mismo tiempo sin dejar nada al azar.

El estupendo sonido de la grabación permite apreciar mejor las virtudes de esta sobresaliente versión que no en balde constituye una de las grabaciones con mayor éxito en la historia del gramófono y ha sido un tesoro en el catálogo de discos durante más de 30 años.

Sin embargo, ha aparecido en el mercado una rival formidable de esta grabación: *La Bohème* de 1972 de Herbert von Karajan con Mirella Freni, una refulgente Mimi, y Luciano Pavarotti con estupenda inclinación cómica y pasión expresiva, quienes encabezan un excelente reparto. La Filarmónica de Berlín suena mejor que nunca para Karajan. Las notas al programa están recientemente escritas y contenidas en un atractivo libreto que es un modelo de cómo debieran hacerse siempre para discos compactos.

En resumen, una difícil selección para el discófilo entre dos estupendas versiones de esta famosa obra.

Wagner: Lohengrin. Ópera en tres actos. Hans Sotin (El rey de los germanos); Plácido Domingo (Lohengrin); Jessye Norman (Elsa de Brabante); Sigmund Nimsgern (El conde brabantino); Eva Randová (Ortrud); Dietrich Fischer Dieskau (El heraldo del rey). Coro de la Ópera del Estado de Viena. Filarmónica de Viena. Dirige Sir Georg Solti. DECCA 421053.

Lohengrin es la cuarta ópera del llamado periodo intermedio de la evolución de Wagner. *Tannhäuser* es más grandiosa y

extensa que *El Buque Fantasma*, pero *Lohengrin* es aún más grandiosa y extensa y representa la emancipación de Wagner de las formas operísticas de su tiempo. Nos muestra un Wagner ya dueño de un estilo propio. El tema de *Lohengrin* contiene algunos elementos románticos como lo sobrenatural y el solitario viajero que busca la redención y la respuesta a sus incógnitas: ¿es la salvación algo mágico? ¿Quién puede encontrarla? La fuente del libreto es un cuento medieval, que roza lo histórico pero está enraizado en la leyenda.

Lohengrin es un caballero medieval de origen desconocido y de excepcional encanto que defiende a la inocente Elsa de Brabante de una intriga tramada por Friedrich von Telramund y su perversa mujer (la verdadera instigadora) llamada Ortrud. Eliminados los malvados, Lohengrin desposa a Elsa, advirtiéndole que nunca deberá preguntar quién es. Naturalmente ella

lo hace, acuciada por los malvados, y Lohengrin parte para siempre identificándose como miembro de una orden cristiana secreta que custodia el Santo Grial. Además es hijo de Parsifal, al que Wagner, en su última ópera, confirió tales dotes piadosos y de belleza masculina que Lohengrin resulta casi insignificante a su lado.

En esta obra la unidad es todo. Aunque cuando la ópera es inmensa parece desprendida de una visión molecular. Wagner hubo de refinar y expandir aún más su sonido después de esta obra, pero así y todo, *Lohengrin* señala el comienzo de su madurez como teórico de la ópera, libretista y compositor. Su amigo y futuro suegro Franz Liszt estrenó la obra en el pequeño teatro de la corte de Weimar con una orquesta de menos de ¡40 músicos! y Wagner no pudo asistir, pues estaba desterrado en Suiza. Wagner no se dio por vencido. Su cabeza bullía de proyectos, todos ellos basados en los aspectos legendarios

y socioespirituales tipificados en *Lohengrin*. Amantes, guerreros, reyes, esclavos y monstruos poblaban su imaginación con un potencial adecuado para este nuevo teatro griego, a través del cual el público se olvidaría de su vida cotidiana y practicaría el ritual de conocer las esperanzas y los demonios de la verdad subconciente.

Esta versión de *Lohengrin* fue grabada durante noviembre y diciembre de 1985 y en junio de 1986, en la Sofiensaal de Viena, por los experimentados ingenieros James Lock y John Pellowe quienes consiguieron una formidable grabación tanto de las voces individuales como de las partes corales, con un gran equilibrio, magnífica presencia y extenso rango dinámico. La Filarmónica de Viena suena gloriosa bajo la batuta de Solti quien como eminente director wagneriano tiene en un puño a sus huestes y transmite fielmente las intenciones del compositor. ♦



Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Publicará en su número de mayo

- ♦ José Luis Martínez ♦ Ramón Xirau
- ♦ Adolfo Caicedo ♦ Alfonso Rangel Guerra
- ♦ Serge I. Zaitzeff

*Para el álbum de Alfonso Reyes
(1889 - 1989)*



INTERCAMBIO ACADEMICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOL. 4 NÚM. 23



Información universitaria



- * Cursos
- * Talleres
- * Seminarios
- * Congresos
- * Cátedras Especiales
- * Convocatorias
- * Becas
- * Bolsa de Trabajo
- * Publicaciones
- * Entrevistas
- * Ciencias
- * Arte
- * Cultura
- * Salud

GACETA UNAM

Aparece lunes y jueves
550-59-06

Coordinación de Comunicación Universitaria



Cuarto aniversario

MEXICO indígena

No. 26, AÑO V
\$3,000.00 REVISTA DEL INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA.

4

Carlos Chanfón Olmos

FUNDAMENTOS TEÓRICOS
DE LA RESTAURACIONCOORDINACION GENERAL DE
ESTUDIOS DE POSGRADOFACULTAD DE
ARQUITECTURAColección
Posgrado

los nueva época 1987 universitarios



Revista mensual de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM que presenta artículos, entrevistas, reportajes, ensayo y sus secciones fijas: **Paseo de las Facultades** y **Este mes**, cartelera cultural.

De venta en la Torre de Rectoría y en Taquillas del Centro Cultural Universitario



COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL/UNAM 1987

ABRE UN ESPACIO BILINGUE E INEDITO PARA EL INTERCAMBIO CULTURAL, SE SITUA EN EL JUEGO DE LAS MIRADAS QUE SE CRUZAN ENTRE MEXICO Y FRANCIA, EUROPA Y AMERICA LATINA

APARECE TRES VECES AL AÑO



REVISTA CULTURAL DEL IFAL

Carlos Monsiváis PREMIO MAZATLÁN

En Ediciones Era

- ▶ **ENTRADA LIBRE**
Crónicas de la sociedad que se organiza
4ª edición
- ▶ **AMOR PERDIDO**
10ª edición
- ▶ **DÍAS DE GUARDAR**
12ª edición
- ▶ **A USTEDES LES CONSTA**
Antología de la crónica en México
5ª edición

CUATRO LIBROS FUNDAMENTALES



radio UNAM

LUNES 21.00 HRS. **FORO ABIERTO.**
Conduce: Napoleón Gladiner.
Programa a cargo de la Coordinación de Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, espacio multidimensional de reflexión y análisis en torno a la comunicación.

MAGNETOFONIAS. MARTES 19.00 HRS.
Por: Radio UNAM. Coordinación general: Napoleón Gladiner.
En busca de la otra cara de la radio.

JUEVES 11.00 HRS. **LA UNIVERSIDAD Y LA SALUD.**
Por: La Facultad de Medicina.
Especialistas de la medicina comentan y orientan al radioescucha sobre diferentes temas relacionados con la salud.

teléfonos:
543-96-17
523-36-52
523-46-40

amplitud modulada 860 khz.
frecuencia modulada 96.1 mhz.

MARIO BENEDETTI

Noción de patria y Próximo prójimo

Dos obras fundamentales en la trayectoria de Benedetti que ahora son editadas fuera de *Inventario*, libro que reúne su obra poética.

Canciones del más acá

Textos compuestos originalmente para ser cantados, así como poemas adaptados a los menesteres de la canción, confluyen en este libro.

De reciente aparición:
**Poemas de la oficina
y del hoyporhoy
y
Yesterday y mañana**

NOVEDADES

NUEVA IMAGEN

Centroamérica en guerra. Las fuerzas armadas de Centroamérica y México

Raúl Sohr

Panorama de los actuales acontecimientos bélicos en Centroamérica, y resúmenes históricos de las confrontaciones de cada país.

Historia de la deuda externa de América Latina

Carlos Marichal

Causas, consecuencias políticas, económicas y sociales de las crisis crediticias más importantes desde la independencia hasta la depresión de la década de 1930.

El sujeto de la historia

Carlos Pereyra

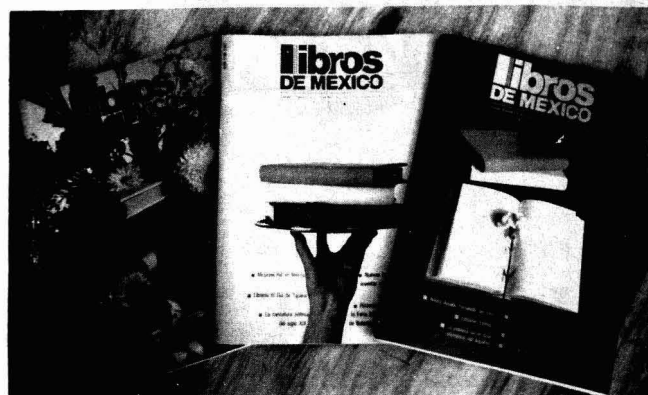
Conjunto de doce ensayos en los que el recientemente fallecido filósofo mexicano arroja luz sobre lo que considera el motor de la historia: el sujeto.

NOVEDADES

**ALIANZA
EDITORIAL
MEXICANA**

libros DE MEXICO

La revista de los editores mexicanos



- Aparece cuatro veces al año.
- Entrevistas a escritores, editores, bibliotecarios y libreros.
- Artículos sobre temas de interés profesional.
- Contiene el suplemento de la Agencia Mexicana del ISBN, con la lista completa de las novedades y reediciones del trimestre. En el número de octubre aparece el Directorio de los editores integrados al sistema.
- Información nacional e internacional.

Una publicación de
cepromex

Centro de Promoción del Libro Mexicano,
Organismo de la Cámara Nacional de la Industria
Editorial Mexicana

Dirección: Holanda 13, C.P. 04120, MEXICO, D.F.
Télex: 1772969 CCIEME
688-22-24 o 688-24-34 o 688-20-11

Suscríbase

Solicito una suscripción por un año (cuatro números) a *Libros de México*, iniciando el envío con el:

No. _____

Nombre: _____

Domicilio: _____

Ciudad y País: _____

Adjunto cheque () Enviarme factura ()

(Cheques a la orden de: CAMARA NACIONAL
DE LA INDUSTRIA EDITORIAL MEXICANA)

Costos de suscripción: Un año (cuatro números)

	Correo Superficie	Correo Aéreo
En la República Mexicana	\$ 11,500.00 M.N.	\$ 15,500.00 M.N.
América (Norte, Centro y Sur)		20.00 USA DLLS.
Europa, Africa y Asia		30.00 USA DLLS.

Reapertura



INBA

Instituto Nacional de Bellas Artes

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL

EXPOSICION PERMANENTE



OBRAS DE

JOSE CLEMENTE OROZCO,
DAVID ALFARO SIQUEIROS,
DIEGO RIVERA, GUNTHER
GERSZO y WOLFANG PAALEN



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

AV. REVOLUCION 1608

San Angel. México, D.F.

MARTES A DOMINGO 11:00 a 19:00 hrs.

Informes: tel. 548-7467

DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL



Av. del Imán No. 5
Ciudad Universitaria
C. P. 04510

OBRAS GENERALES

**CIENCIAS
LITERATURA
BELLAS ARTES
ARQUITECTURA
INGENIERIA
HISTORIA
FILOSOFIA
LINGUISTICA
SOCIOLOGIA
ANTROPOLOGIA
ECONOMIA
POLITICA
CIENCIAS JURIDICAS
FILOLOGIA
MUSICA**

OBRAS GENERALES

**CIENCIAS
LITERATURA
BELLAS ARTES
ARQUITECTURA
INGENIERIA
HISTORIA
FILOSOFIA
LINGUISTICA
SOCIOLOGIA
ANTROPOLOGIA
ECONOMIA
POLITICA
CIENCIAS JURIDICAS
FILOLOGIA
MUSICA**

Tel. 550-7473 y 550-5320



**DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL
COORDINACION DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

La Fominsa Petrolera Mexicana

El Per

