

1992  
ENERO-FEBRERO

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

492-493

Denis Diderot:  
Mistificación

◆ Poesía: López Colomé,  
Lumbreras, Russek

◆ Álvaro Matute:  
La historia inmediata

◆ Entrevista a  
Anthony Pagde



◆ Hernán  
Lavin Cerda:  
Aquel niño,  
México y la filatelia

◆ Eloy Urroz:  
Sobre Lawrence y Joyce

◆ Beatriz  
Espejo:  
Sobre Juana Borrero

◆ Pitol ◆ Richard  
◆ Seifert ◆ Sturmhoebel  
◆ Stern ◆ Nezval

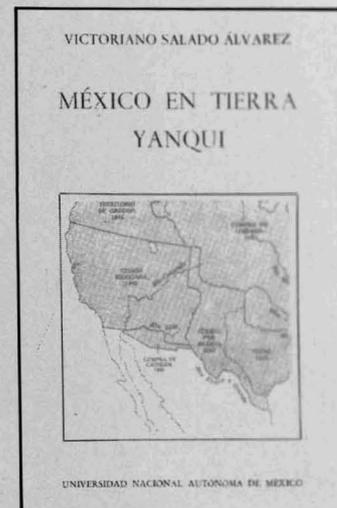
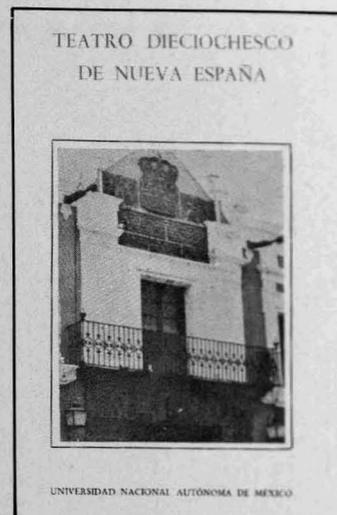
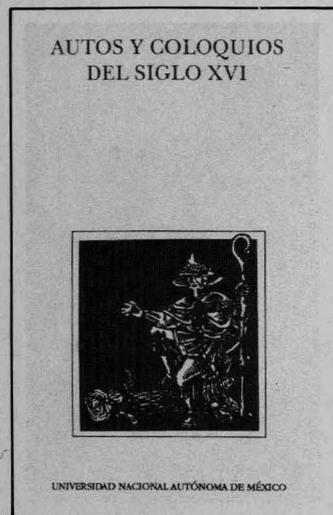
# PRAGA

LA CIUDAD MÁGICA

◆ Hrabal ◆ Kisch ◆ Ha  
◆ Weiss ◆ Holan ◆ Hor  
◆ Magris ◆ Škvorecký

# Biblioteca del estudiante universitario

## Coordinación de Humanidades



### Universidad de México

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

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

*Secretario de Redacción:* Armando Pereira *Edición:* Adriana Pacheco *Corrección:* Adriana Gutiérrez y Eloy Urroz *Publicidad y Relaciones Públicas:* Carmina Estrada *Administración:* Humberto Rodríguez *Asistente Editorial:* Natalia Henríquez Lombardo

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

### Coordinación de Humanidades

*Oficinas:* Insurgentes Sur Núm. 3744, Tlalpan, D. F., C. P. 14000. Apartado Postal 70288, C. P. 04510 México, D. F.  
Tel. 606 13 91. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 061 1286. Características 22 866 11212

Fotocomposición, formación e impresión: Imprenta Madero, S. A. de C. V. Avena 102 Col. Granjas Esmeralda C. P. 09810

Precio del ejemplar \$ 10 000 00 Suscripción anual: \$ 100 000 00 (U S \$ 90 00 en el extranjero) Periodicidad mensual. Tiraje de cinco mil ejemplares  
Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

1992

ENERO-FEBRERO

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

492-493

## Índice



- |                              |    |  |
|------------------------------|----|--|
| Héctor Orestes Aguilar       | 2  | <i>La ciudad mágica</i>  |
| Pura López Colomé            | 3  | <i>A buen resguardo</i>  |
| Denis Diderot                | 4  | <i>Mistificación (Introducción, traducción y notas de Angelina Martín del Campo)</i> |
| Sergio Pitol                 | 13 | <i>Un paseo por las literaturas de Praga</i>   |
| Lionel Richard               | 16 | <i>Dédalos alemanes</i>  |
| Jaroslav Seifert             | 19 | <i>Vista desde el puente de Carlos</i>   |
| Joseph Peter Stern           | 20 | <i>Afuera nos espera el demonio</i>  |
| Vitezlav Nezval              | 27 | <i>Lo que hace de Praga el sol del mediodía</i>                                      |
| Ute Sturmhoebel              | 28 | <i>El reportero veloz</i>  |
| Egon Erwin Kisch             | 30 | <i>Cómo revivir al Golem</i>   |
| Vladimir Holan               | 34 | <i>El baúl</i>   |
| Ernst Weiss                  | 35 | <i>Praga 1933</i>  |
| Josef Hora                   | 37 | <i>Praga en sueños</i>   |
| Claudio Magris               | 38 | <i>La fuga fantástica de Bohumil Hrabal</i>  |
| Bohumil Hrabal               | 39 | <i>El mundo y el pantalón de Samuel Beckett</i>                                      |
| Josef Škvorecký              | 41 | <i>Los placeres de la libertad de lectura</i>  |
|                              | 44 | <i>Václav Havel: interrogatorio a distancia</i>                                      |
| Hernán Lavín Cerda           | 48 | <i>Aquel niño, México y la filatelia</i>   |
| Eloy Urroz                   | 51 | <i>D. H. Lawrence, James Joyce y las formas de la inteligencia amorosa</i>           |
| Arturo Fuentes               | 57 | <i>Bernardo Recamier: El péndulo del arte</i>  |
| Álvaro Matute                | 61 | <i>La historia inmediata</i>   |
| Leticia Santín / Paz Serrano | 64 | <i>La Colonia: un mundo feudal ilusorio. Entrevista a Anthony Pagden</i>             |
| Ernesto Lumbreras            | 68 | <i>Balanza para cielo nocturno</i>   |
| Dan Russek                   | 69 | <i>Confesión</i>   |
| Beatriz Espejo               | 70 | <i>Apuntes sobre Juana Borrero</i>   |

### Miscelánea

- |                  |    |  |
|------------------|----|--|
| Jaime Valdivieso | 74 | <i>Proust: un costumbrista universal</i> |
| Blanca Solares   | 76 | <i>La salvación está en la fuga</i>      |
| María Carlos     | 77 | <i>Un hombre periférico</i>              |



---

# La ciudad mágica

---

Libro abierto de la historia centroeuropea, Praga es una de las ciudades literarias más fascinantes de los dos últimos siglos. Si la sombra gigantesca de Kafka y Rilke ha alcanzado todos los rincones y lenguas del mundo, el soberbio entramado cultural que la capital checa ha cobijado hasta nuestro fin de milenio sólo ha sido reconocido con retraso y parcialmente. La concesión del premio Nobel a Jaroslav Seifert en 1984, la enorme popularidad actual de novelistas como Milan Kundera y Bohumil Hrabal, el gran impacto de las artes plásticas y la cinematografía checas han servido como pequeños ajustes de cuentas con los que una tradición ha vindicado su vitalidad y su lugar preeminente en la cultura contemporánea. Ya desde los días en que era bastión de la monarquía habsbúrguica, Praga vio crecer los vínculos y las contradicciones más felices y feroces que haya visto la historia entre grupos étnicos, religiones y civilizaciones. De esa convivencia difícil pero fructífera surgió la pléyade de escritores que, escribiendo en alemán y compartiendo la casa común de la literatura austrohúngara, sentó las bases para el desarrollo de unas letras modernas y cosmopolitas, enraizadas sin duda en el pasado pero que tuvieron, como en ningún otro lugar, la dicha y el horror de prefigurar el futuro. Premonitoria y fundadora, la cultura literaria de Praga no es una sino muchas literaturas, muchos rostros olvidados y ocultos, muchos nombres perseguidos y sepultados. Con este número *Universidad de México* quiere arrojar una breve luz por entre las infinitas calles, por entre las múltiples avenidas y ciudadelas que alberga la maravillosa y fantástica ciudad del Golem.

Héctor Orestes Aguilar ◇

---

Agradecemos al maestro Sergio Pitol su colaboración para elaborar el presente número.

# A buen resguardo

## I

Nada del otro mundo. Todo.  
La luz abrió de par en par  
sus puertas  
cuando quería seguir durmiendo,  
seguir siendo mujer,  
sumergida en este sueño  
grave, ensombrecido,  
en dirección contraria al día.  
Vi venir una dorada catarata  
hacia mi boca.  
No era líquido el sabor.  
Era polvo cristalino,  
palabra  
nunca vista,  
*aurora.*  
Nuevo el peso,  
nuevo el brillo.  
Regalo de bodas colectivas,  
paraíso en la manzana  
de la ciencia,  
jugo verdadero,  
gozo a tiempo.  
No hubo hambre,  
fuerzas,  
equilibrio.  
Ningún robo,  
ninguna petición,  
ningún destino.

## II

Nada del otro mundo.  
Un sonido a ratos seco,  
metálico, de goma a ratos,  
ha poblado la mañana desde entonces.  
Ha opacado poco a poco  
cantos de pájaros diversos,  
graznidos, cuervos  
llenos de costumbre,  
viento entre los setos,  
esperanza vegetal.  
La gente ha seguido conversando,  
la aquiescencia y el rechazo  
han continuado.  
Un hombre coloca con minucia  
inagotable  
una teja y otra en el techo  
del hogar.  
Debe ser el dueño.  
Su tarea es como ninguna,  
puntual, deseosa, irrefrenable.  
Aquel sonido no parece tener eco,  
va en su busca, *en busca de la aurora.*  
Los que viven  
debajo,  
si viven,  
pondrán tiempo  
a los ires y venires  
de las voces que rebotan,  
de sí mismas se alimentan  
bajo techo.

## III

El dueño se ha dignado sonreírme.  
La luz, el oro de sus dientes,  
me ha cortado el habla de raíz.  
A buena hora, diría si pudiera,  
a buen resguardo.◇

# Mistificación

(Introducción, traducción y notas  
de Angelina Martín del Campo)

Gracias a algunas de las cartas dirigidas por Diderot a su amiga Sophie Volland (septiembre/octubre, 1768), nos enteramos del encargo que le hizo uno de sus amigos: el príncipe ruso Gallitzin<sup>1</sup>. Se trataba de recuperar unos retratos que se le habían quedado a una antigua amante. La misión encomendada de inmediato despierta en Diderot una tentación literaria, íntimamente ligada —como en otras ocasiones—<sup>2</sup>, a la intención de mistificar a alguien, en este caso, a la poseedora de los retratos. Se pone pues a elaborar un relato cuyo manuscrito va siendo redactado a medida que suceden los acontecimientos, o muy poco después de los hechos. Tal vez esa inmediatez de lo narrado y la vivacidad con la que se presenta, dan al texto una cierta tonalidad periodística, aunque su especificidad sea eminentemente literaria. Así, a pesar de que el desenlace real de los hechos relacionados directamente con el asunto no fue el previsto por Diderot, él recurre a otro más dramático haciendo uso de un recurso literario que J. Proust<sup>3</sup> denomina “construcción deformante” de recuerdos o anécdotas conocidas, mezclando tiempos, lugares y personas, que en muchas ocasiones son personajes reales, como en el relato que nos ocupa. Se trata de: el aludido príncipe de Gallitzin; su antigua amante, la Srita. Dornet, mujer ávida y de precaria salud; la pintora alemana Anna-Dorothea Lisiewska, conocida como la Sra. Therbouche o la “prusiana”<sup>4</sup>, y alojada temporalmente en el taller del escultor Falconet, en donde se desarrollan parcialmente los hechos; el aventurero y agente de cambio Desbrosses, acreedor de la pintora y amigo de Diderot, y finalmente, Diderot, personaje y narrador a la vez. Por otra parte, también se alude a Naigeon, editor amigo de Diderot y admirador de la Srita. Dornet.

El relato consta fundamentalmente de dos partes, varias escenas de transición y un epílogo.

En la primera parte se desarrolla la conversación entre Desbrosses, que se hace pasar por médico, la Srita. Dornet y la Sra. Therbouche. En la segunda parte se desarrolla la conversación entre Diderot y la Srita. Dornet, en la que se hace una parodia de los “Consejos a Panurgo sobre si debe o no casarse”<sup>5</sup>. Después, en una escena de transición, sólo se menciona la llegada de Naigeon; luego, en otra escena importante, el narrador expone los detalles del proyecto final; en el breve epílogo que sigue, explica por qué no se pudo realizar el proyecto.

El inicio del relato, y el dramático final, denotan más elaboración literaria. Así, el narrador, es decir el propio Diderot, exclama al principio: “Quisiera acordarme cómo fue”; en cuanto al desenlace real —muy prosaico: súbita partida de la Sra. Therbouche, al parecer por deudas—, que hace caer por tierra el arreglo final en el taller de Falconet, lo transforma en un desenlace literario utilizando un hecho real, pero sucedido después, que justifica mejor el fracaso del proyecto.

En el texto, las transiciones entre lo narrado y el diálogo propiamente dicho, a menudo son muy borrosas, pues la anécdota es al mismo tiempo el relato y su puesta en escena. Pero

<sup>1</sup> Gallitzin, príncipe ruso, ministro plenipotenciario en la corte de Francia.

<sup>2</sup> Por ejemplo *La Religiosa* —novela—, es la consecuencia de una “mistificación” que Diderot y sus amigos le hicieron al bondadoso marqués de Croismare.

<sup>3</sup> Diderot, *Quatre contes. Édition critique par Jacques Proust*, Genève, Librairie Droz, 1964, p. xxxvii.

<sup>4</sup> Aparece una alusión a su obra en el *Salon* de 1767. (Crítica de arte de Diderot).

<sup>5</sup> Rabelais, *Tercer Libro*, cap. IX.

no se trata para nada de torpeza de Diderot, que sistemáticamente borra las fronteras entre efecto estético y razón del efecto; es pues un rasgo estilístico muy propio, con el cual logra que el lector —interlocutor de convención—, participe en la historia.

Si bien Diderot elabora muy tarde —luego de liberarse del enorme trabajo que implicaba realizar la Enciclopedia— los relatos cortos entre los que se encuentra *Mistificación*, por otra parte, el primero de ellos, ya en otras ocasiones se había ocupado de anécdotas semejantes —véanse si no sus novelas, sus diálogos, incluso otros escritos suyos—, muy propias para revelar los recovecos íntimos del hombre. Esos casos (¿clínicos?), desde el punto de vista moral le servían a Diderot para presentar a la sociedad francesa de su época para nada idealizada —como sí lo harían por ejemplo Marmontel en sus Cuentos, o el suizo Gesner en su recopilación sentimentaloides llamada *Idilios*, en donde luego aparecen también algunos relatos de Diderot! Diderot se permitía pues desenmascarar los estreñimientos de la vida social, que tiende a falsear los sentimientos. Sin embargo, lo que él pretendía dista mucho del designio del Discurso sobre el origen de la desigualdad de Rousseau, cuya intención final, a fin de cuentas, es la reforma de las instituciones. A Diderot más bien le interesaba la pintura de los defectos del ser humano, para hacer aparecer los límites y las condiciones de una conducta individual correcta y de un juicio moral objetivo, y al respecto, no sería inútil recordar lo que a menudo repite: el “primer principio moral o el primer deber”, consiste en “ser feliz sin dañar a terceros”. En congruencia con su estética realista, Diderot se nos presenta como un verdadero moralista.

El tema alrededor del cual gira este relato es la salud. Según Jean Varloot, en esta obra Diderot “propone una visión corporal del hombre que sirve de objeto a una estética”<sup>6</sup>. Diderot echa mano de todas las convenciones, creencias y prejuicios sobre la salud —no olvidemos su hostilidad a todo lo que haga intervenir lo sobrenatural—, mezclándolos con sus propias ideas: influencia del cuerpo sobre la mente, teoría de los mecanismos reflejos, etc. expuestas sobre todo en sus *Elementos de fisiología*, y que provienen en gran parte de la escuela vitalista de Montpellier, uno de cuyos representantes más ilustres es el Dr. Bourdieu del Sueño de d’Alembert. De este modo, *Mistificación* toca, a su manera, un asunto que nos concierne a todos. ◇

<sup>6</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau et autres dialogues*, Presentación de Jean Varloot, p. 13, París, Gallimard, 1972, Col. Folio.



Quisiera recordar el hecho tal como sucedió, sé que le divertirá. Comencemos a ver qué pasa, con la condición de que si me aburro dejo el relato. El príncipe de Gallitzin, entonces, va a las aguas termales de Aquisgrán, donde encuentra a la joven y hermosa condesa de Shmettau. En un lapso de ocho días se enamora, lo dice, lo escuchan y se casa.

En París había tenido relaciones con una cierta señorita Dornet, una muchacha alta, muy bonita, pero de precaria salud; con cierto ingenio, pero ignorante, como cualquier bailarina de la Ópera; por otra parte, muy apta para embaucar a cualquiera. El príncipe, después de casarse, echó de menos dos o tres retratos que había dejado en casa de esa muchacha; me pidió que los recuperara, pero eso no era tan fácil. Entre las diversas posibilidades que se me ocurrieron, opté por sacar provecho de las inquietudes que ella tenía respecto a su salud, achacándole a esos retratos una influencia nefasta que la espantara. Va usted a decirme que eso es muy ridículo. Estoy de acuerdo. Pero si lo ve desde otra perspectiva, ¡cuán agradable

es sentirse bien, poca cosa son los retratos de un infiel! ¡Tanto se puede hacer con la imaginación de una mujer que está alarmada, además, las mujeres son por lo general ¡tan crédulas y tan pusilánimes en lo que se refiere a la salud!, y ¡tan supersticiosas respecto a las enfermedades!

Era importante encontrar a un hombre diestro capaz de interpretar el papel que se requería. Lo tenía al alcance de la mano. Nada diré de su talento al respecto, usted mismo juzgará. Por lo pronto, ya sabe que se trata de “Los retratos recobrados”. La escena se desarrolla en el departamento de la señora Therbouche situado en la casita de Falconet. Los personajes son: la misma señora Therbouche, la señorita Dornet, conocida como la “Bella Dama” y cierto bandolero, Bonvalet Desbrosses, quien se presenta como médico turco.

Era hacia finales de septiembre, al declinar el día. La señora Therbouche había dejado su paleta de pintor, y conversaba de sus asuntos con Desbrosses, quien mostraba profundo interés en ellos. En eso se aparece la señorita Dornet. No saluda,

se deja caer en un sofá. Pues apenas da un paso y ya se siente agobiada por la fatiga. Eso es porque se va debilitando poco a poco; porque sus fuerzas la van abandonando; la vemos entonces embarcada en la eterna historia de su salud pasada y de sus afecciones presentes. Desbrosses, con la espalda apoyada en la chimenea, la miraba fijamente, sin decir palabra.

**Srita. Dornet.**— (*dirigiéndose a Desbrosses*) Mirándome como lo hace, señor, parecería que le cuesta creer una sola de las palabras que digo.

**Desbrosses.**— Señorita, tanto más me cuesta, que no escuché nada.

**Sra. Therbouche.**— ¿No escuchaba? Pero, Doctor, eso de no escuchar está muy mal.

**D.**— Lo acostumbro. Nunca escucho, observo.

**Srita.**— ¿Y por qué no escucha?

**D.**— Porque los discursos sólo me mostrarían lo que cada cual piensa de sí mismo; en cambio, el rostro me enseña realmente lo que es.

**Srita.**— Bueno, ¿y entonces, qué le ha enseñado mi rostro?

**D.**— Que usted está realmente enferma. Eso téngalo por seguro, pero, lo que es más, es que los médicos no han sabido nada de su enfermedad.

**Srita.**— ¡Ah! ¿entonces estoy enferma? ¡Alabado sea Dios! Pero usted, señor, ¿qué piensa de mi estado?

**D.**— Todavía nada. Un hombre que se respeta nunca da su opinión a partir de una primera mirada, de observaciones superficiales.

**Srita.**— Estamos solos aquí; yo no tengo secretos con la señora, así que usted puede interrogar, examinar, ver.

**D.**— Ya le dije que no interrogo. Cuando las respuestas no significan nada, son inútiles las preguntas. Pero, puesto que usted lo permite, veamos.

(Desbrosses se acerca a ella, le echa la cabeza hacia atrás, mira sus ojos, que tienen cierta dureza, pero que son muy hermosos, aparta su manto, recorre con su mano todo el pecho, quiere palparle el vientre.)

**Srita.**— Pero, señor...

(Desbrosses sin responder, continúa palpándola, luego va a apoyarse en el dorso de un sillón y permanece allí un rato, tomando la pose del hombre que medita.)

**Sra. T.**— Si no encuentra nada, doctor, al menos no será por culpa de la señorita, ella se ha prestado de buena gana a sus observaciones.

**Srita.**— ¡O lo quieren sanar a uno o no quieren!

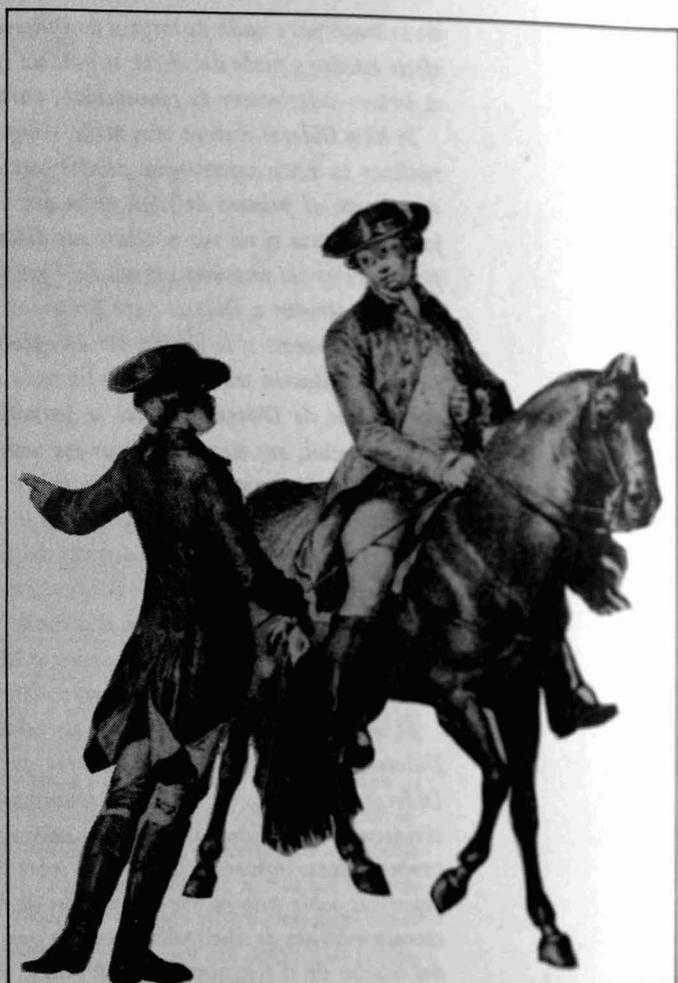
**D.**— (*murmurando en voz baja*) El aspecto, el contorno del rostro, los ojos... sí, los ojos de una mujer talentosa.

**Sra.**— (*lanzando una risotada*) ¡Ja! ¡ja! Mujer talentosa. ¡Qué bien dicho!

**D.**— Déjeme volver a ver. Todo se debe a poca cosa. A ver, señorita, abra los ojos, míreme. Levántese, camine. Mueva los brazos. Incline la cabeza sobre el hombro derecho... Mujer talentosa, mujer talentosa, le digo.

**Sra.**— Se engaña, se engaña, digo yo.

(Mientras tanto, la señorita Dornet, halagada por las palabras "mujer talentosa", procuraba hacer todo lo necesario para que el doctor no renunciara a esa opinión: si no bailaba, tomaba las poses de una bailarina. Desbrosses mientras tanto



decía: "Es más claro que el agua", y ella replicaba: "Puesto que el doctor lo ha adivinado, ¿por qué se anda con misterios?")

**D.**— ¡Oh señoras, por favor, sean de buena fe!

**Srita.**— Señor doctor, deje hablar a la señora Therbouche y cuente con mi franqueza. (*Desbrosses volviendo hacia ella, y pasándole la mano sobre la mejilla, tomándole el pecho, apretándole los muslos, decía*): "¡Cuán firmes eran! ¡Cuán rotundos!"

**Srita.**— ¡Ay, sí, así eran!

**D.**— (*suspirando*) Vida disipada, vida deliciosa, vida funesta.

**Srita.**— Vida funesta, bien dicho.

**D.**— Y luego, vida retirada, vida triste, vida aburrida, vida aún más funesta.

**Srita.**— ¿Pero, de dónde saca usted eso...?

**D.**— Está escrito aquí, allí y allá. La tristeza pasa, pero quedan sus rastros (*dirigiéndose a la Sra. T.*) Vea, señora, usted que es pintora, y por lo tanto buena fisonomista...

(La Srita. Dornet tenía tantas ganas de que lo que dijera el doctor fuera verdad, que a medida que éste hablaba y la Sra. T. la miraba, ponía una expresión de tristeza.)

**D.**— Y además, el malestar.

**Srita.**— ¡Ay, sí, el malestar!

**D.**— Las crisis nerviosas.

**Srita.**— Me corroen.

**D.**— Las angustias, las penas del alma y del espíritu.

**Sra.**— De esas, muy pocas.

**Srita.**— Perdóneme señora, he sufrido, y mucho.

**D.**— El mal humor y el despecho.

**Srita.**— Por menos que eso se tendrían.

**D.**— La cólera y los arrebatos.

**Srita.**— ¡Ah, señor doctor, si supiera, tener que abandonar su casa, ir por esas campiñas, atravesar el río Mordeck!\* todavía si hubiera estado enamorada, pero no lo estaba. No entiendo nada de nada.

**D.**— Los insomnios.

**Srita.**— No señor, yo bebía, comía, dormía.

**D.**— Por la fatiga. Una vez que los espíritus han tomado cierto curso y que esas endiabladas fibras y no se cuál pliegue, ya no se puede corregir eso como uno quiere. La jarra retiene el olor que recibió estando nueva. Fue Horacio, uno de nuestros grandes médicos, quien lo dijo.\*\*

**Srita.**— ¿El señor es médico?

**D.**— Sí señora.

**Sra. T.**— Yo le conocía algunas cualidades, pero no esa.

**D.**— Estudié en Tubingia; creí que ya se lo había dicho.

**Sra. T.**— No me acuerdo.

**Srita.**— ¿Ejerce?

**D.**— Cuando un amigo tiene necesidad de mi socorro, cuando puedo darle un consejo saludable, incluso al que es indiferente, si me rehusó a ello, creería faltar a uno de los primeros deberes de la humanidad.

**Srita.**— ¿Es extranjero?

**D.**— Así es.

**Srita.**— ¿Podría preguntarle de dónde viene?

**D.**— Soy turco.

**Srita.**— Entonces está circunciso.

**D.**— Bien circunciso.

**Srita.**— (*en voz baja a la Sra. T.*) Debe ser muy curioso, un hombre que está circunciso.

**Sra.** (*en voz baja*) No se le vaya a ocurrir hablarle de eso.

**Srita.**— ¡Turco! Se le nota en la cara, y le debe ir muy bien el turbante. Dicen que la profesión de médico es muy honrada en Turquía.

**D.**— Y muy difícil.

**Srita.**— ¿Y por qué habría de ser más difícil que en cualquier otro lado?

**D.**— Porque allí no está permitido interrogar a su enferma. El esposo se pone al lado de uno con la mano sobre su cimitarra; lo observa, observa a su mujer; si a usted se le escapa una palabra, la cabeza del médico cae por el suelo.

**Srita.**— ¡Qué horror! ¡Qué gente más horrible! Yo en el lugar de los médicos dejaría que reventaran todos.

**D.**— La enfermedad se juzga por medio de los gestos, el color, las miradas, el pulso, el estado de la piel, la orina, las líneas de la mano, cuando se la puede tocar; por los sueños, cuando se pueden conocer.

**Srita.**— Los míos son horribles.

**D.**— Se lo iba a decir. Nuestra medicina turca tiene dos partes esenciales que faltan en la de ustedes: la oniocrítica y la quiromancia; la oniocrítica o conocimiento de la enfermedad



por medio de los sueños, la quiromancia o conocimiento del término por los rasgos de la mano.

**Srita.**— ¡Usted dice la buenaventura!

**D.**— Por supuesto.

**Srita.**— Hasta ahora había creído que el que adivina la suerte sólo era un pillo.

**D.**— Por lo regular lo es; pero un pillo no impide que haya gente honesta; como un charlatán no impide que haya verdaderos médicos.

**Sra.**— Nada más justo.

**Srita.**— Entonces mire pronto mi mano; me muero de ganas de saber lo que va a leer en ella. (*acercan bujías y D. se pone a observarle la mano con una lupa*)

**Srita.**— ¿Ve muchas cosas?

**D.**— Muchas.

**Srita.**— ¿Buenas?, ¿malas?

**D.**— Unas y otras.

**Srita.**— ¿Me las va a decir?

**D.**— No señora, hay cosas que no se dicen.

**Srita.**— Entonces, escribalas.

**D.**— De acuerdo.

(Acercan una mesa, tinta, plumas y papel, y D. escribe sobre la vida pasada de la Srita., sobre su estado presente, sus costumbres, su temperamento, su espíritu, sus pasiones, su corazón, su carácter, sus intrigas, acercándose algo a la verdad para no ser demasiado claro ni demasiado oscuro. Pone el lacre a su papel y se lo da. Ella iba a romper el lacre y leer, pero

\* Canal frontera entre Holanda y los Países bajos austriacos de la época, por donde el príncipe debía regresar a Rusia.

\*\* *Epístolas*, libro I. Ep. II, v. 69.

D. la detiene diciéndole): “No señora, no por ahora; déjelo para cuando se encuentre a solas. Todo eso requiere la más seria atención de su parte”.

**Srita.**— Con su permiso, señor doctor, necesito leerlo ya, no podría esperar, estaría inquieta. Además, quiero saber de inmediato cuánta confianza puede uno tener en un arte que siempre me ha parecido sospechoso.

**D.**— ¡Ah!, señorita, puesto que se trata del honor del Arte, no puedo rehusarle nada al honor del Arte. (*Ella abre el papel, lee, y mientras lee sonríe diciendo*): “A fe mía, es verdad... Esto, mucho, más... ¡Pero es prodigioso!... ¿Cómo es posible que tenga uno en la mano su vida por escrito? Señor doctor, cualquier mujer debe temblar al confiarle su mano”.

**D.**— Por eso precisamente los verdaderos quirománticos se esconden...

(Después de ocuparse de ciertos detalles, D. le prescribe un régimen propio para restablecer una maquinaria desgastada por la pena y el placer, pero en la que todavía hay de dónde sacar: alimentos sanos, distracción, ejercicio, pero sobre todo sustracción de todo lo que pudiera recordarle ciertas ideas, como muebles, cartas, joyas, retratos. Y mientras lo escuchaba, la Dornet releía el papel con mucha atención y exclamaba): “Es como para confundirlo a uno. Al primer vistazo no se puede comprender todo lo que aquí está. Pero entre más pienso más se parece. ¿Hace tiempo que conoce a la señora?”

**D.**— Alrededor de tres años; tuve el honor de verla por primera vez en la corte de Wurtemberg. Luego, llego aquí, me entero que aquí vive, y me apresuro a presentarle mis respetos. Ésta es mi primera visita. Ni siquiera tuve tiempo de quitarme el traje de viaje; espero que tomará en cuenta mi celo por verla.

(Efectivamente, tenía un sombrero aplastado, una pequeña peluca redonda y sin polvear, una casaca azul con orillas doradas y botines cortos.)

**Srita.**— ¿Conoce usted al señor Diderot?

**D.**— No señora. En el extranjero he oído hablar mucho de él, y me propongo verlo antes de partir de aquí.

**Srita.**— (*a la Sra.*) Quisiera saber lo que va a decir nuestro incrédulo.

**Sra.**— Dirá que el doctor es un desalmado muy bien aconsejado que se burla de nosotras.

**D.**— No me ofenderé para nada si el señor Diderot, que no me conoce, me juzga de ese modo, pero yo le serviré un plato de mi oficio para quebrantar su incredulidad. Hemos hecho cambiar de opinión a otros tan esclarecidos y tan desconfiados como él. Sólo que se tome la molestia de honrarme con una visita; pero que sea un cuarto de hora antes de mi partida.

**Srita.**— ¿Por qué?

**D.**— Porque nunca permanezco en un lugar cuando ya me conocen.

**Sra.**— Nos tiene que hacer ver eso a la señorita y a mí.

**D.**— No señora, sería muy fuerte para ustedes. Lanzarían gritos de terror, la gente acudiría, y no haría falta más para perderme...

(Mientras tanto la señorita Dornet rumiaba acerca del papel que tenía en la mano): “¡nada de muebles, nada de joyas, nada de cartas, nada de retratos”.

**Srita.**— ¿Doctor, qué peligro pueden tener esas cosas cuando ya no nos importan?

**D.**— Es falso que dejen de importarnos. Las volvemos a ver, nos ponemos a pensar, la digestión se altera, el sueño se interrumpe; empiezan las pesadillas, las palpitaciones; la imaginación se desborda, nos hierve la sangre, se altera el temperamento, caemos en un estado miserable y todo eso sin saber por qué. Como testimonio de todo ello tenemos a una gran dama de Alemania, una dama muy renombrada en Europa, y no sé cómo lo adiviné, pues era la virtud misma en su país.

**Sra.**— Los curas dicen que se trataba de un sortilegio.

(D. moviendo la cabeza en dirección de la señora y poniéndose el dedo sobre los labios para indicarle guardar silencio; mientras, la señorita se dirigía a él.)

**Srita.**— ¡Cómo! en serio hay mujeres...

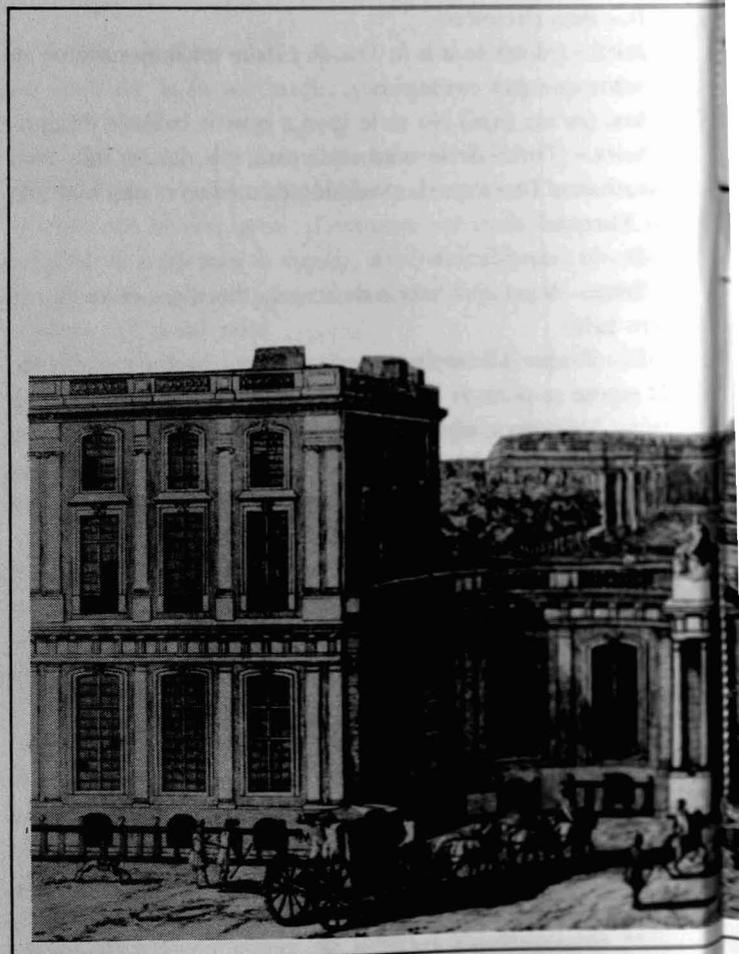
**D.**— Son numerosas.

**Srita.**— ¿Por una joya, cartas, un retrato?

**D.**— Una vez que estaba yo en Gotha vi de casualidad a una muchacha tan bella como un ángel, con unos ojos, una boca, un óvalo del rostro como el de usted. De inmediato se notaba que la pobrecita iba debilitándose. Sus padres, que la amaban con locura, estaban desolados. Les dije: cámbienla de morada y se curará. Así lo hicieron y se curó.

**Srita.**— ¿Habitaba aparentemente en la casa de su amante perdido?

**D.**— Menos que eso. Su ventana daba a un jardín en donde a veces habían paseado juntos... Pero hay otra, se trata de una de sus compatriotas, señora Therbouche.



**Sra.**— Será la mujer del chambelán de la princesa de...

**D.**— Ella u otra. Basta con saber que había enviudado desde hacía cinco o seis años; no había nunca estado enloquecida por su marido...

**Sra.**— Es la misma que yo pensaba, estoy segura.

**D.**— ¡Sh! ¡sh! Ella, sin creer que surgiera inconveniente alguno, había conservado un brazalet con los cabellos del marido. Ese brazalet revuelto con otros adornos femeninos, caía en sus manos de vez en cuando, y cada vez recordaba al ausente. Comenzó por suspiros que se le escapaban sin darse cuenta. Poco a poco fue turbándose, se puso melancólica; el insomnio siguió a la melancolía, y como de costumbre el marasmo siguió al insomnio; se puso seca como un pedazo de palo. Hace tiempo nos carteábamos. Pero desde hace uno o dos años no tengo noticias de ella; supongo que murió. No hay que dejar que esas circunstancias vayan engranándose.

**Sra.**— Pero eso no se entiende.

**Srita.**— Es como tantas otras cosas que no comprendemos.

**D.**— Diríase que de las cosas que han pertenecido o que han sido tocadas por el objeto amado, se escapan fluidos imperceptibles. No es nueva esta idea; es la antigua doctrina de Epicuro. Los antiguos sabían más que nosotros. Entonces, eso se debe a la visión. ¿Y, cómo se da la visión? Por medio de simulacros sutiles que se despegan de los cuerpos y se dirigen a nuestros ojos. ¿Quién conoce las cualidades benéficas o malélicas de esos simulacros? Nadie. Pero la experiencia ha demostrado que no todos son inocuos.

¿Qué cabeza resistiría por mucho tiempo viviendo en un de-

partamento que estuviera totalmente tapizado de negro? Sin embargo, el tapiz, sea blanco, negro, verde o gris, sólo es tela. Si los astros, que se encuentran a distancias infinitas, vierten sobre nuestras cabezas influencias que nos mueven, ¿cómo negar el efecto de los seres que nos rodean, nos asedian, nos presionan, nos tocan? ¡Oh Naturaleza! ¡Naturaleza!, ¿quién ha penetrado en tus secretos? Conocemos un poco más que el común de la gente; con todo y eso somos muy ignorantes.

**Sra.**— ¿Y el capítulo de las simpatías y antipatías?

**D.**— Es infinito.

**Sra.**— ¿Acaso es también posible que nos quede una inclinación secreta de nuestros gustos?

**D.**— No lo dude. La seguimos, primero sin sentirla; su fuerza va acrecentándose sordamente en nuestro interior, tanto y tan bien que a la larga termina por arrastrarnos con una violencia a la que ya no se resiste. La teología ha querido inmiscuirse; pero, asunto de organización: efecto natural: asunto de medicina. Uno se pone triste sin razón, ese parece ser el primer síntoma. El fastidio se apodera de nosotros; tratamos de disiparnos, no podemos, nos falta algo por donde quiera.

**Srita.**— Así precisamente es como yo me siento.

**D.**— Que un anillo, un retrato, una carta, un recado tierno que guardemos caiga ante nuestra mirada, y el pérfido simulacro se pega en la retina.

**Srita.**— ¿Qué es una retina?

**D.**— Es una tela de araña tejida con los más delicados hilos nerviosos, con los más finos y más sensibles del cuerpo, y que tapiza el fondo del ojo. Cuando la imagen se pega a esa tela móvil, cuando sus pequeños estremecimientos se han transmitido a esa sustancia tan delicada, tan blanda que se llama cerebro; cuando el alma ha tomado las ondulaciones de esa sustancia; cuando una y otra cansadas de oscilar, se derrumban por la fatiga, se pasa del fastidio a la tristeza, a la melancolía, al enternecimiento, a las lágrimas, a la pena, a la indigestión, al insomnio, al dolor, a los nervios de punta, a las crisis nerviosas.

**Srita.**— ¡Se trata de mí, se trata de mí misma, es como si mi recamarera se lo hubiera contado!

**D.**— De las crisis nerviosas a la delgadez: ya no hay tetas, ya no hay muslos, ya no hay nalgas. Huesos, y luego, ¡puros huesos!

(En ese momento la Srita. Dornet, apartando con ambas manos la parte del vestido que cubría su pecho, le mostró una superficie plana, desigual, atravesada por profundos surcos. Tal espectáculo habría causado lástima a otros que no fueran redomados bromistas. Luego le dijo): “Señor doctor, eso no es nada, deme su mano”.

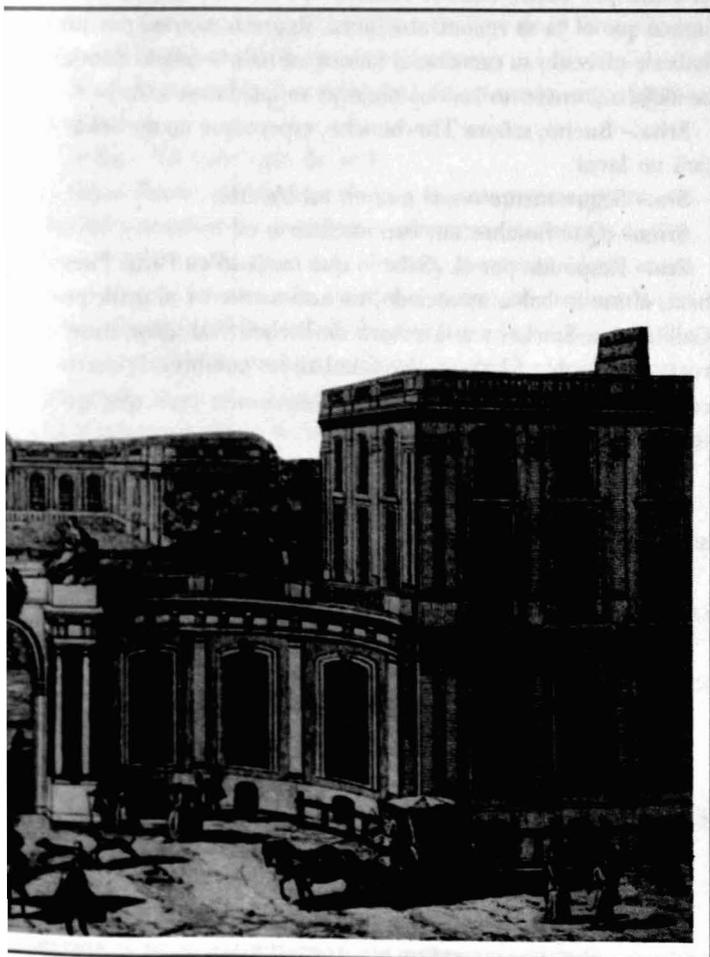
(El doctor le dio su mano, que ella condujo por las aberturas de sus faldas hasta los muslos.)

**Srita.**— ¿Y bien, qué dice de todo esto?

**D.**— Digo que no ha llegado aún a donde puede llegar.

**Srita.**— ¿Qué cosa peor puede pasarme?

**D.**— Que la poca grasa que queda se funda, que la piel se ennegrezca y se pegue a los huesos, que el fuego alcance al esqueleto, que los ojos se iluminen como candelas y que se pierda la razón. Entonces llegará el delirio, llegará el furor.



**Srita.**— ¡Basta, señor doctor, sólo de pensarlo me dan escalofríos!

**D.**— Ese último periodo es horrible. Se trata de la cola de las pasiones, que mucho debe temerse; esa cola no tiene fin. Por eso primero me apego a la vida, a las costumbres, a los gustos, a las pasiones de un enfermo. Exijo el sacrificio de todas esas bagatelas que ya no significan nada para la felicidad y que pueden tener consecuencias muy funestas. Si se rehusan a hacerlo, me retiro y abandono a su mala suerte a una insensata. Las pasiones, las pasiones, son como los volcanes que se creen extinguidos porque ya no echan humo. Yo, señoras, puedo decirles que he visto, conocido, al hombre que estuvo diez años, escuchen bien, diez años sin pensar en la infiel a la que ya había dejado, sin buscarla, sin verla, sin hablar de ella, sin añorarla. Al cabo de esos diez años, el azar le hace encontrarla; se le nubla la vista, se siente turbado, le tiembla todo el cuerpo, le flaquean las rodillas, se siente mal, de veras mal. Y luego que vengan a decirme que uno conoce el estado de su corazón... Usted se ríe, señora Therbouche, ¿no cree en eso?

**Sra. T.**— Por el contrario doctor, es que tengo ante mí un ejemplo parecido.

**D.**— Un dedal para coser lleno de cierto polvo negro, no es nada. Una chispa de fuego, menos aún. Sin embargo...

**Srita.**— ¿Y la pasión más violenta, en su primer instante? Una sonrisa, una palabra, una mirada, un gesto, una inclinación de cabeza, una caída de ojos, un no sé qué.

**Sra.** Y ese no sé qué ha trastocado más un imperio.

**D.**— Muy bien señoras, muy bien. Las mujeres, ¡ah! ¡las mujeres! cien veces he dicho que si quisieran ocuparse de todo eso, no nos quedaría a nosotros más camino que dejar el oficio. Poseen una sagacidad natural a la cual, con todos nuestros libros, no nos acercamos para nada. Mientras damos vueltas en torno del asunto, ellas le ponen la mano encima.

**Sra.**— Basta de galanterías; por lo demás, nosotras sabemos lo que valemos. ¿Pero, qué conclusión darle a todas esas lindzas que nos ha estado lanzando?

**D.**— ¿Cómo concluir? Pues teniendo en cuenta que no hay que descuidar nada, y sí desconfiar de todo; se trata, señoras, de que se socorran por todos los medios posibles.

**Sra.**— Con calma doctor, nada de plurales. Yo allí no entro.

**D.**— De acuerdo, señora; pero no sabe lo que le espera.

(En ese momento el doctor recordó que había comido poco y dijo que tenía hambre. Le ofrecieron pan, vino, duraznos y uvas, que aceptó de buena gana. Comía con un apetito y disertaba con una profundidad tales que me es difícil relatar. Al mismo tiempo demostraba a esas damas que en un orden donde todo se relaciona no hay pequeñas cosas, y que las más minuciosas son el origen de las más importantes; al respecto, se refería a la historia misma de la vida de la Srita. Dornet. Hacía entrar cartas, anillos, retratos con increíble habilidad, mientras ella lo escuchaba atentamente.)

Él decía: “Si el presente está preñado de porvenir, también hay que confesar que para la preñez del presente como para cualquier otra, hace falta poco para que se vuelva fecunda...” “Y es lástima, replicaba la Srita Dornet, que no pueda verse claro en esa matría”. (El doctor no respondió nada, pero empezó a mirarla con sumo interés e incluso con enternecimien-

to; entre tanto, la señora Therbouche le decía al oído): “Es un diablo al que no le entiendo para nada. En Stugart me predijo cosas inauditas que se han verificado al pie de la letra.

**Srita.**— ¿De veras?

**Sra.**— Se lo juro. Incluso sentí escrúpulos. Temía que en todo ello estuviera mezclado el diablo, pero él siempre me ha parecido un hombre honesto.

**D.**— ¿Qué murmuran las señoras? Sólo dependería de ustedes para que yo me aprovechara de lo que dicen.

**Srita.**— Es que la señora pretende que usted sabe mucho más de lo que muestra.

**D.**— Señora Therbouche, usted es una indiscreta.

**Srita.**— No tema, señor; ya no soy una niña y conozco algo respecto a lo que se debe decir o callar. Señora, respóndale por mí y ruéguele...

**Sra.**— Doctor, usted conoce a las mujeres, somos curiosas, y esta señora quisiera que le dijera algo que le atañe.

**D.**— ¿Qué quiere que le diga? Yo no sé nada.

**Sra.**— Usted nunca se ha arrepentido de haberme hablado a mí. Yo conozco bien a la señora; puedo asegurarle que merece su confianza.

**D.**— Nuevamente le digo que no sé nada.

**Sra.**— Vamos, doctorcito, mi doctorcito, no entristezca a una bella dama como ella, y dígame algo.

(Desbrosses estaba esperando la ocasión para confesarse brujo y darle gusto a la bella dama, pero ya era la una y tenía ganas de dormir. Puso cara de fastidio, se levantó y desapareció. Por más que la Srita. Dornet le gritara desde lo alto de la escalera: “Señor doctor, señor”, el ruido de la puerta le indicó que él ya se encontraba fuera. Regresó molesta por no haberle ofrecido su carroza, al menos así habría sabido dónde se alojaba... entonces las dos mujeres se quedaron solas.)

**Srita.**— Bueno, señora Therbouche, espero que no me rehusará un favor.

**Sra.**— Seguramente no, si está en mí hacerlo.

**Srita.**— ¡Qué hombre tan extraordinario es!

**Sra.**— Respondo por él. ¿Sabe lo que me pasó en París? Pues bien, él me lo había anunciado, incluso a usted y al príncipe Gallitzin y a Stackes y a la señora de Rieben y al señor Diderot, y a ese pobre Chabert, sólo faltaban los nombres. Primero consideré todo eso como puras ensoñaciones; creo que usted habría hecho otro tanto.

**Srita.**— Tal vez.

**Sra.**— Porque aparentemente usted tiene una mente más sólida que yo.

**Srita.**— Vamos, si me dicen cosas que yo sola sé, es de creerse que las han adivinado.

**Sra.**— A eso no se puede replicar. Pero es tarde; dígame pues, ¿en qué puedo servirle?

**Srita.**— ¿Va a verlo de nuevo?

**Sra.**— Así espero.

**Srita.**— Comprométalo para que vaya a cenar a mi casa. Estaríamos sólo los tres, y lo tendríamos en la mira.

**Sra.**— Por mi parte, le declaro que no quiero saber nada.

**Srita.**— ¿Cuál es la razón?

**Sra.**— Porque luego las cosas no dejan de suceder, y uno se pone de antemano inquieta.



**Srita.**— Por mi parte sucede lo contrario. Las cosas me afectan menos cuando las espero, y tal vez es por eso que soy tan curiosa. Por lo mismo, procure que no deje de ir a mi casa, y si no lo hace por usted, que sea por mí.

**Sra.**— Sólo que hay una dificultad, él a veces es muy extraño y silencioso.

**Srita.**— No tiene cara de serlo.

**Sra.**— Puedo decirle que llega a pasarse meses enteros sin hablar y semanas sin despegar los dientes; a sus gentes se dirige sólo por medio de señas. No crea que como lo vio ahora sea siempre. La situación de ahora es que se encuentra con una amiga que había perdido de vista hace dos años, y a la que vuelve a ver de nuevo por primera vez; está frente a una mujer joven y hermosa; usted debe haberle interesado mucho para dejarse ir como lo ha hecho.

**Srita.**— Le gustan las mujeres.

**Sra.**— Las que son hermosas, con locura.

**Srita.**— Me lo tiene que llevar.

**Sra.**— Pondré todo de mi parte, eso es lo único que puedo decirle.

**Srita.**— Sea buena, hágalo por mí, se lo agradeceré toda la vida.

**Sra.**— ¿Pero y si le dice cosas que la inquieten?

**Srita.**— Tengo una cabeza bien sólida y difícilmente llegan a inquietarme.

**Sra.**— Yo, en su lugar, sólo lo consultaría sobre mi salud. ¿Para qué me han servido sus predicciones? Para nada. La primera vez reí; no lo haría la segunda.

**Srita.**— Quiero saber, por si acaso, y usted me va a hacer enojar, si no se logra nuestro encuentro.

**Sra.**— No quiero que se disguste, pero tampoco quiero sus reproches.

**Srita.**— No le haré ninguno.

**Sra.**— ¿No se le va a olvidar que es en contra de mi voluntad, y que la que desea ese encuentro es usted?

**Srita.**— Sí, sí, yo lo habré querido, y quiero. De acuerdo.

**Sra.**— Y bien, enhorabuena.

**Srita.**— (*abrazándola*) De veras que es encantadora.

(Dejé pasar algunos días entre esa escena y mi primera visita. Encontré pensativa a la señorita; le pregunté la razón de su actitud.)

**Srita.**— No es nada.

**Diderot.**— No me está diciendo la verdad. ¿Qué tiene?

**Srita.**— Tengo...

**Diderot.**— ¿Qué?

**Srita.**— Bueno, como de todos modos se lo tengo que confesar, vi a un diablo de hombre que me ha trastornado.

**Diderot.**— ¿Se ha enamorado usted? ¿Y qué tiene de malo? Si le conviene lo guarda, si no le conviene, lo despide.

**Srita.**— ¡Si sólo se tratara de eso!

**Diderot.**— ¡Ah! comprendo, quiere casarse con él.

**Srita.**— ¡Casarme! No sería su mujer ni por todo el oro del mundo; me entraría el temor de que una buena noche ese diablo me torciera el cuello.

**Diderot.**— Tranquílcese, el diablo no tuerce los cuellos.

**Srita.**— ¿Ha visto usted a cierto médico turco?

**Diderot.**— No.

**Srita.**— Es que él piensa ir a visitarlo.

**Diderot.**— Bienvenido. ¿Pero qué relación tiene ese médico turco con sus preocupaciones?

**Srita.**— Se va a burlar de mí, estoy segura, pero no importa. Lo encontré en la casita.

**Diderot.**— ¿Con la señora Therbouche?

**Srita.**— Sí, ella lo conoce.

**Diderot.**— Y bien, ¿ese hombre que la señora Therbouche conoce...?

**Srita.**— Me miró en los ojos, en la mano; me palpó, me volvió a palpar, me habló, me escribió, me dijo todo lo que he pensado, todo lo que he hecho, todo lo que me ha sucedido desde que nací.

**Diderot.**— Lo creo. Yo habría hecho lo mismo.

**Srita.**— Pero usted me conoce, y él no.

**Diderot.**— Pero él conoce a alguien que la conoce, lo que equivale a lo mismo.

**Srita.**— Ya me había imaginado que usted iba a burlarse de mí.

**Diderot.**— ¿No va a pretender que para darle gusto yo caiga en historias de brujos, aparecidos, astrólogos? Vamos, ese pretendido médico turco es un tonto o un pillo.

**Srita.**— En cuanto a tonto, se lo juro que no lo es; en cuanto a pillo, no tiene la apariencia, ni el acento de su voz indica que lo sea.

**Diderot.**— Pero su juego es el de un pillo. ¿Qué le dijo, o mostró que sea tan incomprensible, tan aterrador?

**Srita.**— El fondo de mi corazón; mis más ignoradas acciones, mis más secretos pensamientos, lo que además de mi gorro de dormir y yo, nadie sabe.

**Diderot.**— Habrá hablado con su gorro de dormir, el cual no habrá sido discreto.

**Srita.**— Basta de bromas; me siento mal, verdaderamente muy mal.

**Diderot.**— En verdad no se ve muy bien que digamos.

**Srita.**— Él me exige someterme a un régimen alimenticio.

**Diderot.**— Tiene razón.

**Srita.**— A sacrificios.

**Diderot.**— Pueden hacerse algunos.

**Srita.**— Le da importancia a bagatelas.

**Diderot.**— Habría que saber a qué le da usted ese nombre.

**Srita.**— A las cartas, joyas, retratos.

**Diderot.**— ¿Y él pretende...?

**Srita.**— Que se les escapen un no sé qué de pernicioso, unos simulacros..., sí, simulacros, es la palabra... que van a pegarse... a, a la tetina... allí, en el ojo.

**Diderot.**— Querrá decir en la retina.

**Srita.**— Sí, sí, en la retina. ¿Pero entonces eso tiene algún fundamento?

**Diderot.**— Pienso que no hay nada mejor que deshacerse de todos los objetos que despiertan en nosotros malos recuerdos. Eso es lo más seguro.

**Srita.**— Pero tal vez me daría algo de pena hacerlo.

**Diderot.**— En ese caso consérvelos.

**Srita.**— Pero mi médico turco no quiere.

**Diderot.**— Déjelo que hable.

**Srita.**— ¿Y si todas las desgracias que me predijo me caen encima?

**Diderot.**— Si usted me asegura que su hombre no es un idiota ni un pillo, tendré que creer que se trata de una especie de loco.

**Srita.**— Sabio o loco; en la duda ¿qué inconveniente tendría de acceder a su locura?

**Diderot.**— En ese caso deshágase de los objetos.

**Srita.**— Sin embargo, es muy agradable, y sobre todo cuando vamos avanzando en edad, recordar las conquistas que uno ha hecho, con las bagatelas que nos han ofrecido.

**Diderot.**— Entonces consérvelas.

**Srita.**— Pero él cita hechos que dan escalofríos.

**Diderot.**— No las conserve pues.

**Srita.**— ¿Sabe usted que esos guárdelas, no las guarde, son de una ironía, de una indiferencia insoportable?

**Diderot.**— Si prefiere entonces, haga lo uno y lo otro.

**Srita.**— ¿Y cómo, me lo puede decir?

**Diderot.**— Confíemelas.

**Srita.**— Ya lo veremos. Mientras tanto, si mi médico turco viene a cenar, o si vamos a cenar a su alojamiento, ¿vendrá usted, sí?

**Diderot.**— De buena gana.

**Srita.**— ¿Sabe que él pretende curarlo?

**Diderot.**— Yo no estoy enfermo.

**Srita.**— Pero es usted el incrédulo más determinado que yo conozco.

**Diderot.**— Por eso es que me siento mucho mejor que otros.

**Srita.**— Y si él cumple su palabra...

**Diderot.**— Le va a fallar, soy yo quien se lo asegura.

**Srita.**— ¿Y por qué?

**Diderot.**— Ese tipo de gente sabe con quién trata.

**Srita.**— Con eso usted claramente quiere decir que la señora Therbouche y yo, somos dos imbéciles.

**Diderot.**— Yo no dije eso. Pero... ahí viene Naigeon, y creo que si usted quiere conservar su estimación, será sensata y no le confiará sus chiquilladas.

**Srita.**— Tendré cuidado de no hacerlo. Usted es tolerante, y él no.

**Diderot.**— Pido paz.

Naigeon entró, y yo sólo partí cuando por el giro de la conversación pude asegurarme que no se hablaría del médico turco; por lo tanto, imagino que ella no le habló de eso.

En esas estamos. Hay una cena prevista, pero no en casa de la bella dama, sino en casa del doctor. Veremos qué pasa.

No pasó nada. Yo tenía un busto del príncipe, íbamos a conseguir uno de la princesa. A ambos se les habrían añadido unos cuerpos de mimbre y los habríamos vestido a nuestro antojo y colocado en el fondo del apartamento tapizado de negro. Los rostros (untados con fósforo) habrían estado protegidos del contacto del aire, y el apartamento lleno con vapor de alcanfor. La Bella Dama habría entrado con una vela prendida en la mano; al inflamarse, el vapor de alcanfor habría prendido el fósforo; el fósforo, al quemarse, habría iluminado los rostros del príncipe y la princesa. La Bella Dama habría reconocido al príncipe; en ese instante, los dos fantasmas habrían desaparecido en una trampa colocada bajo sus pies. Pero... Desbrosses, días antes de esa simulación, se pegó dos tiros en la cabeza\*, y nuestro proyecto no pudo llevarse a cabo.◇

\* En realidad Desbrosses se suicidó en noviembre de 1761, es decir, un año después.



# Un paseo por las Literaturas de Praga

## *La ciudad escindida*

Antes de radicar en Praga como diplomático había estado en dos ocasiones en aquella ciudad: una en el verano de 1967, una época que daba la impresión de ser muy fértil porque en el aire estaban ya muchas de las inquietudes y las ideas del 68. Estábamos en vísperas de ese movimiento luminoso: "La primavera de Praga". Fue un momento espléndido entre otras cosas para el cine checo, que captó esa atmósfera de avanzada de todo lo que iba a ocurrir unos meses después: el fenómeno liberalizador del socialismo. Se sentía una actividad casi frenética en la ciudad: esa electricidad que le hace a uno sentir, tanto en la calle como en un café, que algo muy vivo está recorriendo la ciudad. Volví en 1980 a visitar a Estela Matute, agregada cultural en la embajada de México. La ciudad seguía siendo deslumbrante, pero parecía moribunda. Me sentí entonces muchísimo más cerca de Kafka que en todas las ocasiones anteriores en que lo había frecuentado mediante la lectura. La intensidad vital de la visita anterior había desaparecido. Esa segunda vez descubrí las casas de Kafka, aquella donde había nacido, y la otra, en la que escribió sus obras, *El castillo* entre otras. Se hallaba en un callejón, precisamente dentro de los muros del castillo de Praga. Sentí sus visiones como algo muy cercano. En la juventud, mi entusiasmo por Kafka se había transformado, como le ocurrió a toda mi generación, en una auténtica pasión, con todo lo que eso implica de reconfortante, visceral e intransigente; equivalió al momento en que uno se siente subyugado por un espíritu al que reconoce como evidentemente superior, uno de los pocos capaces de explicar en profundidad una época.

En mayo de 1983 llegué nuevamente a Praga, esa vez para quedarme casi seis años. Fueron años en que conviví de manera muy intensa con esa ciudad portentosa que puede mostrar, como muy pocas otras, una inaudita riqueza y densidad de belleza. Praga es una ciudad donde se puede admirar toda la gama de estilos arquitectónicos que ha creado Occidente, desde el románico hasta el Bauhaus, un laberinto ornamentado por la arborescencia florida del barroco, el estilo que, de hecho, cubre el cuerpo fundamental de la ciudad; hay muestras también de una muy rica arquitectura del fin de siglo, la famosa *Secesión* centroeuropea. Todos esos estilos conviven en la mayor armonía, creando un efecto de asombrosa intensidad, pero también de imprecisa irrealidad, como si todo estuviera envuelto en niebla, en sueños. Curiosamente la literatura de Praga fue durante varios siglos la cenicienta del cuento. La literatura de Bohemia accede a la mayoría de edad apenas en la segunda mitad del siglo XIX. Es una literatura que desconoce los grandes momentos de las letras europeas, carente de Renacimiento, de Siglo de las Luces, de Romanticismo; surge cuando el resto del continente vive ya las postrimerías del Naturalismo. Con gran timidez, Bohemia empieza a expresarse con formas literarias muy folclóricas, un tanto rígidas y aldeanas, para de pronto, en las dos primeras décadas de este siglo, dar el salto a formas modernas muy brillantes y novedosas.

En concreto, son varias las literaturas de Praga: la literatura de expresión alemana, la escrita en checo y la literatura judía. Las tensiones que establecen esas tres lenguas

y culturas entre sí es, quizá, lo que crea la gran intensidad y originalidad del fenómeno literario praguense. La literatura germánica, relacionada profundamente con la cultura habsbúrguica, cuyo centro era Viena, cuenta dos nombres que pertenecen a la más alta literatura universal: Kafka y Rilke. Hay también otros muchos escritores de gran valía como Franz Werfel, Leo Perutz, Max Brod, Gustav Meyrink –autor de otra obra notable de la literatura universal, *El Golem*–, Johannes Urzidil, etcétera. La mayoría de esos autores eran judíos, y se expresaban literariamente en alemán.

### *La sobrecarga histórica*

Cada escritor resolvió a su manera la tensión de vivir en una ciudad y una literatura originadas por un complejo entrecruzamiento de culturas. Rilke, por ejemplo, salió muy joven de Praga y no quiso volver nunca a ella. Sólo en los últimos años de su vida escribió un libro de relatos, *Historias de Praga*, donde manifestó una vaga nostalgia por imágenes que nunca lo abandonaron del todo, con una marcada ambigüedad de sentimientos de rechazo y obsesión por el lugar donde vivió su niñez y adolescencia, donde publicó sus primeros libros y sufrió sus primeros amores, y al que jamás quiso volver. Era tal el repudio de Rilke hacia Praga que ni siquiera se permitía la proximidad de Viena; las estancias en la capital austriaca lo acercaban demasiado a aquel pasado que rechazaba. En el caso de Leo Perutz, quien fue llevado a Viena aún adolescente, y no por voluntad propia sino porque su padre trasladó sus negocios a Austria, el recuerdo, la marca de Bohemia es tan fuerte que su libro más famoso, *Bajo el puente de piedra*, es una recreación de Praga en la época de Rodolfo II de Habsburgo, cuando la ciudad era capital del Sacro Imperio Romano de Occidente. Se trata de una novela fantástica cuya elaboración le llevó casi veinte años, que se vale del marco histórico para expresar algo que para estos autores era muy cercano: el difícil equilibrio entre judíos y cristianos. Kafka nunca pudo librarse de la ciudad: vayamos adonde vayamos, decía, Praga no nos abandonará, nos mantendrá bajo sus alas como una vieja madre. En su caso vuelve a surgir esa ambigüedad que produce el compartir varias lenguas, varias culturas y estar adscritos a una de ellas, que en su caso se convirtió en la más vulnerable, la germánica. La vida adulta de Kafka coincide con la independencia de Bohemia, la creación de la república de Checoslovaquia y con el ocaso de la cultura alemana, en aquel país. Si uno lee los diarios y las cartas de Kafka percibirá qué mezclados y encontrados son sus sentimientos. A mitad de la Primera Guerra, por ejemplo, ya muy enfermo de tuberculosis, en una época en que tenía que pasar temporadas muy largas de cura en sanatorios, al darse cuenta de que el Imperio estaba en peligro de derrumbarse, decidió enlistarse como soldado para combatir por el triunfo de Austria. Ese gesto de un hombre tan enfermo que quiere dar su vida por un Imperio que está condenado, y, a la vez, el hecho de no querer abandonar Praga, ni siquiera ya en el periodo de creación del nuevo Estado checoslovaco, marca la enorme complejidad de emociones que suscitaba esa convivencia de razas, religiones y lenguas diferentes.

Con 1918 se inicia el renacimiento de la literatura checa. La Independencia, la República, la afirmación nacional son un estímulo poderosísimo para la regeneración de la lengua, una lengua humillada durante siglos. Desde el momento en que Bohemia perdió su independencia y pasó a formar parte del Imperio Austrohúngaro, el checo se convirtió en una lengua vedada para las letras, prohibida para la cultura, una lengua de campesinos, sirvientes y artesanos. Hacia finales del XIX hay algunos intentos por recobrar el idioma: se crearon los tratados gramaticales necesarios para fijar con exactitud el checo y surgieron, además, algunos autores literarios como el cuentista Jan Neruda, quienes empezaron a escribir y a crear un público lector para esa lengua hasta entonces confinada a los oficios menores. A pesar de la buena voluntad con que esas acciones fueron emprendidas, la literatura no logró trascender sino hasta después de la independencia la vena folclórica, amena, sí, pero más bien intrascendente.

La primera gran novela checa que recorre el mundo es *Las aventuras del buen soldado Schweik*, una novela expresionista de Jaroslav Hašek que, contemplada hoy día





a través de la óptica bajtiniana, resulta una obra continuadora de la gran tradición rabelaisiana. Novela carnavalesca, muestra un mundo al revés, donde el manicomio resulta un asilo de cordura y la prisión es preferible a la calle, y donde el lenguaje se deteriora hasta llegar a expresar lo contrario de lo que pretendía. La novela de Hašek viene a ser la contramoneda del mito habsbúrguico, de esas sagas que cuentan cómo durante generaciones se fue irguiendo ese gran imperio centroeuropeo y cómo perdió su esplendor y dimensiones hasta reducirse a un pequeño territorio. *La marcha de Radetzky*, de Roth, *El hombre sin cualidades*, de Musil, las novelas de Lernet-Holenia, todo ese ejercicio consagratorio de la memoria encuentra su réplica caricaturesca en *El soldado Schweik*, un ordenanza que mezcla la astucia con la imbecilidad en partes proporcionales, quien arrastra el mito heroico entre un fango diarreico y sanguinolento donde todo lo que había sido considerado como sagrado resulta escarnecido y degradado.

A partir de ese momento, con un pie en las formas renacentistas de Rabelais, surge una literatura que va a funcionar como la gran burla del Universo. Con una celeridad pasmosa se desarrolla el movimiento más importante que se ha conocido en lengua checa, uno de los más brillantes de toda Europa. Un movimiento que aúna el impulso de la nueva lírica checa a la tradición romántica alemana y al surrealismo francés. En ese momento surgen los cuatro grandes poetas checos de este siglo: Halas, Holan, Seifert y Nezval.

Después, como todos sabemos, la historia ha sido trágica. El periodo democrático en Checoslovaquia fue muy breve, pero dejó una huella decisiva en la filosofía, en el teatro, la pintura, la poesía, la música. Los cincuenta años últimos los sentimos como un largo periodo doloroso sembrado de tragedias colectivas e individuales, donde la novela se ha transformado en una crónica de los sufrimientos cotidianos, matizada con un fuerte humor negro que se contrapone a su carácter patético. Los grandes novelistas de nuestro tiempo son Milan Kundera, Josef Škvorecký y Bohumil Hrabal, un escritor ahora muy anciano, en cuyos libros encontramos pequeñas tramas donde la Historia (así, con mayúscula) se mezcla con los más comunes incidentes cotidianos. Es sorprendente cómo a través de los simples gestos de algunas vidas antiheroicas transcurridas en borrosas ciudades de Bohemia se dejan sentir los estertores de la historia contemporánea. El resultado es siempre desmitificador: el rey sigue estando desnudo.

### *La herida alegre*

El humor es un elemento fundamental de la sociedad y la cultura checas. Gracias a él han logrado sobrevivir a muchas negruras con una entereza envidiable. Hay un ensayo de Bajtin donde glosa un texto de Alexander Herzen, el pensador ruso del siglo pasado, que se refiere a la fuerza trituradora del humor y a su capacidad regeneradora. Reirse del buey Apis, dice Herzen, significa convertir al animal sagrado en un vulgar toro. Eso han hecho los checos, lo hizo Kafka, cuya literatura está poblada de seres anodinos que carecen hasta de nombre, se llaman "señor K.", "ingeniero K.", etc. Lo mismo, Hašek con el buen soldado Schweik. Sin embargo, en ese incesante andar entre lo patético y lo cómico el mundo se va desnudando y va siendo demolido por la actuación insensata de esos personajes sin nombre. Schweik es un soldado idiota, un retrasado mental, un hombre de quien no se sabe si es un bribón redomado o simplemente un idiota total. Ese individuo embrionario logra mostrarnos los intestinos de uno de los imperios más poderosos y hacerlos reventar. El resultado es un campo lleno de fango excrementicio donde los hombres marchan como marionetas fantasmales movidas por los hilos de un reverendo idiota. En el teatro de Havel, en las novelas de Kundera, de Škvorecký, sobre todo en las de Hrabal, ese humor que corroe y degrada todos los falsos prestigios está siempre presente. Él se encarga de que todo lo que se ha acostumbrado a considerar como noble, digno y sagrado quede de pronto al desnudo y muestre su verdadera faz, la de la codicia, la crueldad y la vulgaridad más extremas. ◇

# Dédalos alemanes

El nombre de Praga es eslavo y la etimología popular encuentra el origen en la palabra *prah*, que significa “el umbral”. Según la leyenda, en tiempos remotos la princesa Libussa habría proclamado: “Construyan una ciudad sobre el Vltava, más allá de la colina de Petrin, en el lugar donde un carpintero y su hijo estén construyendo un umbral...” También se dice que Praga, edificada sobre terrenos desbrozados, fue llamada así haciendo referencia al verbo *prazinti*, que quiere decir “quemado”.

Lo que es un hecho es que, en un principio, la población de la ciudad fue casi por entero eslava. Una minoría judía, se dice, vivió también sin estar expuesta a vejaciones como en el resto de Europa y fue, además, perfectamente aceptada. Después, la llegada de los inmigrantes alemanes en el siglo XI no trastornó demasiado la situación, aun cuando reyes y príncipes les concedieron privilegios. Tres siglos más tarde, bajo el reino de Carlos IV, la población se dividió en cuatro: bohemia, polaca, bávara y sajona, sin que las rivalidades provocaran problemas. Pero en 1526, luego de un largo periodo de luchas religiosas, los representantes de los Estados de Bohemia eligieron como rey al archiduque Fernando de Austria. Desde entonces y hasta el fin de Austria-Hungría, en 1918, con muchas vicisitudes, la suerte de Praga estuvo más o menos ligada a la monarquía austriaca.

De tal modo, una cátedra de lengua checa no se abrió en la universidad alemana de Praga sino hasta 1792. Con la revolución de 1848 y el sueño de los nacionalistas, la Bohemia checa levantó el frente, pero en 1866 estalla la guerra entre Prusia y Austria. Resultando victoriosa Prusia, Praga fue ocupada por los vencedores. La reconquista de Praga por un poder checo (y sobre todo de un poder cultural, mediante una Academia y una universidad checas), no pudo afirmarse, con lentitud, sino hasta los últimos treinta años del siglo XIX.

Para entonces la mayoría de los habitantes de lengua checa se hizo evidente en Praga, lo que además puso en claro la injusticia de la que era víctima. En 1848 la ciudad cuenta con 120 000 habitantes, de los cuales la mitad es de lengua alemana. En 1900, tiene cerca de 400 000 —contando los suburbios y sólo el seis por ciento de ellos son germanoparlantes. No

obstante la influencia de la monarquía austrohúngara sobre Bohemia, y a pesar de la dependencia económica, Praga se emancipa del germanismo. A través de la implementación de sus escuelas checas, del desarrollo de un arte y una literatura checas, se alza como metrópolis cultural para los pueblos de Europa Central.

Sin embargo, hasta 1928, la cultura alemana continuó estando presente en Praga. Más allá de su minúsculo porcentaje, ¿qué representó la minoría alemana? Geográficamente, ocupó el corazón de la ciudad. Socialmente estuvo compuesta por comerciantes, profesores, oficiales, funcionarios. Estaba en la base del reclutamiento de los cuadros económicos y administrativos. Ciertamente, casi la mitad de sus miembros era de origen judío: debieron afrontar constantemente la acusación, que flotaba en el antisemitismo ambiental, de no ser ni alemanes ni checos. Los hijos de familias judías frecuentaron en un 90% las escuelas alemanas. La clave del poder estaba en el acceso a la cultura alemana.

Esta cultura fue todo un conjunto de instituciones que se ganaron un lugar de excepción en la vida cultural de Praga. Dos teatros, una sala de conciertos, editores, periódicos. Entre los tres diarios fue uno, el *Bohemia*, el que se honró particularmente al tener colaboradores de calidad: en su comité de redacción figuraron durante algún tiempo, al principio, el escritor-filósofo Fritz Mauthner, autor de las *Contribuciones a una crítica del lenguaje*; más tarde, entre 1908 y 1913, Paul Wiegler, originario no de Praga sino de Francfort y familiarizado con los círculos literarios de Berlín, ocuparía un lugar importante. En parte gracias a Wiegler, el *Bohemia* se abrió a una nueva generación de escritores praguenses que se llamaron Franz Werfel, Max Brod, Egon Erwin Kisch, Franz Kafka, Johannes Urzidil.

Los germanoparlantes dispusieron, por otra parte, de fuertes asociaciones. La mejor cotizada en la buena sociedad fue la *Casino*, que tenía restaurantes y salas de juntas. *Casino* mantuvo contacto con el *Club alemán*, de inspiración liberal y más politizado, que dirigió el profesor de derecho Bruno Kafka, un primo del autor de *El proceso*. En cuanto a los escritores, no sólo se juntaban en el célebre *Café Arco*, sino que también se vincularon a una organización que defendía sus derechos favoreciendo su reputación: *Concordia*.

¿Cuál fue la lengua utilizada por esta minoría de Praga? Desde la publicación de la biografía de Kafka por Klaus Wagenbach en 1958 se desató una polémica al respecto. Para

Lionel Richard, uno de los frequentadores más consistentes de las literaturas alemanas en la crítica cultural francesa. Poeta y traductor, ha escrito numerosos ensayos de germanística.

Wagenbach, aquel alemán era una lengua empobrecida, sin vida. Cita sobre todo a Rilke, señalando en una de sus cartas que todos los nativos de Praga están sometidos al aprendizaje de una lengua corrompida. También llama la atención sobre la opinión de Fritz Mauthner, quien consideraba el alemán de Praga como una "lengua de papel". Para refutar una posición semejante, algunos (por ejemplo Johannes Urzidil, autor del *Tríptico de Praga*) han llegado a decir que en Praga, por el contrario, se hablaba un alemán clásico.

A decir verdad no es sorprendente que escritores como Rilke, Mauthner y muchos otros hayan reaccionado en contra de la manera en que los alemanes de Praga se servían de su lengua. Ésta era percibida por ellos como una lengua impuesta, injertada en un contexto checo cada vez más dominante. Por esto es que, aunque no se tratara de una jerga que tendía a establecerse, la preocupación por el purismo era un comportamiento lógico. Según Max Brod, Kafka y su amigo Oskar Pollak leían con frecuencia la revista nacionalista *Kunstwart* para adquirir una lengua sobria, depurada. Brod también evoca los "escrúpulos" de Kafka durante la preparación de su primer recuento de relatos, sus búsquedas en el diccionario, sus "accesos de desesperación provocados por la inseguridad en las reglas de puntuación o de ortografía".

La situación de distanciamiento de una lengua de gran expansión, viva y popular, no podía conducir a los escritores nacidos en Praga y establecidos en su ciudad sino a una literatura constreñida: o los clichés y el mal gusto, o la sequedad voluntaria, el clacisismo castrador. En una carta dirigida a Max Brod en junio de 1921, Kafka señala con lucidez que los escritores alemanes de Praga parecen "gitanos que se robaron al niño alemán de su cuna y que están resignados a vestirlo de una u otra manera porque hace falta que alguien baile sobre la cuerda floja".

A partir del siglo XIX la primera generación deberá manifestarse y estará marcada por la moda estetizante: el "decadentismo", el neorromanticismo. Reagrupados bajo el nombre de *La joven Praga*, igual que el grupo *La joven Viena* que les precedió, sus representantes se inclinaron a lo fantástico, a lo misterioso y lo insólito. Cuando se sirven de ella como escenario, Praga se convierte en el recinto cabal de lo extraño, el campo natural de lo insólito y de los seres insólitos. Es el caso de Gustav Meyrink, el autor de *El Golem*. Y quizá todavía más de Paul Leppin, que combina una imagen fascinante de la ciudad, con sus palacios barrocos, sus sinagogas, sus calles tortuosas, con el estigma de un destino ineluctable: en su novela *El viaje de Severino hacia las tinieblas* su héroe sube al Hradshin y descubre, desde lo alto, la todopoderosa presencia de Satán.

Tres años mayor que Leppin, Rilke pertenece también a esta generación. Muchas de sus piezas teatrales datan de los años 1892-1897, época en que vivió en Praga, y por lo menos una de ellas fue representada, *Im Frühfrost*, con la actuación del entonces promisorio Max Reinhardt... Su segundo libro de poemas, *Larenopfer*, canta, como su nombre lo indica, al país natal y a su capital. Uno de los poemas está dedicado al Hradshin, otro al emperador Rodolfo. E incluso el barrio donde vivió el poeta es objeto de una descripción: denuncia la mise-

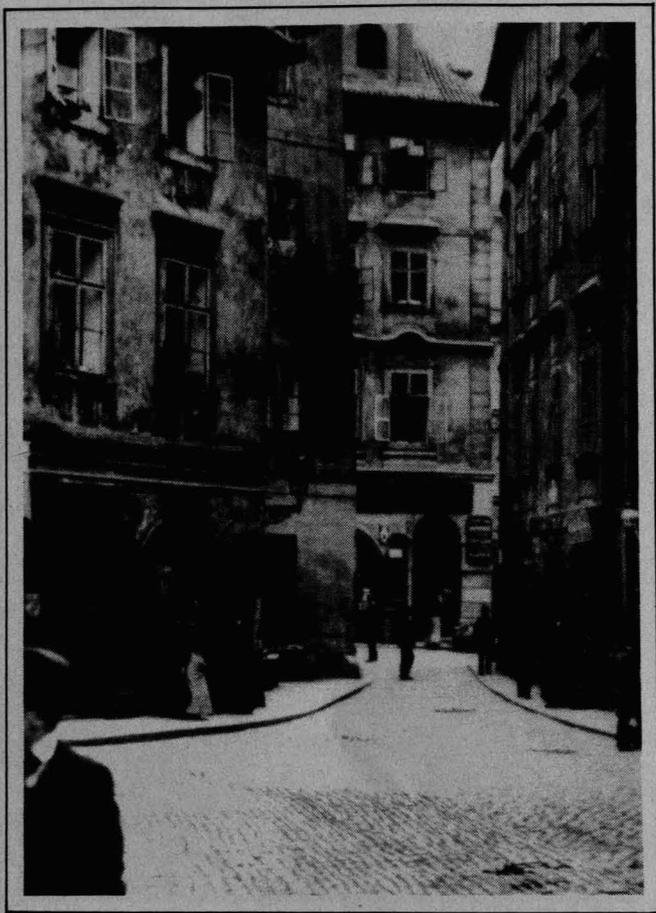


ria, en aquel suburbio industrial, de quienes salen de las fábricas con "el rostro lúgubre y los ojos apagados".

Si Rilke rompió con el género de inspiración naturalista, la capital checa está presente todavía en sus dos *Historias de Praga* aparecidas en 1899. La primera, "El rey Bohusch", está extraída de un hecho auténtico: sospechoso de ser un espía al servicio de la policía, un jorobado es liquidado por el responsable de una organización anarquista checa. En la segunda, "Hermano y hermana", muestra las rivalidades entre los medios alemanes y checos, así como las oposiciones internas dentro de la comunidad checa.

El escenario propuesto por Rilke en sus relatos no está destinado simplemente a hacer verídicas las situaciones. No sólo respeta la topografía de Praga, sino que ella determina las reacciones psicológicas de los personajes. En "El rey Bohusch", un edificio produce terror, y los niños pasan frente a él "con un escalofrío de espanto": es el claustro de los Barnabitas, tema de "largas historias románticas" demoniacas. En "Hermano y hermana", el descubrimiento de Praga se lleva a cabo mediante la llegada de la familia Wanka (la viuda de un forastero, su hijo e hija) de Krumau a Praga. Un edificio, otra vez, engendra un episodio fantástico: es la Torre del hambre, "donde el caballero Dalibor aprende a tocar el violín para vencer su nostalgia".

Como Meyrink y Leppin, Rilke también es sensible a los sortilegios de Praga. La describe como un "gigantesco poema épico de la arquitectura". Pero también traduce, en lugar de encerrarnos sin salida en los laberintos de lo extraño, el peso del pasado en el presente. Contrariamente a su familia, simpa-



tiza con las reivindicaciones de los nacionalistas checos: los escenarios de Malá Strana, del Hradšchin, de la iglesia de San Nicolás se convierten en la confrontación entre pasado, presente y futuro.

Esto es lo que relaciona a Rilke, tomando en cuenta la percepción de las cercanas rivalidades violentas entre etnias, a la segunda generación de escritores praguenses. Curiosamente, Rilke frecuentó en Praga igual que Max Brod, Egon Erwin Kisch, Franz Werfel, la escuela alemana que dirigían los piaristas. En la novela de iniciación *Stefan Rott o el año decisivo*, Max Brod pone en escena a un personaje no judío al que hace decir: "Austria —ese producto de múltiples matrimonios dinásticos— no puede interesarle a nadie en Praga ni en los países de la periferia. Los checos, al menos aquellos que tienen el valor de sus opiniones, manifiestan al respecto un verdadero sentimiento de odio". ¿Conclusión? Si el futuro de Praga está en los checos, no puede estar más con los alemanes, condenados a soñar con el pasado.

Paul Adler, uno de los raros escritores de esta minoría alemana que tomó la nacionalidad checa después de la Primera Guerra Mundial, trazó simbólicamente este estado del espíritu en un relato de 1912, *El espejo del niño*, que se desarrolla en la época del romanticismo. Dos amigos, Friedrich y Ludwig, regresan a Praga. Encuentran a uno de sus viejos amigos que les describe con fascinación "las estatuas de las madonas, el viejo resplandor de iglesias y palacios". Ludwig le pide entonces que cuente una historia de Bohemia, pero él se rehusa, pidiéndole al otro imaginar una historia en Praga. Después de dudar, Ludwig acepta. Relata su encuentro con

una chiquilla en la plaza del castillo durante la tarde de su regreso. Ella le enseña sus juguetes y le da, a cambio de un dibujo, un espejo encantado. Ese espejo contiene y relata las viejas leyendas de Praga.

Dicho de otra manera, el pasado está separado del presente. No es más que nostalgia y poesía. Al comienzo de su *Tríptico de Praga*, Johannes Urzidil recuerda la forma en que, para cada generación, el peso del pasado es paralizante, cómo cada calle y cada caso eran un llamado a recordar y a nutrirse de mitos: "El mito, la historia y el presente interfieren celosamente en esta ciudad, jamás puede aislarseles completamente, jamás se sabe qué se tiene frente a sí, y en esta atmósfera extensa los objetos, incluso las palabras más simples, las más indiferentes, a cada instante podrían convertirse en bienes sagrados, pretexto para que alemanes y checos se golpearan mutuamente o para hacer una maldad a algún desgraciado judío."

Lo extraño es ver que, a diferencia de Meyrink y Leppin, los escritores praguenses nacidos hacia 1885 casi no fueron atraídos por la evocación de la Praga mágica, fantástica. Sólo Leo Perutz, que evoca a Praga de manera sorprendente en una sola novela, *Noches bajo el puente de piedra*, se basa en la descripción de las callejuelas del antiguo ghetto para poner en guardia a la imaginación: pasillos oscuros, caminos sin luz, muros invadidos por la lepra, casas desfallecientes. En otros, dominan la imprecisión o a distancia voluntarias, cuando no la ironía. El libro de Max Brod (quien tanto habló de sus amigos en sus tres volúmenes de memorias) en donde le concede más espacio a Praga, es en un volumen de sátiras: *Experiencias*, de 1907. En cuanto a Hermann Ungar, éste se limita, en *Los infrahumanos*, a dar ciertos nombres (la plaza Carlos, la universidad) de tal manera que la ciudad sigue ausente.

¿Y Kafka? En sus obras de imaginación no nombra frecuentemente a Praga; apenas algunas calles, algunos monumentos; hay algunos encuentros aquí y allá, por supuesto, pero, a decir verdad, para Kafka la ciudad que cuenta es la que llevaba en la cabeza. El único relato donde interviene un itinerario concreto de Praga es *Descripción de un combate*. Kafka no tuvo necesidad de las viejas callejuelas del ghetto para transmitir los pliegues profundos del miedo.

Max Brod dijo de sí mismo y de sus compañeros de antes de 1914 que, en Praga, tenían la impresión de vivir aislados, en un universo de contra-natura. Su ghetto no era sólo el viejo barrio habitado por los judíos: era, para los judíos y no judíos que aspiraban a ser escritores, un ghetto lingüístico y un ghetto social. Se sentían como en prisión, sin la posibilidad del alcanzar su impulso vital.

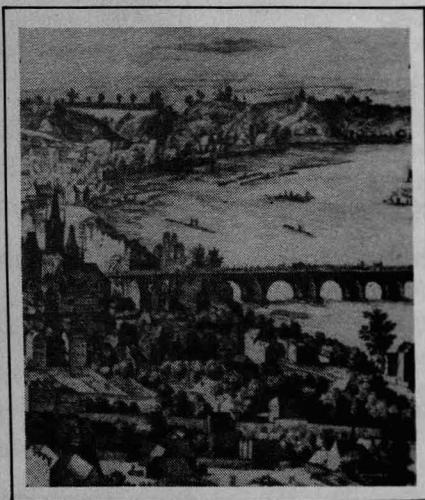
Paul Adler fue uno de los pocos en regresar a Praga después de haberla dejado durante diez años, uno de los pocos en permanecer y en morir. La mayoría partieron. Max Brod tardíamente, en 1939, perseguido por los nazis. Rilke se instaló desde un principio en Munich, Werfel escogió Hamburgo y Kafka, constantemente agobiado por los deseos de quedarse (aunque Praga se le hubiera transformado en "ciudad maldita"), terminó por irse a Berlín. Por poco tiempo, es cierto, porque agonizaba; pero se había rehusado a llevar a cabo lo que escribió en su Diario de 1914: "Dejar Praga. Resistir la más grande aflicción oponiéndole mis mayores fuerzas". ♦



# Afuera nos espera el demonio

A fines del otoño de 1947 me llegó a Gottinga, donde trabajaba en mi tesis doctoral, la noticia de que algunos amigos de mis padres, praguenses de origen alemán, habían sido expulsados de nuestra ciudad y que residían cerca de Stuttgart. Como el correo no era seguro me puse en marcha para enterarme de su situación. De su vida en el protectorado de Bohemia y Moravia sólo sabía que Oskar N., empleado bancario germano-sudete, no estuvo dispuesto a divorciarse de su esposa judía a pesar de haber estado bajo la presión del protectorado del Reich. Después de la guerra, sin embargo, fueron llevados a un *Heim ins Reich*, un campo en un pueblo de Württemberg que les era completamente desconocido. Hasta Stuttgart me acompañaron algunos amigos de la época de la guerra; el autobús que abordé iba repleto de pasajeros que usaban medias cortas de lana blanca y cuyo aspecto me hizo pensar si no estaría exigiéndome demasiado a mí mismo con este bienintencionado viaje. Pero también quería saber la forma en que Hanne N., que rechazaba todo lo folclórico, reaccionaría en medio de la rusticidad aria que ahora la rodeaba. (Los calificativos raciales seguramente desagradarán a muchos, pero me temo que son pertinentes para lo que estoy tratando: esta gente se llamaba a sí misma *aria* y por supuesto lo era; le decían *judía* a Hanne y lo era también, aunque para ella el mote no significara otra cosa que la marca que la había puesto fuera de la ley. Los calificativos no son sólo asunto de estética.)

Joseph Peter Stern, praguense de origen, enseña germanística en la Universidad de Cambridge.



Fue un encuentro triste. Poco después de haberse establecido murió su esposo; Hanne no tenía parientes y contaba sólo con unos cuantos amigos. Yo era el primer visitante de su ciudad natal que la recordaba. Al pasear por el pueblo que era su nuevo hogar, me habló de su nostalgia por la hermosa Praga, me habló de los "terribles alemanes" entre los que se sentía tan extranjera, mientras que los checos...

La interrumpí, pues estaba un poco sorprendido de que extrañara a los checos y le pregunté por qué ella —como praguense— jamás se había esforzado por aprender la lengua del país. En un caso de apuro podía charlar sobre esto y aquello con la sirvienta, cantar *Kde domov můj* (el himno nacional checo), pero más allá nunca progresó. "¿No entiendes por qué extraño Praga? —respondió—. No estoy hablando del tiempo de la ocupación —en esa época estaban los alemanes, una no podía arriesgarse a salir a la calle, de todas maneras ni siquiera se podía platicar con ellos. ¡Pero y todos los hermosos años previos a la

guerra! Siempre que salías de casa corrías el riesgo de que alguien se pusiera grosero contigo si te oía hablar alemán". ¿Y extraña eso?, le pregunté. "Sí, pues, así era la cosa. ¿No entiendes? En medio de esas pequeñas emociones una se sentía verdaderamente en casa."

Pasó mucho tiempo para que yo la entendiera. Sin darse cuenta, Hanne N. era una exponente del concepto de "alteridad", el interés en lo extraño, sobre el que se insiste mucho en la teoría literaria de hoy. La mayoría de los escritores alemanes de Praga quizá no supieron mucho más checo que ella, muchos tuvieron un sentimiento ambivalente de patria parecido y como ella experimentaron su pertenencia nacional como una emoción y un estímulo. Para todos ellos el extranjero comenzaba afuera, frente a la puerta que daba a la calle, era hostil en general, muchas veces interesante, simultáneamente peligroso y atractivo. Casi todos los que escriben biografías de Kafka y Rilke subrayan el aislamiento nacional, social y racial de ambos y hablan del ghetto triple. Con menos frecuencia se menciona que justo aquel medio, en su parcial extranjería, era estimulante y opresivo; en resumidas cuentas, un surtidero de temas de escritura.

Durante las primeras cuatro décadas de este siglo, la cultura de los alemanes de Praga fue una cultura literaria. Ni dinero, ni aristocracia, ni política; la literatura, "mi escritura" (como siempre la llama Kafka), ofreció la entrada a esta sociedad. Treinta mil de los 500 mil habitantes de Praga en el fin de siglo reconocían como lengua materna el alemán, entre ellos más o menos dos tercios de origen judío.

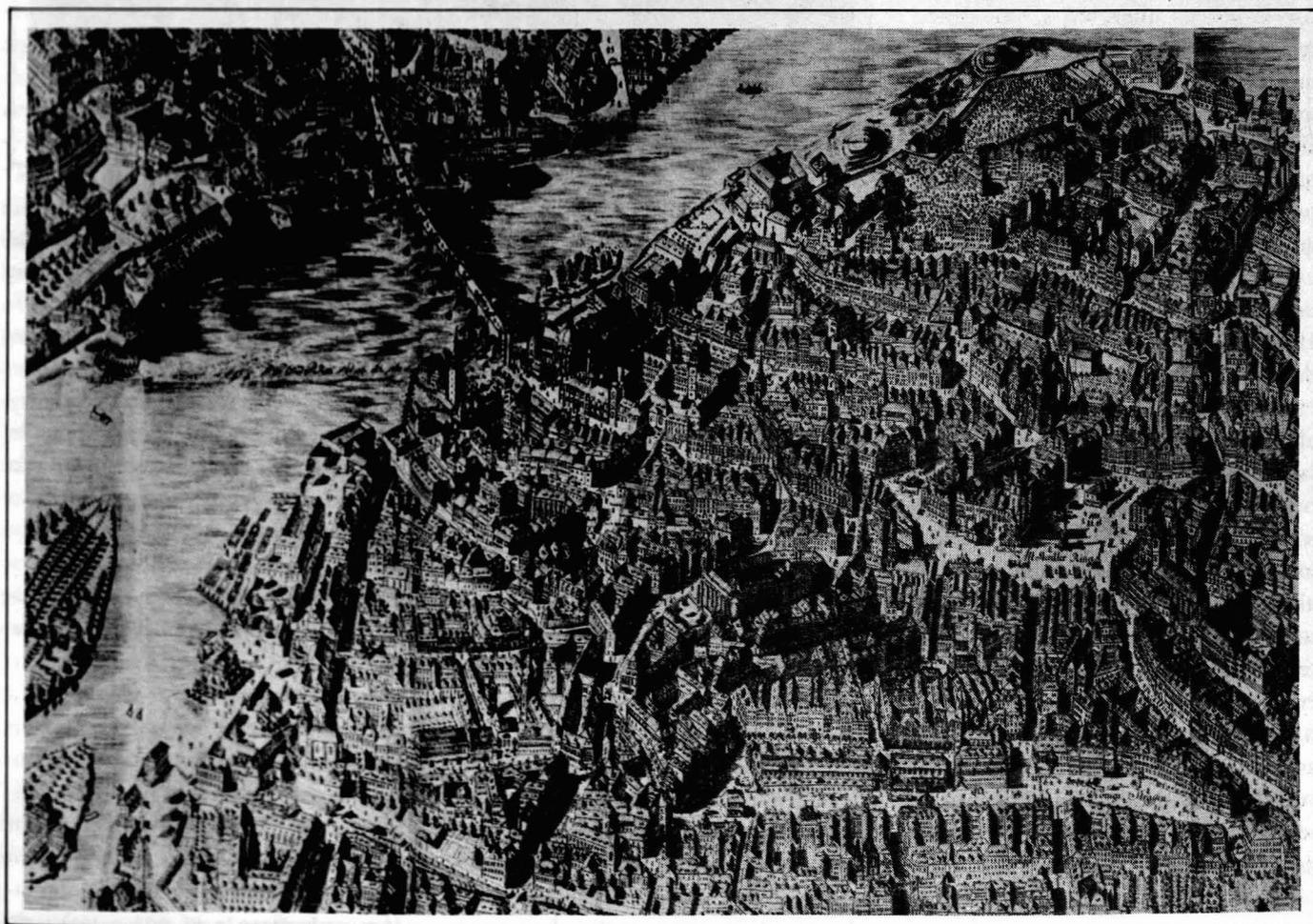
El libro *Pueblos de Bohemia* de Jürgen Serkes contiene alrededor de 50 biografías cortas de escritores que pueden ser calificados como literatos alemanes de Praga: para aquella sociedad enteramente burguesa la literatura era el alfa y omega de su mundo vital.

Esta sociedad sólo duró cuatro decenios y a su derrumbe durante los años 1939-1946 precedió el de la convivencia entre checos y alemanes, la casi milenaria simbiosis bohemia. Sin embargo, es una particularidad en la historia de este país, después del siglo de Carlos IV, que todos los conflictos políticos, sociales y religiosos de la "ciudadela bohemia" hayan estado acompañados de amargos conflictos entre los dos pueblos y las dos lenguas nacionales, puesto que la controversia de idiomas no era sólo expresión de la controversia poética sino también su caldo de cultivo. De ambos lados —del checo y del alemán— se transforma al idioma contrario, rechazado como idioma extranjero, en un arma para el arsenal de la política del poder, se siente a la literatura como ex-

presión de la política educativa nacional, aunque esta politización de ningún modo haya sido inducida siempre por los literatos. La relación entre ambas lenguas y ambas literaturas es, por supuesto, asimétrica.

"Hostilidad: lo más cercano a nosotros", reza la cuarta *Elegía del Duino* de Rilke. En el debate sobre el concepto de alteridad generalmente se olvida la ligereza con que el interés por lo extraño es rechazado como traición a lo propio y que un interés semejante sólo existe donde lo extraño no es considerado como amenaza a lo propio ni como algo inferior. En Bohemia se dieron las dos cosas. De tal modo, después de 1848 surgió del lado checo una repulsión y un rechazo progresivo frente a lo extranjero inmediato, que era tratado con hostilidad; es decir: repudio de la lengua alemana, de la influencia de Viena, del elemento judío asociado a lo alemán. Mientras tanto, el interés creador de los artistas checos y su público estuvo dirigido hacia Francia y Occidente, por una parte, y hacia una Rusia mitoló-

gicamente esclavizada y fraternal por otra (pero, por supuesto, nunca hacia la vecina Polonia). En la voluminosa obra del crítico checo más famoso, František Xaver Šalda, el nombre de Franz Kafka es mencionado una sola vez: un alemán de Praga apenas conocido "que es estudiado intensamente ahora (1934) por los franceses". De cualquier modo, del lado alemán el interés literario por el otro pueblo también fue insignificante —en este caso no dominó el miedo a la influencia de lo extranjero sino el menosprecio y su marca característica, la sensiblería. El primer libro de poemas de Rilke *Das Larenopfer* (1895), menciona los nombres de algunos poetas checos contemporáneos, aunque la "melodía del pueblo bohemia", que como se sabe conmovió al espíritu de Rilke, pertenece más al espíritu de época de 1848. Incluso la generación de Johannes Urzidil y de Franz Werfel, nacido hace poco más de cien años, apreciaba con cierta condescendencia lo anticuado y lo romántico-popular de los checos de la época



realista (Neruda, Hálek, Čapek-Chod), de sus parnasianos (Vrchlický, Sládek) y de sus simbolistas (Bjezina, Sova). En la medida en que la tolerancia religiosa fue reduciéndose desde 1848 hasta el final del siglo, también disminuyeron las recíprocas relaciones literarias. Sólo después se despertó del lado alemán un cierto interés por la literatura checa, gracias a una notable serie de traducciones con prólogos críticos escritos casi exclusivamente por autores judeoalemanes.

A principios del siglo XIX el padre Bernard Bolzano, filósofo praguense, condenaba el antisemitismo "no sólo entre la plebe cristiana sino también entre los hombres ilustrados y notables de nuestra Bohemia" y culpaba a los cristianos de propiciar el analfabetismo de los campesinos judíos; apenas medio siglo después podemos encontrar entre los descendientes de aquellas familias judías de Bohemia y Moravia a quienes Bolzano achacaba una cultura "desastrosa" a autores como Fritz Mauthner, Edmund Husserl, Gustav Mahler, Sigmund Freud y Karl Kraus. El alemán fue el idioma que guió a esta generación, el alemán la lengua de su promoción económica y social; para los intelectuales y literatos del fin de siglo la lengua alemana era el medio cultural que podía encumbrarlos. Cuanto más problemática era su relación con la sinagoga y la comunidad religiosa más se entregaban a la obsesión anacrónica de ver en los alemanes al pueblo de Herder, Schiller y Goethe, y también de Schopenhauer, Kant y Nietzsche: en resumidas cuentas, veían lo que eran ellos mismos: el pueblo del libro, de la escritura y de la erudición. No es necesario subrayar lo irónico de aquella identificación entre la cultura alemana y lo judío. Del lado de los nacionalistas alemanes y de los "ultrapatriotas" (que todavía no se llamaban "germano-sudetes") los judíos de un reino sin rey eran escarnecidos debido a su afán de querer hacer amigos a toda costa, a causa de su asimilación; los intelectuales checos veían en ellos a extranjeros germanizantes. En 1904, František Xaver Šalda describe con exactitud esta paradójica situación en el ensayo en tres partes *Boje o síťjek*, típico escrito de su época.

El primer cuadro de este tríptico está dedicado a una joven campesina de Moravia-Eslovaquia el día en que ella emprende su peregrinación; un retrato candoroso que tiene más o menos el efecto que la semblanza de Bernardette Soubirous realizada por Franz Werfel, con la única diferencia de que el libro de Šalda nunca fue *best seller*. El tercer cuadro describe a un proletario tuberculoso desempleado. En medio es descrita una casa en una ciudad provinciana anónima, cuyos muros desnudos y

efecto de poderes históricos anónimos. Sólo el impotente o quien se considera a sí mismo impotente invoca a los poderes anónimos y a los demonios.

Este es el eje de nuestras reflexiones, no el componente antisemita de la parábola de Šalda (la población judía no estaba compuesta únicamente por ricos dueños de cantinas; mi propio abuelo era campesino, por ejemplo), sino la forma en que desde la literatura se espiritualiza o demoniza lo extranjero. Lo extranjero -fuese de origen checo,



ventanas enrejadas hacen recordar la casa del judío Abdías. Todo en esta casa mira hacia adentro -afuera está el enemigo; sólo junto a la puerta cuelga una pequeña tabla con una leyenda en checo "Venta de aguardiente y otras bebidas espirituosas". Se oyen voces que vienen del primer piso, acompañadas de fragmentos del *Tristán* y de los *Maestros cantores*; allí se declaman poemas de Gerhart Hauptmann y de Hofmannsthal; los versos débiles y epigonales descritos están editados en costosos tirajes privados en Dresden o Leipzig; al día siguiente los jóvenes viajan a Viena... La explicación histórica con la que Šalda encuadra su presentación de caracteres es bastante simple: todo -la piedad de la muchacha campesina, la moral depravada del explotador judío, la sabia, áspera resignación del desempleado- todo está explicado como

judío o alemán- es aprehendido literariamente por medio de la intervención de lo demoníaco: este es el proceso definitivo y característico para la literatura alemana de Praga. Se trata en primer lugar, por supuesto, de una literatura alemana; es decir, una literatura donde tiene perfecta cabida la exageración y la comparación metafísica, tal y como puede apreciarse en el capítulo de los *Buddenbrook* sobre Schopenhauer y desde Kafka hasta el *Juego de los abalorios* y el *Doctor Faustus*, desde el temprano Stefan George, Trakl y Rilke hasta Gottfried Benn. Pero la literatura de Praga emprende esta exageración metafísica a su manera, con una propensión a lo demoníaco que, más frecuentemente que el modernismo alemán, estuvo bajo la influencia del acre *kitsch* de la novela de misterio. Con demonización me refiero a la difícil tarea de

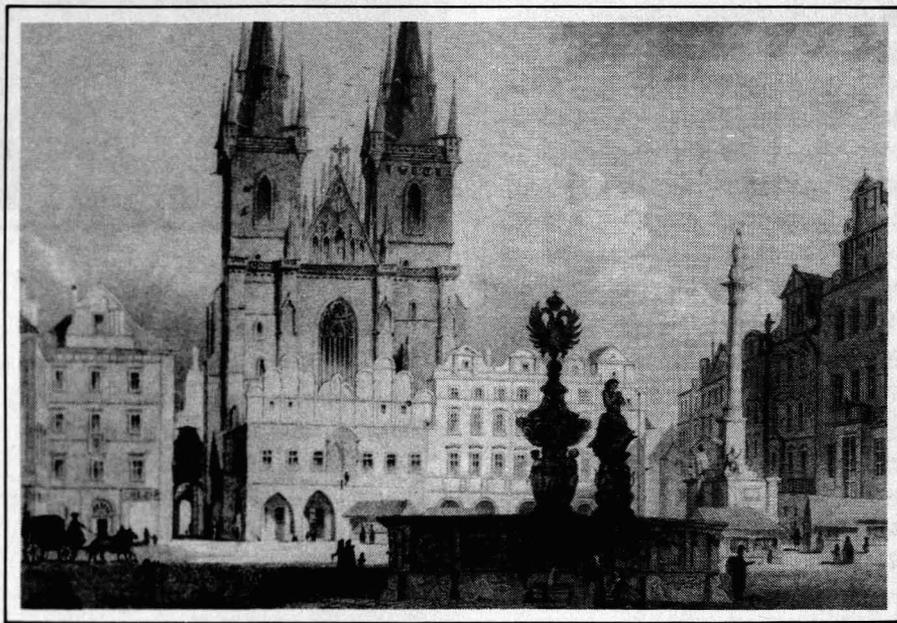
transfigurar la motivación pragmática y parcial de acciones mediante la introducción de valores y no-valores metafísicos "absolutos"; muchos escritores en muchos países sienten esta necesidad pero sólo a algunos les es dado plasmarla convincentemente en la ficción.

Esta propensión a lo demoniaco es característica de una literatura que carece por una parte de las condiciones sociales del realismo europeo (constituyentes, por ejemplo, del arte de la novela de Theodor Fontane) y que por otra no puede reclamar para sí el *pathos* del despertar nacional que inspirara a los checos lemas como el "joven pueblo" o la "paloma eslava". Por el contrario, esta literatura cae en clichés como el del judío errante o el del inmortal pueblo del desierto. Las fuentes literarias de lo demoniaco las encontramos sin duda en E. T. A. Hoffmann y en Mrs. Radcliffe, en el elemento metafísico de Balzac, en Villiers de l' Isle Adam, Eugene Sue y sobre todo en Edgar Allan Poe. Sobre el arraigo de la obra de Kafka en esta temática se ha dicho muy poco. El origen praguense de sus relatos no debe ser separado de aquellas fuentes; por supuesto, su grandeza y relevancia se deben al dominio de lo demoniaco y a la moderación del sensacionalismo. No hablamos de la "anxiety of influences", del conocido miedo a las influencias, sino de la creación de contextos propios, la elisión de las influencias que da cuenta de su genialidad. "La vieja madre Praga —escribió Kafka— tiene garras", de las que él (no siempre con mucho éxito) intentó defenderse.

Como ejemplo de aquella demonización quiero concentrarme en dos conocidos mitologemas del mismo contexto histórico. El primero, que une al siglo XVI con los sueños tecnológicos del temprano siglo XX, es la leyenda del Golem en sus numerosas versiones; la más conocida se debe a Gustav Meyrink, quien vivió en Praga pero no fue praguense ni judío. La "novela fantástica" *El Golem* de Meyrink, publicada en 1915, une la leyenda cabalística del sirviente-robot que el Rabino Löw crea para su servicio, con elementos del antiguo Egipto, del budismo y de la psicología de los sueños. En el modo de narrar

la novela se subraya sobre todo el componente sexual de la demonización —basta ver los títulos de los capítulos sucesivamente (fantasma, luz, angustia, impulso, mujer, astucia, pena); no es menos característica la atmósfera de decadencia y corrupción material y moral que transpira el argumento: patios tenebrosos, mazmorras enrejadas, ocultos pasadizos subterráneos, bóvedas repletas de "viejos trastos de hierro, herramientas rotas, estribos y patines oxidados y muchas clases de objetos ex-

la arbitrariedad de la caracterización echan a perder la mitad del relato. La visita a Praga de Thomas Alva Edison, incluida en la novela y descrita también por Kafka, da forma a un final relativamente realista. La imagen del escudo de armas de Praga contiene en su último párrafo un resumen de la catástrofe con el que Kubin concluye: "Todo lo que en esta ciudad alimentó leyendas y cuentos está lleno de nostalgia por el día previsto en el que la ciudad será destruida por un puño gigantesco después de



tintos". Aparece el Golem, "reduce su tamaño" al de una carta de Tarot, pasa toda la noche "agazapado en un rincón y con mi propio rostro mira fijamente hacia donde estoy"... cuando "al amanecer fue reduciéndose más y más y se escondió en su carta, pude entonces pararme, ir hacia él y meterlo en mi bolsillo". Con esta imagen del *Doppelgänger* culmina Meyrink su relato.

También Alfred Kubin escoge el modelo de la Praga demoniaca como lugar para su narración y el nombre de un *mâitre* conocido en toda la ciudad como héroe secreto y mágico. La novela de Kubin *El otro lado* fue publicada seis años antes que *El Golem*, pero está considerada en íntimo contacto con Meyrink. La comparación fantástica de dos mundos (de un viejo mundo corrupto y de un "brave new world") por Kubin ocurre también de forma bastante libre; una frágil conducción del argumento y

cinco cortos golpes sucesivos. Por eso la ciudad tiene un puño en su escudo".

¿Y los checos? Todo eso les era familiar, pero les hacía recordar su tenebroso pasado en una época en la que también ellos esperaban un nuevo futuro nacional. Al igual que los alemanes, son un pueblo que en más de una ocasión en este siglo ha transformado su identidad histórica.

En Rodolfo II de Habsburgo, el "Kaiser con orejas y barba mistagógica" como solía describirlo Egon Erwin Kisch, tiene Praga su segundo mitologema, válido incluso hasta nuestros días. Tal vez algunos autores alemanes vieron en la figura de este emperador imponentemente pintoresco y melancólico, y en su debilidad para despreciar la política, una imagen de sí mismos. Todo en él es literariamente interesante: sus investigaciones científicas, en las que están entremezcladas astronomía y as-

trología, química y alquimia, religión y superstición, su amor por el arte y su caprichoso mecenazgo, sin olvidar su especial interés por los judíos, quienes le prestaron dinero tanto para sus costosas colecciones de tesoros artísticos como para comprar extraños objetos de mal gusto —todo está relacionado con sus grandes servicios a Praga, ciudad que él hizo su residencia y centro de gobierno del imperio.

Lo que aquí se enumera como atributos personales del melancólico emperador puede oficiar de sumario para una de las muchas colecciones de relatos rudolfinos: *Noches bajo el puente de piedra* de Leo Perutz, subtitulada “Una novela de la Praga antigua”, si bien no es una novela sino 14 relatos con un epílogo que transcurren entre 1589 y 1621. Las historias tienen como escenario común el ambiente del castillo de Praga, del Kleinseite y del ghetto de Josefstadt; el amor del emperador por Esther, la joven esposa del viejo y rico Mordecai Meisl, “excesivamente bella”, flota entre la realidad y el sueño y constituye un tema principal que regresa tres veces, trayendo a la memoria *La aventura del mariscal Basompierre* de Hofmannsthal. Cuando el rabino se opone a ayudar al emperador con su pecaminosa petición de mano, es amenazado con la expulsión de todos los judíos del reino: “Entonces partió el gran rabino y en la ribera del Moldava, bajo un puente de piedra, escondido de las miradas de los hombres, plantó un rosal y un romero. Sobre ellos susurró algunos salmos. Entonces abrióse una rosa roja en el rosal y la flor del romero aspiró de ella y a ella se estrechó. Y cada noche voló el alma del emperador en la rosa roja y el alma de la judía en la flor del romero. Y noche tras noche soñó Esther, la esposa de Mordecai Meisl, que estaba sujeta por los brazos del emperador.”

Eros “quiebra las espinas de lo extranjero” en el amor del emperador por la bella judía. Eros desarma al furioso soberano cristiano, quien dicho sea de paso debe hasta su último centavo al rico Meisl. Es difícil decir qué parte de este sueño sigue el lector más minuciosamente, la parte erótica o la financiera; de cualquier modo, las anécdotas ais-



ladas, convertidas en relatos y que evocan los cuadros de costumbres holandeses, son con frecuencia cómicas y evitan el *pathos* demoníaco relacionado con la figura del emperador. Aunque el libro apareció en 1953 aparentemente había sido comenzado en los años 20. También aquí llama la atención (como en la mayoría de esos autores y en especial en Robert Musil) que todos los caracteres y subalternos paródicos tienen nombres checos, y que casi todos los nombres checos significan figuras y figurines subalternos (algunos traen a la memoria la figura del buen soldado Schweik).

Durante un improbable encuentro en el callejón Zeltner de Praga poco después de la muerte de Kafka, el nada legendario Moris Rosenfeld advirtió a Max Brod: “¡Hey Max! ¿Por qué mejor no quemas tus propias cosas?” Seguramente esta propuesta excesivamente crítica no estaba dirigida contra la novela de Brod *El camino de Tycho Brahe hacia Dios*, de 1915. Esta es la única obra de la literatura alemana de Praga a la que Šalda le ha dedicado una reflexión minuciosa. Su ensayo *Zydovsky román staroprasky* (escrito quizá en 1919) comienza con la agresiva tesis nacionalista que un decenio después formulará Josef Nadler desde el punto de vista alemán: “En Praga no existe

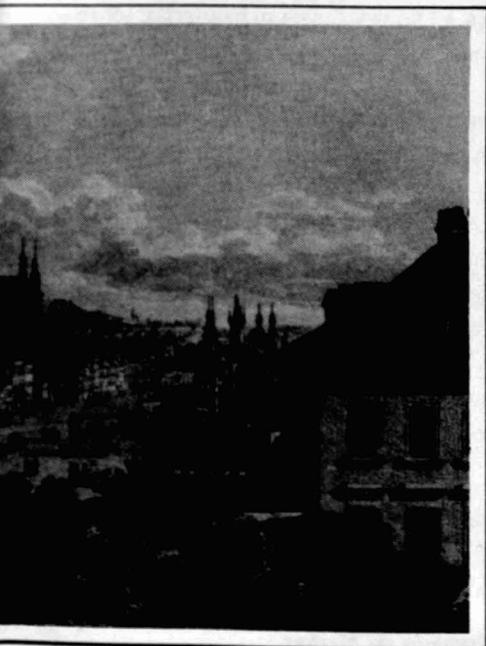
literatura alemana; en el mejor de los casos hay aquí algunos literatos con el mismo derecho y por la misma casualidad que los hay o los ha habido en Budapest. La literatura es algo diferente, algo más que un grupo de escritores, no importa lo numeroso que éste sea; la literatura es una forma superior cuya constitución tiene correspondencia con el conjunto nacional, casi como la flor con el árbol que la sostiene. Tal analogía no existe en Praga para los alemanes, aquí no crece el árbol que con sus raíces ha penetrado la oscuridad de





los siglos hasta la patria perdida de la aventura nacional del Estado —los alemanes no son la única nación fatalmente ligada a este país. Precisamente porque ellos constituyen un elemento exótico aquí, alcanzan a comprender el especial carácter exterior de Praga: Praga como individualidad urbana en Europa, vista con los ojos de un *gourmet* cultural y de un viajero instruido”.

La novela de Max Brod (que es el objetivo crítico de la reseña de Šalda) constituye una excepción; es “la novela de un alma —de un alma judía— en el



exilio”. Los pormenores son a primera vista sorprendentes. El famoso Rabino Löw (que por cierto es llamado *Löwe*, león) aparece en un papel secundario, como uno de los consejeros del emperador. Los antagonistas en la novela son el aristócrata danés exiliado Tycho Brahe y su alumno Johannes Kepler, un recto hombre de Estiria. Pronto el lector se percata de que los papeles de ambos astrónomos han sido concebidos de acuerdo al contraste entre la caracterología judía y la cristiana, tal y como la historia de los dos pasados milenios lo ha determinado. Tycho es un carácter meditabundo, secretamente ambicioso, fáustico, a un tiempo escéptico y supersticioso, en busca de Dios dudando encontrarlo y al mismo tiempo convencido de que la incertidumbre es un signo de su elegibilidad. Por el contrario, Kepler es el científico seco, seguro de sí mismo, equilibrado, que sabe distinguir la astronomía de la astrología, la religión de la superstición, que no se interesa en la piedra filosofal ni en los grandes enigmas metafísicos del mundo, que solamente se interesa en la comprensión exacta de aquello que *existe*, en el conocimiento del mundo verdadero, en la objetividad. Tycho es el extranjero errante que siempre se queda sin casa que, primero en su castillo de Bohemia occidental y luego en la corte de

Praga, tiene que rodearse de libros, aparatos y riquezas para sentirse un poco como en casa en el extraño mundo del exilio, mientras que Kepler (a pesar de vivir también en el extranjero) viaja con una carga ligera, sin despertar sospechas, como si todo el mundo fuera su casa. Filo y antisemitismo se funden en una sola cosa, sin que aparezca la palabra “judío”. Sin duda, aquí se trata de algo más que de disfrazar la interesante tesis histórica del Mito contra la Ciencia, de la Edad Media contra la Modernidad.

Šalda muestra bastante simpatía por el sentido que Max Brod intentó expresar. Ve en *El camino de Tycho Brahe hacia Dios* una “novela judía a causa de su fatal poder simbólico, que tiene como fundamento un difícil y tortuoso deseo de liberación. Este elemento judío innato es lo más hermoso de la novela de Brod, que, al final, es muy cercana y muy sensible al verdadero carácter checo”. Quizá sea importante subrayar que tan sólo medio siglo después, durante la ocupación nazi, no quedaba ya ningún rastro de aquella cercanía comprensiva.

Desde Alois Jirásek hasta el fin del siglo XIX, la novela histórica checa regresa siempre al trágico tema central de su propia historia —de la Guerra de 30 años a la derrota cerca del Monte Blanco y al conflicto entre el protestantismo bohemio y la Contrarreforma católica (representado impresionistamente en la trilogía de Jaroslav Durych's *Friedlan Irrwege*, de 1928). En cambio, los poetas alemanes de Praga, en particular los judíos, siguieron siendo fieles al emperador, unidos a la temática austriaca y al pasado habsbúrguico. De este contexto histórico se desprende al fin de la primera república *El heredero al trono*, la biografía poética y psicológicamente novelada de Ludwig Winder. También aquí encontramos partes que se abandonan a la fruición de un excedente de afectos y que de vez en cuando se transforman bruscamente en un falso *pathos*. Pero Winder sabe resolver el problema central de estilo en la novela histórica interesada en la cosmovisión. El conjuro de los poderes demoniacos es muy convincente, pues es presentado al lector a través de la conciencia del héroe y sin

mediar la intervención del narrador, es decir, mediante la palabra. Por ejemplo en la invocación de la figura mitopéutica de Rodolfo II: Francisco Fernando "quería imponer el orden, quiso ser un hombre del orden. Pero el impaciente, reacio hombre sentía que su propio corazón y sus propios cerebro y pensamiento estaban en desorden. El caos estaba en él y en sueños veía a su antepasado Rodolfo II realizar peligrosos experimentos en una cámara de tortura. El mundo era tenebroso y peligroso, estaba preñado de hostilidad y odio".

La coincidencia psicológica e ideológica entre autor y héroe es el punto en el que la novela histórica alcanza uno de sus más importantes logros en el modernismo alemán: *Los cuarenta días del*

*Musa Dagh* (1933), del antiguo habitante de Praga Franz Werfel. La leyenda heroica de la resistencia armenia contra los turcos en el promontorio de Antioquía en 1915 es transformada por Werfel, bajo la influencia de los tempranos años 30 en Alemania, en un ideal de los judíos europeos. Lo trágico de los últimos capítulos, en los que Werfel lleva a cabo esta transformación, es menos el destino del héroe Gabriel Bagra-dian que la retórica racista de la sangre y la tierra, la disposición al sacrificio transfigurado bíblicamente pero carente al mismo tiempo de sentido, disposición a la cual el héroe se siente obligado. Lo más trágico es la identificación aparentemente imprevista entre Werfel y la retórica y la ideología que llegarían al poder en 1933 con los nazis

y contra la cual el novelista luchó sin descanso.

Los autores alemanes, tanto arios como judíos, transitaron el mismo camino de la alteridad de lo extranjero hasta su demonización; de allí al antisemitismo político y a la decisión de vida o muerte no fue necesario más que un pequeño paso para los alemanes que detentaban el poder. ¿Qué más queda por decir, que la demonización se convirtió en una pantalla inofensiva? Una de las últimas obras de aquella literatura, escrita cuando la cultura literaria había "desaparecido", es el relato de Hans Günter Adler *Un viaje* (1962): el viaje de la pequeña familia judía del doctor Leopold Lustig desde su ciudad hasta un campo de concentración casi desconocido; los lugares ficticios son reconocibles como Praga, Theresienstadt y Aussig an der Elbe. "Los hombres antiguos eran de cera, pero aún vivían... viven aunque esté prohibido." Estos hombres viven de basura, son basura, se convierten en basura. Lo extranjero, que hace sucumbir a los hombres en el relato de Adler, es aún demasiado reciente como para que pueda ser demonizado: al extinguirse esta literatura que ni alemanes ni checos quisieron suscribir, la demonización se transforma violentamente en un silencio inhumano. Es impensable una identificación del autor o del narrador con cualquier ideología precisa, como lo vimos en Werfel. Los hombres viven sin política ni configuraciones sociales, sólo hay casas repletas de personas agonizantes; ya no hay causas ni banderías; sobre todo, ya no hay explicaciones.

En la ciudadela bohemia hay ahora paz y libertad, aunque un patriota de la primera república no puede menos que lamentar el precio tan alto pagado por los habitantes de este país lleno de conflictos. Aunque en proporciones muy desiguales, tres elementos compartieron esta cultura: checos, alemanes y judíos. Aún debemos preguntarnos si el elemento sobreviviente ha sido capaz de reemplazar la pérdida de los otros. ◇



Tomado de *Merkur*

# Lo que hace de Praga el sol del mediodía

No me he despertado por el sueño ni me ha llevado un tren  
me he ahorrado el esfuerzo de vagar como un trasatlántico  
desde hace tiempo no he abierto un libro de fábulas  
en el amor no busco el universo ni siquiera este pequeño mundo  
no quiero cantar con los pájaros y cantar paisajes subacuáticos  
no me hago ilusiones sobre los pueblos dominadores y sobre las colonias extranjeras  
no considero peor o mejor de los otros a la gente cuya lengua hablo  
estoy ligado al destino de la catástrofe y por eso

tengo miedo de vivir y de morir

Es de mañana y estoy bajo un parasol de colores allá abajo está Praga  
la veo a través de la transparencia de los árboles como un loco sus propias visiones  
después del largo baño de las lluvias sube un vapor violáceo  
la veo como una gran nave de la que el Castillo es un árbol  
la veo como veía en mis fantasías las ciudades hechizadas  
la veo como el gran navío del Corsario de Oro  
la veo como el sueño de constructores exaltados  
la veo como un trono como la metrópoli del hechizo  
la veo como el palacio de Saturno con su portón abierto al sol  
la veo como fortaleza volcánica esculpida por un loco fanático  
la veo como maestra de solitarias invenciones  
la veo como un volcán animado como un brazaletе danzante en los espejos  
Es mediodía

Praga vigila medio dormida como un dragón fantástico  
como un rinoceronte sagrado cuya jaula es el cielo  
como un órgano de estalactitas de carrizos resonantes  
como símbolo de resurrecciones y tesoros de lagos desecados  
como un ejército de pesadas armaduras que saluda al Emperador  
como un ejército de pesadas armaduras que rinde su saludo al Sol  
como un ejército de pesadas armaduras embelesado por el diáspero  
ciudad encantada te hemos guardado por mucho tiempo como ciegos  
te hemos buscado lejos Praga lo reconozco  
eres penumbra como un fuego en el fondo del abismo y como mi fantasía  
tu belleza está salpicada por grutas y por subterráneas ágatas  
eres vieja como una pradera en la que se eleva una canción  
cuando tus relojes dan la hora estás oscura como noche insular  
solemne como una tumba como una diadema de soberanos etiopes  
eres como de un mundo diferente como el espejo de la imaginación  
eres bella como un misterio de amor y de inverosímiles nubes  
eres bella como el misterio de la palabra y de las memorias arqueozoicas  
eres bella como un peñasco errante sobre el que las lluvias hayan vertido su trazo  
eres bella como el misterio del sueño el misterio de fósforos y estrellas  
eres bella como el misterio del trueno de la lámpara mágica y de la poesía. ◇

# El reportero veloz



Egon Erwin Kisch (1885-1948), “el reportero veloz” proscrito por el gobierno nazi, olvidado en la Alemania de postguerra, es probablemente el personaje más destacado y brillante del periodismo alemán de este siglo. El hombre que provocó la burla del escritor Wolfgang Koeppen (“¿A dónde va tan rápido?”, decía) era un antifascista de primer orden, viajero y luchador entre los mundos.

Cuando Kisch escribió sobre el novelista francés Victor Hugo y su lucha en el exilio en contra del pequeño emperador Napoleón III, seguramente no se imaginó que podría correr la misma suerte. Su nombre se encontraba en la lista negra de los nazis. Lo arrestaron el veintiocho de febrero de mil novecientos treinta y tres, un día después de la pantomima del incendio en el Parlamento alemán y un día antes de las ficticias elecciones mediante las que Hitler se apoderó definitivamente del poder. Kisch fue encarcelado poco después, pero a causa de la intervención del gobierno checo fue extraditado a Praga, su ciudad natal, la que más tarde fue el escenario para “Las historias de los siete ghettos”. Praga fue también importante para sus anteriores trabajos como reportero local del periódico de habla alemana *Bohemia*. En él cubrió casos criminales y elaboró estudios sobre el medio ambiente.

A través del servicio militar, en la Primera Guerra Mundial (bajo el mando del jefe de prensa Robert Musil) Kisch se convierte en antimilitarista y socialista. Al término de la contienda participa en los consejos ilegales de soldados. Era líder de la Guardia roja en Viena y fue expulsado del país a causa de varias actividades políticas.

Los volúmenes de sus reportajes *El reportero veloz* (1940, que le da su apodo para siempre), *Caza a través del tiempo* (1926) y *Riesgos en el mundo entero* (1927) contribuyen a su fama de ser un “Zola de la época”, como lo dice el socialista francés Mitterrand. Kisch, el hombre que se atrevió a criticar al mitificado e intocable genio alemán Goethe de ser un dramaturgo mediocre y oportunista, toca en su obra experiencias personales que ganó en sus viajes a través de Europa. Describe el barrio chino en Londres y las calles portuarias de Marsella, narra su paseo como buzo en el mar y su encuentro con los fogoneros de un barco. Kisch siempre fue muy

dado a lo exótico y extraordinario; tuvo una formación como mago y viajó como actor a África.

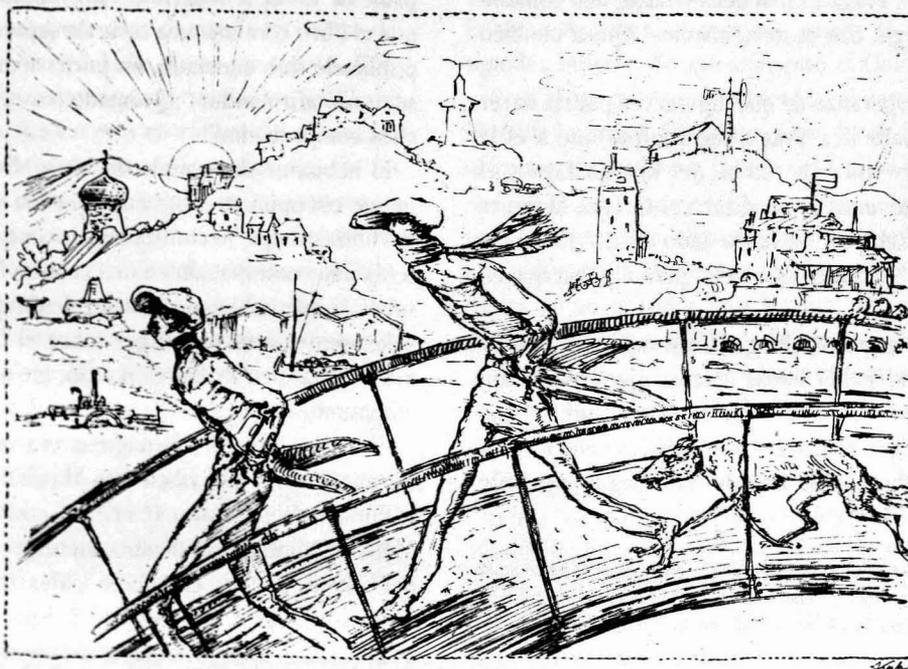
"Kisch no es ningún enigma psicológico –escribe Bruno Frei, el escritor austriaco contemporáneo suyo– sino una gente sencilla que tiene dos ojos y sabe usarlos, especialmente con curiosidad." Reflexionando sobre su virtud, Kisch dice: "Esa curiosidad no sólo es curiosa sino molesta y yo ni siquiera lo admitiría como tal si no lo hubiera descubierto en Dante." Ese rasgo innato no le permitía subir tranquilamente a un tranvía sin revisar los libros que leían los otros pasajeros o seguir a una pareja para averiguar qué idioma hablaba; la misma curiosidad le lleva a revisar todas las ventanas y examinar los cementerios buscando algún conocido, y a entrevistar a todas las personas indiferentes, explorar cada cuarto de trebejos, cada pila de papeles, infringir cada letrero con la leyenda de "Prohibido el paso". Una actitud que supuestamente lo predestinó para su profesión.

Sobre su vocación, él anota: "El reportero no es tendencioso, no se justifica y no tiene opinión; debe ser un testigo imparcial y tiene que entregar un testimonio lo más confiable posible." Tal comentario provocó la reacción brusca de Tucholsky: "Qué tontería, cada uno tiene una opinión, también Kisch." Eso lo reconoce el periodista después de su viaje a la URSS en 1925; se compromete con el Partido comunista según su máxima: "Lucha y arte es la doble tarea del periodista". Muchas veces sobrepasó las fronteras del periodismo convencional, como ocurrió en 1934, cuando tuvo lugar el congreso mundial en contra de la guerra y el fascismo en Australia. El autor transmuta el papel de testigo por el de actor de la historia al ignorar la prohibición de los oficiales australianos de ingresar al país. Al llegar a puerto saltó desde el barco a tierra firme, sólo para romperse una pierna. Inmediatamente fue internado e inició en el país una gran campaña para alertar al mundo del peligro que representaba Hitler.

Una cuestión muy discutida a los ojos de la crítica era en qué medida Kisch había sido un escritor socialista. Los críticos de la antigua R.D.A. elogiaban su compromiso social pero criticaban su afición a lo exótico. Sobre su libro *Paraíso América*, llegaron a decir que los trabajadores no aparecían por ningún lado. Kisch tiene una manera personal de abordar el tema del trabajador. En su libro sobre Rusia encontramos lo siguiente: "Ellos trabajan como en otros lugares. No se nota que ellos sean los dueños de las fábricas cuando limpian con cincel hidráulico un molde de rebaba o escorias, o cuando martillan en las calderas."

Schlenstedt, un biógrafo suyo de Alemania oriental, comentó en este contexto que no podría ver nada nuevo y renovador. Georgy Lukács, crítico marxista, ve los logros del maestro del reportaje: "Es una gama de colores que mientras más se acerca al marxismo, difiere de los demás escritores, quienes sólo manifiestan un panorama gris."

En 1948, después de haber vivido muchos años en el extranjero (en países como Francia y México) volvió a Praga, para morir en su ciudad natal. ◇



# Cómo revivir al Golem

Él vivía en el anexo de la sinagoga de Wola-Wichowa, un pueblo en el corazón de los Cárpatos, a donde había sido enviada nuestra compañía en espera de ser movilizada. A pesar de que un fuego nutrido atravesó el pueblo, el diminuto judío no quiso irse y dio alojamiento a soldados rusos, alemanes y austriacos. En un rincón del cuarto acondicionó un espacio para su mujer y su hijo de once años y lo separó del resto de la habitación. Atrás del horno, en medio de un gran desorden, había libros que esa multitud de soldados, incluso los oficiales, habían tenido en sus manos con frecuencia buscando saciar su sed de lectura, pero que inmediatamente habían devuelto a su montón detrás del horno, pues la mayoría estaba en hebreo. Yo me quedé hojeando un volumen empastado en cuero y después de que me preguntó si yo podía leer hebreo empezamos a charlar.

Abrió los ojos con sorpresa cuando salió a relucir la palabra Praga y entonces quise saber si conocía la ciudad. “¡Qué si conozco Praga! –exclamó con un encanto irónico, pero a mi pregunta respondió lacónico: “En mi vida he estado allí”. “¿Entonces cómo puede decir que la conoce?” “He estudiado”, dijo, y me mostró una vieja guía turística de Praga. “¡Quizá yo sepa más de Praga que un praguense! –replicó. “¿Por qué le interesa precisamente esa ciudad?” –le dije. “Quisiera visitarla aunque fuera una vez. Praga es una bella ciudad, una comunidad piadosa”. –Y luego, con cautela, añadió– “Quizá también vaya a otro lugar”.

Más tarde, con la esperanza de que alguna vez podría hacer valer mi invitación para ir a Praga, me confesó que a él le interesaba sobre todo visitar la tumba del Rabino Löw y el sitio donde según la leyenda se localizaba el Golem, la figura de barro a la que el Rabino Löw había dado vida. “¿Dónde se localiza?”, pregunté. No quiso decírmelo, pero él sabía que en Praga lo encontraría.

Una noche busqué la guía de Praga detrás del horno. Sobre el plano de la ciudad había líneas a lápiz que conectaban la sinagoga Altneu con dos callejuelas del barrio judío y que continuaban hasta llegar al margen del mapa atravesando la ciudad nueva y el suburbio de Zizkow. En nuestra siguiente



conversación le mencioné que alguna vez había oído decir que el Golem estaba en la sinagoga Altneu. El pequeño judío lo negó inclinando la cabeza: “Sé por qué lo dice, usted leyó el libro ¿verdad?”. No, yo no conocía el oscuro volumen empastado que con una seguridad ciega extrajo de aquel caos de papel y que comenzó a leerme.

En el proemio se citaba un informe del Dr. A. Berliner, profesor en el seminario de los rabinos de Berlín, que decía que el libro contenía una serie de supersticiones y no debía ser publicado sino quemado, un juicio demoledor al que el editor se opuso afirmando: “¡Quemado sea el que no crea en los hechos comprobados!”

El habitante del templo de Wola-Michowa compartía totalmente esa opinión. Él no dudaba en la exactitud del contenido del libro, aunque lo consideraba incompleto. Sin embargo, éste tenía una continuación en una crónica familiar escrita a mano, sobre la que habíamos hablado desde que le había prometido solemnemente no investigar sobre el Golem antes de que él me alcanzara en Praga. Con todo, me obsequió el oscuro libro empastado en cuero.

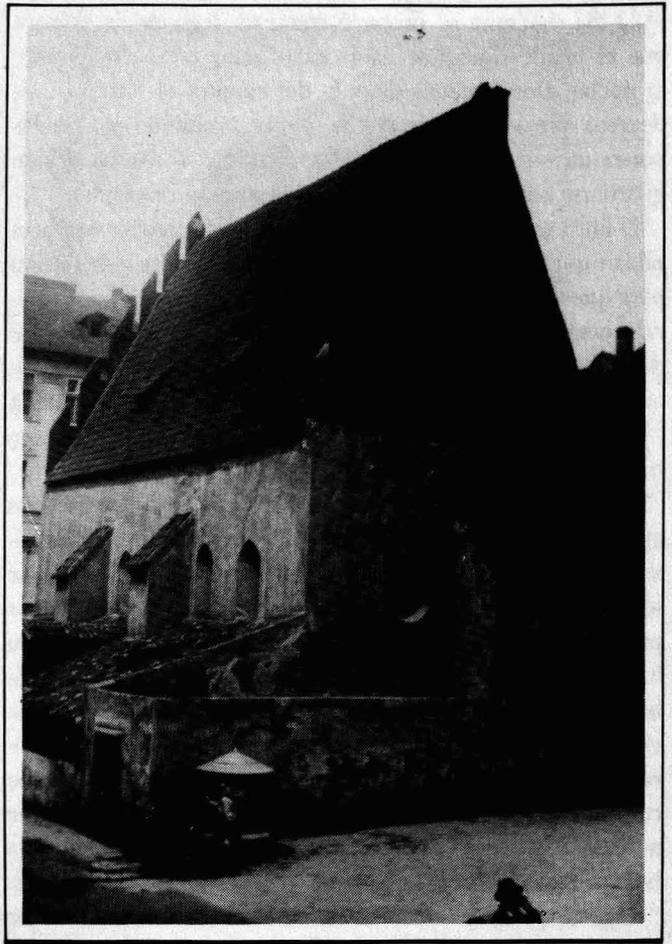
El título de aquellas páginas era *Meisse punem (Historias extrañas)*; ahí se describen “los Maufsim (milagros) del grande y famoso Welts-Gaon (Corifeo) conocido bajo el nombre Maharal Miprag –de bendita memoria– que logró con ayuda del Golem. Editado en hebreo y alemán por Hirsch Steinmetz en Frisztak por la imprenta de E. Salat de Lemberg en el año 5671”.

Egon Erwin Kisch, un “simulador y un anarquista” –según Robert Musil– que se convirtió en el mejor cronista y reportero de la Europa de entreguerras. Vivió en México (como antes lo hiciera su tío abuelo durante el imperio de Maximiliano) y aquí animó el movimiento “Freies Deutschland”.

El libro relata los motivos y los procedimientos mediante los que el respetado Rabino Löw había quitado la vida al Golem después de conferenciar con el emperador Rodolfo II en el monte Hradshin. Una audiencia del mismo Rabino con Rodolfo II está históricamente comprobada. "Hoy, domingo el diez de Adar del año 5332 desde la creación de la tierra (23 de febrero de 1592) –según relata en sus memorias el Rabino Isak Kohen– por orden del emperador el príncipe Berthier hizo llegar a Mordechai Meisel y a Isak Weisl la orden para que mi suegro el Rabino Löw fuera conducido a palacio. Obedientemente, el Rabino Löw llegó al lugar acompañado por el Rabino Sinaí y por mí. El príncipe guió a mi suegro a otro aposento donde le ofreció la silla de honor y se sentó frente a él. El príncipe le hizo preguntas sobre asuntos secretos, pero hablaba tan fuerte que pudimos escuchar todo. Hablar en voz alta tenía sus fundadas razones pues era para que el emperador, que estaba escondido tras una cortina, pudiera escuchar toda la plática. De pronto, la cortina se abrió y su majestad avanzó y dirigió a mi suegro varias preguntas. Después se retiró de nuevo tras la cortina. Como es la costumbre en asuntos imperiales, tuvimos que mantener el tema de la entrevista en secreto."

David Gans, matemático, historiador y amigo del astrólogo de la corte imperial Tycho Brahe, escribió en una crónica que el Rabino Löw durante toda su vida guardó silencio acerca de su visita al palacio de Praga. El cronista habsbúrguico –muy vinculado a la astronomía y a la alquimia– seguramente quería aprender algo de la doctrina cabalística y esotérica. Era muy conocido, e incluso admitido por él mismo, que el Rabino Löw era aficionado a aquella ciencia oculta: "El que comprenda mis palabras sabrá qué tan fundadas están en las doctrinas cabalísticas", escribió en una polémica. Y en otro lugar afirmó: "Si se conoce la Cábala, cuyas enseñanzas son verdaderas..."

En el libro antes mencionado de mi amigo de Wola-Michowa, puede leerse que la causa de la muerte del homúnculo de barro provino de una audiencia llevada a cabo dos años antes de la fecha históricamente comprobada. El Rabino obtuvo la aprobación del emperador para que a partir de ese momento nadie pudiera presentar una demanda en contra del asesinato ritual y que el barrio judío fuera protegido de la violencia. Durante la siguiente Semana santa, en 1590, no tuvieron lugar los habituales excesos en contra del ghetto. El Golem, creado principalmente para la investigación de los crímenes imputados a los judíos, se convirtió en un ente superfluo, perdió su importancia y fue liquidado. "La manera en que el Golem fue destruido" ha sido transmitida detalladamente: el Pigmalión rabínico llamó a su yerno Jacob Katz y a su alumno Jacob Sosson y les explicó que no necesitaban más al coloso de barro; después ordenó al Jossile Golem no dormir esa noche en el desván de la sinagoga Altneu. Era lagbeomer, el trigésimotercero de los cuarenta y nueve días entre Semana santa y Pentecostés. Alrededor de la media noche los tres hombres subieron al desván. Antes de subir Jacob Katz (el nombre Katz se forma con las iniciales de la palabra "Kohen Zedek" y designa a un descendiente de una tribu de sacerdotes palestinos) comenzó una disputa acerca de si, como Kohen, le era concedido acercarse a un cadáver. El Rabino



Sinagoga Altneu de Praga

Löw le enseñó que la vida de un muñeco de arcilla creado por manos humanas no se consideraba como vida en el sentido divino y que su muerte no era una muerte auténtica.

Su muerte no era muerte. El romántico cristiano Clemens Brentano, que también creía en la leyenda del Golem, pensaba que sólo la palabra crea y da vida. Si uno destruye la palabra el ser también muere. El mago sólo necesita borrar de la palabra *Anmauth*, escrita sobre la frente del Golem al ser creado, la sílaba *An*, de tal forma que quede la palabra *Mauth*, que significa muerte. En ese momento el Golem se desmorona.

Pero el asunto no era tan sencillo si damos crédito a nuestro libro de leyendas. El Rabino Löw, Jacob Sosson y Jacob Katz se colocaron junto a la cabeza del Golem dormido (antaño, al darle vida a la figura de barro cocido, se habían colocado a sus pies). La ceremonia empezó, caminaron solemnemente 7 veces alrededor de su cuerpo mientras murmuraban misteriosas fórmulas como si fuera una letanía. Mientras levantaban el conjuro, Abraham Chajim, el viejo que atendía el templo, los observó en silencio desde la puerta, sosteniendo dos velas encendidas. A la séptima vuelta la vida del Golem se transformó en muerte, en harapienta masa de barro, en voz enmudecida.

El mago llamó al sirviente del templo, le arrebató las velas y las puso a los pies de la figura exangüe, lo desvistió y envolvió la ropa en dos ovillos. Ocho manos levantaron al hombre de arcilla para colocarlo bajo una pila de libros y papeles, hasta que nada, ni siquiera la punta de su pie sobresaliera. Aventaron las ropas y las quemaron.

Al día siguiente se propagó como un reguero de pólvora que el Jossile Golem se había enfadado y escapado durante la noche. Dos semanas después del conjuro el Rabino Löw decretó que a partir de ese día estaba prohibido para todos poner un pie en el desván de la sinagoga. Tampoco debían guardarse allí libros ni papeles, para evitar un incendio.

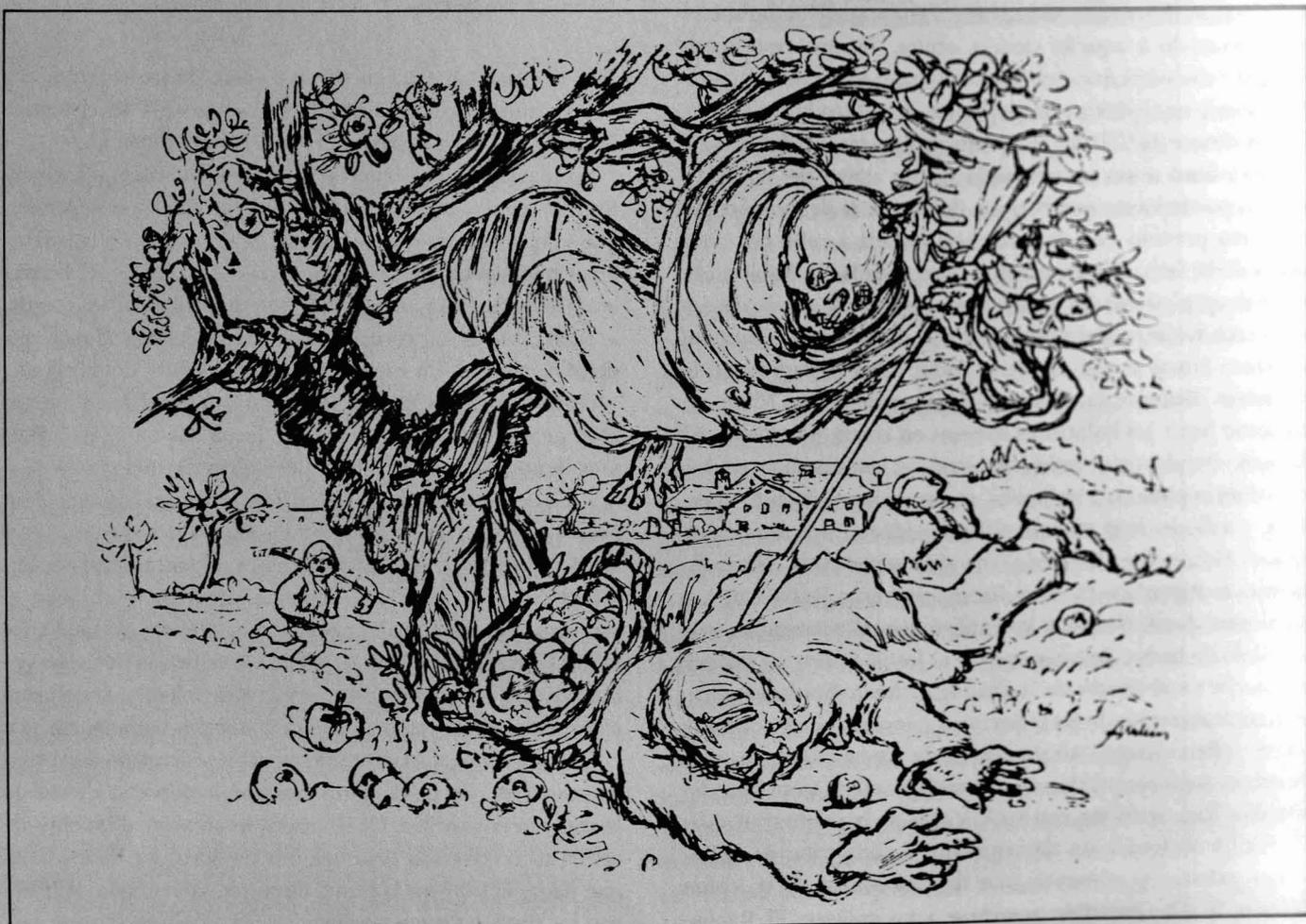
El libro terminaba diciendo que algunas personas suspicaces sabían que el Maharal Miprag había dictado esa prohibición para que la gente no viera al Golem. En este párrafo mi esotérico oculista galiziano sonrió sacudiendo su cabeza con aire de superioridad. En su manuscrito había encontrado la continuación del proceso de desencantamiento. Se rió de aquella "gente sabia" que había asumido que el entierro en el desván había puesto fin a la historia del Golem.

Cuando lo volví a encontrar no sonreía. Eso ocurrió dos años más tarde en la Leopoldstadt. Sus cejas eran grises y escasas. Con un gesto cansado me esquivó cuando empecé a hablar sobre su secreto del templo de Wola-Michowa. "Tengo otras preocupaciones", dijo. Una granada había destrozado a su hijo en el templo de Wola-Michowa y poco después algo terrible le había sucedido a su mujer. No me dijo qué. "Ella está en el hospital y no tengo dinero". Nos sentamos en un restaurante, casi no comió y no hablamos porque nuestro recuerdo común se relacionaba con el lugar en los Cárpatos sobre el que no quería pensar. "¿Y el Golem?", pregunté. "No lo voy a buscar más", sentenció. "¡Yo tendré que buscarlo!", repliqué. "Haga lo que quiera", murmuró.

## II

La leyenda de que el desván de la sinagoga Altneu era la cripta del Golem se conservó durante siglos. Cuando en 1718 se publicó el tratado del actuario praguense Maier Perl (*Megilath Jochasin*, una colección de los milagros del respetado Rabino Löw), el editor constataba que la figura del Golem continuaba en el desván de la sinagoga. El rabino de Lemberg Joseph Saul Nathanson quería subir pero se lo habían impedido explicándole que la interdicción del Rabino Löw todavía era válida. Poco antes el Rabino superior de Praga Ezechiel Landau había subido después de ayunar mucho tiempo, envuelto en mantos sagrados mientras sus alumnos cantaban salmos. Después de un rato Landau regresó con el rostro alterado y anunció: "Nadie se atreva a perturbar el último descanso del Golem".

Mis primeros intentos para conseguir las llaves del ático de los funcionarios del templo fueron inútiles. En el interior del templo no había escalera y el desván sólo se alcanzaba subiendo los muros exteriores, lo que provocaría la atención de los transeúntes; además, podrían ocurrir accidentes que ocasionarían molestas discusiones. (La crónica *Kral. Prahy* habla de prohibiciones que fueron decretadas desde antes de los tiempos del Rabino Löw: se dice que después de la destrucción de Jerusalem los ángeles cargaban una parte del templo de Salomón hasta Praga y se ordenó a los judíos nunca reparar ese edificio y no cambiar nada. Quien violara ese decreto mo-



riría. Así sucedió una vez en que los más viejos de la comunidad judía permitieron que el edificio fuera restaurado. No sólo el maestro de obras y su ayudante cayeron del techo sino que también murieron los clientes antes de que el trabajo pudiera realizarse.)

Desde los años setenta, en que un deshollinador llamado Vondrejč cayó y murió, nadie ha estado arriba. Hasta antes del incendio del teatro de la Ring ni siquiera estaban las vigas de hierro, instaladas en 1888 por decreto de los bomberos.

Finalmente conseguí el permiso de la administración para subir al techo del templo. Llegué a las ocho de la mañana. El señor Zwiczjer, velador de la casa desde hacía treinta y ocho años, me aconsejó que no subiera y a mi pregunta sobre si ya había subido respondió con otra, preguntándome si yo estaba loco. Encogiendo los hombros me dijo: "Como quiera" y me pasó las llaves. Me deslizé entre la cerca que limita el jardín delante a la explanada en la Niklasstraße. Tiré una escala hacia el otro lado y la sujeté bajo las pinzas de hierro, para que ninguna otra persona subiera.

Con las miradas sorprendidas de los paseantes clavadas en mi espalda escalo los dieciocho peldaños de hierro que arriba se inclinan a la derecha y con un último esfuerzo alcanzo el nicho del arco ojival. Abro la puerta metálica: se escucha el roce del óxido. Me encuentro en medio de una pirámide aguda, cuyo suelo tiene irregularidades masivas. El basamento de la sinagoga yace tan profundo bajo el nivel de la calle que incluso hasta aquí arriba no te encuentras a una gran altura; observas el reloj de la alcaldía judía, cuyas manecillas se mueven de izquierda a derecha. A través de numerosos domos entra la luz. No solo la conciencia de la altura está ausente: también está ausente la profundidad mítica que a ti, por ejemplo, te rodea y atrapa en la buhardilla de la catedral de Sankt Veit. Pero sin embargo estás arriba de la sinagoga, no menos bajo el impacto de los siglos que por encima de la catedral. Mientras que las crestas de piedra son visibles por su parte externa están ocultas para los que rezan adentro, cuidadosamente colocadas para que pueda verse una armonía de formas geométricas. Te sientes como si estuvieras ante el paisaje de las montañas: el valle y los montes rodeándote. Arriba, en la catedral cristiana, puedes atravesar la nave mediante los sólidos travesaños y puedes rodearla también. Aquí, por el contrario, para cruzar hay sólo una plancha podrida; con el pie te cercioras de cuánto peso puede aguantar y decides dar una vuelta por las crestas o balancearte sobre el cabrío y agarrar los cables, a pesar de que las manos se te llenen de polvo, a pesar de que con frecuencia el rostro te sea cubierto por las telarañas.

Sobre el costado se tiende una barra de hierro; una escalera, sujetada con pinzas de hierro también, conduce hasta la chimenea. En el suelo están tendidos un tubo de fundición y el cadáver de un pájaro muerto en la soledad. Aparte sólo ves ladrillos quebrados y escombros. Los hongos crecen exuberantemente en formas grotescas, un vampiro cuelga cabeza abajo entre las vigas. En las hendiduras la capa de grava y humedad se mezcla con una masa de barro. Si abajo estuviera la figura de arcilla del Rabino nunca la encontrarían. Si alguien quisiera exhumarla destruiría todo el templo.



Éste es, en verdad, un lugar para crear el Golem y para sepultarlo, un lugar sólo para místicos. Éste sería el sitio adecuado para el laboratorio de Claudius Frolo o para su colega el Rabino Löw; éste podría ser el dormitorio de un coloso, no importa cuál, Cuasimodo o el Golem, el mejor escenario para los encuentros entre el rey de Francia con el orfebre de la sotana, del emperador de Alemania con el taumaturgo vestido de judío. Qué cosa es *Nuestra señora de París* de Victor Hugo sino la leyenda del Golem, sólo que Victor Hugo translada el ambiente represivo del ghetto de Praga a las inmensas alturas catedralicias de París, cambiando la filosofía del Baal Schem por la de Pelagio de Eclamum. Habiendo recibido el consejo del párroco que se dedicaba a las ciencias ocultas, igual que Rodolfo II, el rey Luis XI se entrevista con el misterioso Rabino. Esmeralda despierta en el monstruoso Cuasimodo un amor tan grande idéntico al que puede encontrarse en la leyenda judía, donde la hija de un rabino se enamora del fiel retrato praguense de Cuasimodo. La plebe ataca el barrio judío de Praga y Nuestra Señora es tomada por un populacho súbdito del desacreditado rey de la corte de los milagros, cuyo líder se llama "Mathias Hunyadi Spicali, conde de Egipto y Bohemia".

El vampiro comienza a mecerse. Se dice que cuando ellos despiertan se enredan con cabello humano. El Golem no se ve. Salgo del nicho dejando la oxidada puerta entreabierta, camino sobre los peldaños de hierro y cierro rápidamente la puerta con llave para luego bajar. El número de curiosos se ha multiplicado. En la entrada de la sinagoga me lavo las manos en un viejo lavabo de cobre. "¿No pudo encontrar al Golem?", pregunta el señor Zwicker, con un tono en el que se advierte ironía y curiosidad, a la que él seguramente llama *Nekome*. ◇

Vladimir Holan

## El baúl

Hay un viejo que lleva ya dos años  
sin poder abrir su baúl porque ha perdido la llave  
y no se atreve a pedirle a su hija dinero para el cerrajero.  
Tiene en aquel baúl algunas chucherías  
que podrían darle aún un poco de consuelo:  
fotos de su juventud, de cuando fue soldado en Bosnia,  
un fajo de cartas bastante descoloridas y emborronadas  
sobre las que soñar,  
un escorpión y un plastón de baile  
en que una vez estampó su firma Cleó de Merodé,  
pero sobre todo tiene allí una buena escarpia  
y una sogá más fuerte que siete cabellos de ángel...

Oh, el viejo sabe muy bien que no hace falta cuerda ni escarpia  
y que basta, simplemente, con saltar por la ventana...  
Pero no sabe que es precisamente eso lo que espera, hace ya mucho tiempo,  
el vecino de la casa inexorablemente  
situada al otro lado de la calle,  
el que se tiñe el pelo con lápiz-carbón  
y asiste sólo a los funerales de suicidas... ◇

Vladimir Holan es uno de los poetas checos más traducidos a otras lenguas. Su libro más importante es *Una noche con Hamlet*.

# Praga 1933

Sobre Praga, joven ciudad, ciudad de la alegría y de la voluntad de vivir, pesan siempre el espíritu del gótico y, aún con más fuerza, el espíritu avasallador, incluso agobiante, del barroco de los Habsburgo. Es como la impronta de una princesa viejísima, cuyos rasgos petrificados han conservado siempre su belleza, que hubiera sobrevivido a toda su lejana descendencia, inmensamente rica, y de quien nadie osaría pensar aún que fuese a morir. Sobre los grandes espíritus que han ejercido aquí su actividad, de Rilke a Kafka, ha campeado siempre la sombra del espíritu del barroco. ¿Qué es este barroco? No sólo es la pura llama espiritual del cristianismo cristalizado que se manifestaba en el gótico, es un cristianismo que ya ha gustado de las riquezas del espíritu de la antigüedad renacida y de las mieles de las ciencias físicas y naturales resucitadas (el arte de los alquimistas), un contramovimiento grandioso del catolicismo, que se impuso hasta en la agonía que incluso el viejo Goethe no pudo resistir en su *Fausto*. Hemos de asistir al segundo renacimiento de la libertad. ¿De dónde provendrá, del núcleo de Europa, de la cual Praga es justamente el centro geográfico y quizá político? ¿O surgirá en otras regiones, quién puede decirlo? Es cierto que hombres enérgicos están dispuestos a obrar, con el ministro de Estado Beneš a la cabeza. Sin hacerse ilusiones, racionalmente pero sin estrechez racionalista, razonablemente pero sin caer en argucias, han encontrado el gran valor de oponerse al egoísmo más acendrado, al egoísmo "sagrado" de la nación y de la "raza", algo más grande, más libre y más seguro de sí. Bohemia (lamentemos de paso que Checoslovaquia no reconozca ese maravilloso nombre de manera oficial) desde siempre ha producido grandes pedagogos, grandes porque reconocen sus límites y los aceptan, de Amos Comenius hasta Masaryk; y el preceptor de la nueva comunidad de pueblos y hombres, el fundador de un segundo Renacimiento, puede venir de ese sol soberbio y sombrío, sombrío sin ser tenebroso, un sol bajo el que puede vivirse. Eso que llaman "la tierra" o "las raíces" reivindica aquí su derecho a la existencia, que nadie impugna por otra parte, pues esta tierra no es muy rica.

Esta tierra ha tenido el privilegio de ver nacer a algunos personajes cuya obra no por dejar de ser revolucionaria es menos importante, en primer lugar la de Šmetana. El Teatro Nacional Checo asimismo produjo un ballet moderno cuya música fue compuesta por un músico de gran talento y de pensamiento bastante moderno: Martinu. Este ballet, que se intitula *Juego de construcción (Spalicek)*, desarrolla en escena el folclor de todo el país, el cuento dentro del cuento, de la historia del gallo y la gallina a la de la novia abandonada que baila en su salvaje desesperación. En la orquesta, dos protagonistas, un hombre y una mujer, cantan a dueto, bajo una luz tamizada, un encadenamiento de textos que la orquesta acompaña con toques coloridos, y que responde un coro donde se mezclan las voces de sopranos y niños y las voces sepulcrales de bajo. Lo más fuerte del espectáculo es el aspecto infantil, pero son precisamente los

---

Ernst Weiss, médico como Gottfried Benn y Arthur Schnitzler, fue uno de los expresionistas praguenses de lengua alemana que lograron hacer una obra a la vez perdurable y anclada en su tiempo. Su novela más famosa es *El testigo ocular*, donde el protagonista es reconocido por las iniciales AH.

niños quienes arman las piezas de su juego de construcción. La música es todo fineza. Sin afectaciones, sobria hasta la inopia, y cuando la atmósfera se reanima, es el viento de los campos en flor de Šmetana el que pasa, él que, se dice, murió en la pobreza y a quien hoy quieren erigirle un monumento.

Aquí las personalidades no son especialmente reconocidas. Mozart vivió un periodo relativamente largo de su corta existencia en la villa "Betramka", en ese barrio hoy obrero, con sus edificios ennegrecidos por el hollín; puede decirse que allí creó la parte más significativa de su obra, y la "Betramka" desaparecerá si no se reúnen, mendigando, los fondos necesarios para repararla. Ningún monumento recuerda que sus más grandes óperas fueron representadas aquí por primera vez, y frente a un público entusiasta. Eso no lo salvó de morir, por supuesto, en la miseria extrema, pues tal es el estribillo de la balada del genio. Nada recuerda la existencia del genial Jaroslav Hašek, con toda modestia el más grande humorista de los últimos cincuenta años, ni siquiera el rótulo de un café. Fue la vida quien acabó por matar al maravilloso creador del *Buen soldado Schweik* a su temprana y difícil edad. Sin embargo, algo de su espíritu ha sobrevivido, de este espíritu anarquista a su manera: es el espectáculo de *El asno y su sombra* que aquí representa el "Teatro liberado" en los subsuelos del centro de la ciudad moderna (por lo tanto lejos del Hradcany barroco y de las catedrales góticas). Los dos espléndidos actores tragicómicos Woskovec y Werich son aclamados todos los días por numeroso público, proveniente de la clase media checa, que ríe, aúlla, manifiesta su entusiasmo aplaudiendo con pies y manos. Estos dos grandes actores, tras sus máscaras de payasos, montan cuadros de una audacia cuyos límites no están dictados más que por la censura del gusto y que no menosprecian ninguno de los procedimientos del circo, llegando al extremo de hacer aparecer en escena al asno. Uno de los payasos hace pensar —con su maquillaje de un blanco brillante, su peluca negro azabache, su gran boca inteligente y cínica, sus maneras de andar y bailar, ágiles y alertas— en un viejo dios de la Fortuna tal y como lo pintan, con esos rostros sonrientes que encubren una sabiduría enigmática. El otro se le parece como Sancho Panza a Don Quijote. Su mensaje es protesta, libertad de pensamiento, burla del poder. Es una canción fúnebre sobre la desaparición del bello ideal de la humanidad, el que, entre tanto, se levanta de su tumba. Todo está expresado con un mínimo de gestos y de gritos. Es con justa razón el único teatro verdaderamente popular de la gran ciudad, sin ideales fastidiosos, sólo con lo simple: pan, trabajo para todos. Y justicia, buena voluntad, raciocinio, y, una vez más ¡justicia para todos! El amor a la ciudad tal y como es, tal y como es conveniente defenderla, sin soñar y sin deslumbrarse. Es eso lo que la multitud va a aclamar al teatro. ◇



# Praga en sueños

Hoy la luna llena ha envuelto a Praga;  
En sueños he viajado con ella la noche entera.  
Como un ciego me conducía por los valles,  
En los que aún rezumbaban remotas campanas.

Vagaba recordando sobre el luminoso llano  
el rumor de sonidos extintos hace cien años.  
Tus lágrimas, ciudad, tu amor,  
Las plegarias que el niño sabía de memoria.

No había fin para ti, ciudad inundada  
por el resplandor de oro de la luna,  
Como no hay para el agua que corre  
por el Vltava donde se asoma mi puente.

Ciudad, ciudad que no declina  
Mientras el resplandor de la luna se lacera,  
¡En tus bibliotecas me queda  
tanto por leer, comprender y soñar!

Es el alba. En torno a la ciudad los pájaros  
han ceñido una almidonada pretina canora.

De oro de luna ha esparcido la calle,  
Por la que a las pruebas el tiempo nos conduce. ◇

**Josef Hora**, integró en sus inicios el movimiento de poesía proletaria checa.  
Uno de sus libros más famosos es *Primavera tempestuosa*, de 1923.

# La fuga fantástica de Bohumil Hrabal

La "Praga de oro" de Hrabal está construida, como en muchos escritores praguenses, sobre un paisaje inventado por una literatura anterior y en particular por la vena fantástica y grotesca a la que están vinculados —bajo la égida de Kafka— Meyrink, Kubin y sus descendientes, cuyo fúnebre humor ha engendrado una rica descendencia poética, que atestigua la novela-parábola extremadamente intensa de Ladislav Fuks, *Los ratones de Natalia*.

Esta literatura praguense que tiene por objeto obsesivo su propia tradición, demuestra así una vitalidad siempre fecunda. Descubierta para Italia por Angelo Maria Ripellino, que prologó *Anuncio una casa donde ya no quiero vivir*, la obra de Hrabal encarna poderosamente ese vigor locuaz y vagabundo. *¿No quiere conocer la Praga de oro?* es un libro de once relatos: historias tiernas y simpáticas, historias de bailes lugareños, de muchachas seductoras y desbordadamente cariñosas, de notarios respetables y quedados que viven con dignidad el paso del tiempo; historias de arrabales provincianos y de gozosas bandas de desempleados, de picarescos funerales y de recuerdos de campos nazis, de noctámbulos en busca de aventuras y de viejas parejas que conservan intacta su ternura; de tímidos reencuentros sentimentales y de paseos surrealistas por provincia, o incluso de retorcidos vendedores de seguros que rivalizan en ingenio para hacer firmar a clientes incautos los contratos más extravagantes.

Alérgico al paternalismo burocrático de su país, Hrabal opuso a la por entonces creciente tiranía y a la planificación generalizada de la existencia la fuga de la fantasía y los espacios de un imaginario grotesco, el gusto provocativo de la gracia y la fanfarronería, el sentimiento fugitivo de la irrealidad cotidiana. Sus relatos mezclan la dimensión única del individuo, los detalles ínfimos de la vida cotidiana, con la búsqueda absurda de un sueño personal. El decorado manierista de una Praga moldeada por los estereotipos literarios le inspira la enloquecida alegría de sus historias; las charlas interminables que surcan la ciudad son recuerdos de familia donde abreva como en un oasis.

Los cuentos, los chismorreos, las anécdotas son de hecho las claves del universo de Hrabal donde aun el murmullo monótono de un anciano se convierte en un gesto de bonhomía y lealtad. El mundo de Hrabal está dominado por la solidaridad fraterna entre amigos, por una bondad alegre que lo une a la vida como cordón umbilical que ninguna decepción o fracaso podrían cortar; Hrabal posee algunos destellos de la gracia radiante de un Chesterton o de un Čapek, de su sentido épico de lo cotidiano que da a cada experiencia un significado propio.

Hrabal ofrece lo mejor de sí mismo en la fineza y la precisión de algunos momentos fugitivos: un carrusel que gira en la sombra azul de la tarde, el perfil de los tejados en el regazo del sol, la conversación de una niña ciega en un tren frente a la indiferencia de la inspectora y del paisaje que desfila por ráfagas, un diálogo en un hospicio o en un asilo. Tema frecuentemente en la literatura praguense, los objetos siempre tienen algo de incómodo o de amenazador: en una revuelta burlesca contra los hombres, los objetos terminan por caerles en la cabeza o a los pies y los hacen tropezar, provocando yerros y confusión. La imagen más insistente de la realidad es la de su reflejo inverso y simétrico en el agua del río, inmovilidad deformada por la corriente. Los límites de Hrabal están en la sutileza —que se arriesga con frecuencia a fragmentar lo cotidiano—, o incluso en el abuso de lo grotesco, en su complacencia para multiplicar los gestos, en los fuegos artificiales de inventos abandonados al capricho de la diversión y a la fantasmagoría de lo excéntrico, es decir, a la desmesura. Esta inclinación por la extravagancia es también un tema tradicional de la literatura praguense, y de su tendencia patética, presente en Hrabal, para remedar y deformar una realidad muy difícil de vivir y comprender. ◇



# El mundo y el pantalón de Samuel Beckett

(Fragmentos)

Dubenska, por fin he terminado con mis escritos, con mis cartas, con mis páginas para ti; esta escritura mía no es sino el reflejo de lo que todo el país ha vivido, esta gran excitación que ha alcanzado la cima de la tirantez, y entonces las vallas de la emoción se rompen y torrentes de lágrimas fluyen durante estos dos últimos meses, y yo he escrito de la misma manera, he balbuceado, he mascullado, he hablado frente a la máquina de escribir como si me hubiera vuelto loco... Cuando ahora miro mis nueve cartas, me doy cuenta de que están plagadas de errores, lo que por otra parte ya te he mencionado y escrito; mi carruaje sale del camino para ir hacia la zanja de la derecha, luego a la izquierda, el Pegaso que hay en mí se ha vuelto completamente loco y de la misma manera toda nuestra Revolución de terciopelo está enloquecida; es que acaban de suceder tantas desgracias, que se puede hablar de una explosión de mentiras y de insoportables verdades a medias y eso no ha podido ser sino inevitable, igual que en tiempos de Hegel y Herder, *Sturm und Drang*... las personas discuten tan largamente, sueñan tan prolongadamente que la paciencia se ha desbordado y esto es lo que habrían soñado Novalis y Nietzsche, este país de niños, *das Land der Kinder*, eso ha escandalizado a los niños, los actores y los estudiantes han trastornado a un poder tan grande que han entusiasmado igualmente a los otros, y los obreros de las grandes fábricas de Praga han llegado a terminar esta primera parte de la gran insurrección de niños y han venido para definir una nueva manera de comprender y vivir... Ayer Praga; hoy, el país entero... y Václav Havel es el Presidente y los arroyos se han desbordado en las universidades, en las fábricas, en las escuelas, en las oficinas, en todas las tiendas, el ejército mismo ha jurado fidelidad al Presidente, incluso los cuerpos de seguridad... El *Sturm und Drang* de los estudiantes se ha extendido en los pueblos y los lugares aislados y en todos los rincones de la República donde se encuentre el hombre que tenga necesidad de decir en voz alta todo lo que la superestructura de esta República había tomado a la ligera... Lo que ha sucedido no es un levantamiento ordinario, no ha sido una tentativa de insurrección, una tentativa de mejorar la situación antigua, al contrario, todo lo que ha sucedido es el comienzo de una nueva era y todo lo que ha pasado tiene por lo demás las virtudes de la inocencia infantil que, bien lo sabes, puede ser también cruel e injusta...

Domingo; escuché la misa católica de Munich en la iglesia de Saint Esteban, la oración fúnebre donde el cura ha dicho que en Praga, cuando miles de personas llegaron a la Plaza de San Wenceslao y todo el mundo quería hablar y de hecho hablaba, que mientras un joven subió a la estatua de Santa Agnes y cuando llegó el momento de su discurso dijo ...Santa Agnes es una niña bien... Y se inclinó y desapareció entre la locura revolucionaria... ¡Nuestra Santa Agnes es una niña bien! Y yo añadiría que Santa Agnes no es solamente *sacra* sino también *moderna in saecula saeculorum* y ella es una niña bien como tú eres una niña bien, Dubenska, es por ti que he vivido mi resurrección, he reservado mi agonía para más tarde, tú me has rociado con el agua bendita de la vida y repentinamente he sido capaz de escribir nuevamente algo...

Esta tarde en televisión, pequeña Dubenka, he visto un discurso del Presidente Havel ante la Asamblea Federal, y era un discurso brillante de un hombre de Estado y de un político y ante todo de un poeta... Ya antes sus amigos decían que era un robot, un pedante, sobre todo cuando se estudiaban sus piezas en el teatro *A la balastrada*, pero lo que ha dicho ha sido chocante para la nación, mientras casi todos los diputados quedaban paralizados, sentados como si hubieran llegado en sillas de ruedas, el Presidente Havel con su corbata escarlata les leía sus propuestas... y él comenzó agradablemente: "Queridos diputados... al poner orden en Palacio me he percatado sorprendentemente de la ausencia de relojes en mis habitaciones... probablemente no había necesidad de ellos, probablemente han sido retirados...", y así seguía una cosa tras otra, de tal modo que, en comparación con el Presidente anterior, caminaba sobre las manos con los pies al aire, todo lo que decía era como poner muebles al revés; tuve miedo al imaginarme que cientos de miles de miembros del Partido veían y escuchaban ese mensaje en la tele... cada frase era una llave de judo a aquella vieja forma de pensar, pequeña Dubenka; recordé que cuando yo era diputado en aquel 1945 era también el representante de la sección cultural cerca del comité nacional del departamento en Nymburk, entonces yo sorprendía a mi auditorio de la misma manera que ahora Vaclav Havel... yo, de hecho, había sido educado en aquellos momentos por el mundo perfumado de Karel Taige y André Breton y entonces mis discursos no tenían nada de "proletarios de todos los países, uníos", sino que me gustaba comenzar mis discursos con "La belleza será convulsiva o no será..." Y entonces desarrollaba la famosa frase de André Breton... Y entonces continuaba viviendo en mi torre de marfil desde donde se podía ver a toda hora a quien iba a rendirme visita, vivía en un cuarto de marfil y dormía sobre un lecho de marfil y me cubría con una sábana de marfil sobre la que tarde o temprano aparecería la inscripción "¿Qué soy yo?" Y entonces yo hablaba no en la primera persona del singular sino en la primera persona del plural igual que el Presidente Havel ante la Asamblea Federal. Y entonces, Dubenka, el señor Presidente dijo también que las insignias del Estado cambiarían y que los guardias de Palacio tendrán nuevos uniformes... eso, decía, producirá regocijo entre los queridos diputados checos... y esas insignias checas, seguirán siendo el mismo león, pero en lugar de una estrella sobre la cabeza tendrá de nuevo la vieja corona de los reyes y las insignias eslovacas serán las tres colinas azules con la doble cruz masiva... y luego las insignias de estado de Checoslovaquia en una bella heráldica llevarán en diagonal estos dos leones checos sin estrella pero con la pequeña corona y dos cruces dobles sobre las colinas azules y en medio el águila morava cuadrículada... y el señor Presidente volvía la cabeza de perfil, y una empleada, como si inaugurara una gran atracción en un cabaret, una bella dama, fue trayendo lentamente en sus brazos alzados un emblema tras otro para que todo el mundo se maravillara hasta la saciedad con esta aparición coronada...

Dubenka, ahora verdaderamente... cuando el proyecto del señor Presidente se realice, viviremos entonces en una torre de marfil donde a toda hora se pueda ver a quien vaya a rendirnos pleitesía y dormiremos sobre un lecho de marfil y nos cubriremos con colchas de marfil y tarde o temprano aparecerá esta inscripción grabada "¿Qué soy yo?". Y siendo que el Presidente es también un escritor, terminó su discurso allí donde había comenzado para que el círculo de su mensaje se cerrara y tuviese una forma; al final el señor Presidente dijo que en el edificio de la Asamblea también faltaba un reloj, que el tiempo cambia, que las horas de trabajo son tan válidas para los diputados como para él, que probablemente mañana hará instalar en sus oficinas de Palacio algunos relojes de pared... ◇

# Los placeres de la libertad de lectura

Cuando era niño vivía en una sociedad gobernada por reglas ineludibles y bastante estrictas, en la que la desobediencia era castigada en el viejo buen estilo prespockiano. Una de tales reglas: la luz en tu cuarto debe ser apagada a las nueve en punto. Los niños deben levantarse a las siete y necesitan diez horas de sueño todas las noches.

Pero allí estaban todos esos libros y simplemente no había tiempo para leerlos. El día infantil, en esa sociedad pretolerante, estaba dividido en: escuela, tarea (supervisada), enseñanza privada para los rapaces ligeramente estúpidos (yo era uno), caminata diaria con la madre para niños enfermizos (yo era uno), desayuno, comida, cena y, finalmente, una hora de lectura antes de ir a dormir, en la cual devoraba mis *Tarzanes* o mis *Capitanes Nemo*. Pero podía leerlos sólo en breves escapadas: debía ocultarlos subrepticamente entre las páginas de algún clásico checo obligatorio considerado apropiado para mi edad, las más de las veces Božena Němcová, romántica del siglo XIX, acerca de cuyas infidelidades matrimoniales corría un rumor en la escuela, lo que era castigable, si alguien te delataba, en el viejo buen estilo prespockiano. En un sillón al otro lado de la mesa del café, Padre estaba ensimismado en sus novelas eróticas de M.B. Böhmel (él no tenía idea de que yo también las inspeccionaba; tenían hermosos títulos —*Los inmorales*, *Vicio*, *Pudor*, *Virilidad*, *El hombre rejuvenecido*, etcétera— pero invariablemente resultaba desilusionante, porque esto era en los días previos a las explicaciones); Madre tejía bajo su lámpara, echando al tiempo un vistazo a mi libro, y por lo tanto yo soñaba la mayor parte del tiempo al Rey de los Monos sobre los rasgos borrosos de la coqueta Dama Victoriana.

¡El gran momento llegaba al apagar las luces! Abridado en mi cama, cubriéndome incluso la cabeza con una sábana, pescaba de abajo del colchón una lámpara eléctrica y entonces me entregaba al gusto de leer, leer, leer. Eventualmente, sobre todo después de medianoche, caía dormido de un verdadero agotamiento placentero.

Desde esas antiguas noches en Náchod he sentido sólo dos veces un placer intenso entre las páginas de los libros. No es que yo —a mi manera indiscriminada— no haya disfrutando la lectura toda mi vida; pero no estoy hablando acerca de lo

que en el lenguaje computarizado de hoy se conoce como “experiencia de lectura”, sino del éxtasis.

En 1960 tuve trato con la muerte durante cuatro meses. Languidecía en el Hospital Motol de Praga por un caso crónico de hepatitis contraído durante una operación de hernia (eran los tiempos prejeringas desechables). En el hospital no había TV ni radio —estar enfermo era considerado un asunto serio, no una oportunidad para gozarla mientras se evitaba el trabajo. Sólo dos acontecimientos perturbaron placenteramente el tedio-leno-de-ansiedad de los largos, severos días. En principio, Checoslovaquia celebraba el ritual conocido como “elecciones”. Todos votaron. Como muchas cosas en los Estados comunistas, acudir a las urnas no es un derecho civil sino una obligación, y nadie está exento. Ni siquiera los enfermos y agónicos en los hospitales. Un día, un comité electoral de dos personas entró en nuestro pabellón con sus dieciocho enfermos, y por poco tiempo tuvimos diversión. La nuestra era naturalmente una sala *infecciosa* y mientras los valientes miembros del comité se apresuraban a pasar de cama en cama con su urna, mostraban síntomas de miedo mortal. Uno de los dos constantemente presionaba su palma sobre nariz y boca, mientras que el otro estiraba su urna con la cara apartada de los amarillos votantes. Obviamente, nadie les dijo que no se puede pescar del aire el microbio de la hepatitis.

Por otra parte, nosotros, los pacientes, conocíamos las formas del microbio. Un doctor chino nos había contado (esto sucedió en los días prerruptura sinosoviética) que lo supo por una doctora norteamericana. Al parece ella había dado una conferencia sobre el tema a los estudiantes y al personal de la Escuela de Medicina de la Universidad de Praga. El chino era un bromista, y quizá nos estaba tomando el pelo; sin embargo, el descubrimiento de la señora sucedió cuando un asunto extravagante tuvo lugar en una unidad del ejército norteamericano y ella, siendo especialista en hepatitis, fue llamada para consulta. En el curso de tres días, una compañía entera cayó enferma de hepatitis. Los anales médicos nunca registraron un caso igual. Ya que tales cosas suelen suceder, de acuerdo al consenso europeo, sólo en Norteamérica, nosotros esperábamos algún tipo de esclarecimiento de la ciencia-ficción, pero todo quedó reducido a una broma práctica bastante vulgar. La compañía, en su mayor parte provincianos de alguna región sureña de los States, habían insultado a su cocinero negro y éste cobró su venganza racial orinándose en su

Josef Škvorecký, novelista y editor, es uno de los más exitosos escritores contemporáneos checos. Entre sus novelas están *El saxofón bajo*, *El clan de los leones*, *El ingeniero de almas*, *Los cobardes* y *Escuadrón blindado*

sopa. Ciertamente, él nunca soñó la venganza tan efectiva que llegaría a ser. Para su crédito debe decirse que él no tenía idea de que padecía hepatitis.

Aparte de estos dos hechos no había nada que pudiera aliviar el peso del aburrimiento. Excepto, esperaba yo, la biblioteca del hospital. Pero la biblioteca era un remanente de la puritana era estalinista y contenía sólo tres tipos de libros: largas filas de Obras Completas de diversos estadistas soviéticos y checoslovacos (sin abrir); volúmenes del temprano realismo socialista checo (abiertos ocasionalmente y cerrados con rapidez) y finalmente clásicos checos y rusos. Saqué prestado un ejemplar de las *Obras selectas breves de L.N. Tolstoi* y guiado por la Ley de Murphy lo abrí en una página que daba la descripción detallada de las últimas horas en la vida de Ivan Ilich. Eso puso fin a mi apetito por leer a los clásicos en el hospital y envié un mensaje a unos amigos para que me proveyeran con libros de posesión privada.

Mis amigos no me abandonaron en mi hora de necesidad. En la medida en que los libros enviados a la sala de infecciones no podrían ser devueltos por mensajeros (se pensaba que eso difundiría el microbio) las únicas obras que mis camaradas estaban dispuestos a compartir conmigo eran de la categoría lectura-ligera. Noventa y nueve por ciento de ellas fueron novelas de detectives.

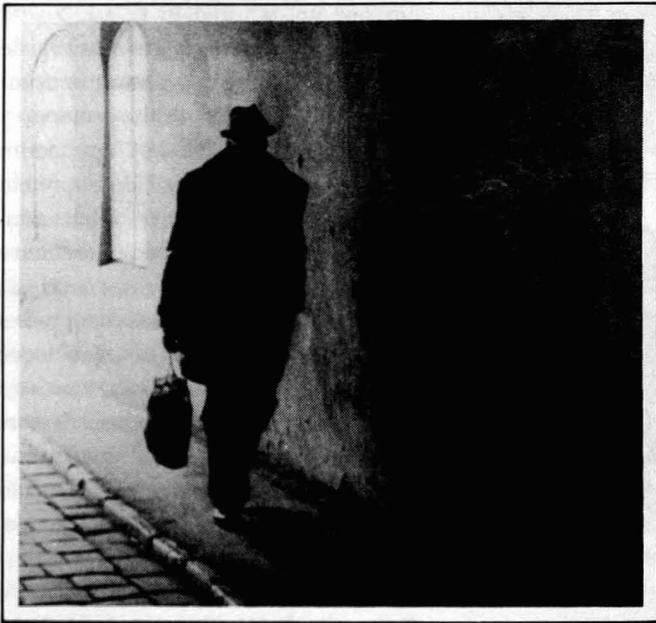
A la sombra de la muerte eso me hizo indiferente a los deberes que me esperaban de regreso en mi lugar de trabajo y me embarqué en el segundo viaje de placer literario de mi vida. ¿Cuántas novelas policiacas absorbí, durante mi estancia de tres meses en el hospital? No lo sé. Por lo menos cien. Muchos Austin Freeman en atroces traducciones de antes de la Guerra, una novela de E. C. Bentley surrealísticamente titulada *El último gabinete de Mr. Trent*, muchos Agatha Christies, Francis Ileses, J. D. Carrs, Rex Stouts y otros en ediciones de bolsillo norteamericanas, *Halcón Maltés* de Hammett, *La dama en el lago* de Chandler... Ante mi limitación en el pabellón de infecciones, tomaba esos libros con un desprecio que probablemente tenía sus orígenes en el padre Melon, nuestro piadoso maestro de religión. Él consideraba pecaminoso leer historias de detectives y nos interrogaba particularmente en el confesionario por si habíamos cometido ese pecado. El pecado cayó bajo la sección "pensamientos impuros". El padre Melon era dichosamente ajeno a la existencia de un Padre Brown y yo le retribuí su amoroso cuidado de mi alma al convertirlo en personaje de algunos de mis libros, incluyendo, Dios me perdone, algunas historias de detectives.

El tercer periodo de placer –incluso ustedes no pueden llamarlo periodo: tan sólo algunos breves momentos gratificantes, con frecuencia separados por años– llegó justo al año siguiente. Después de dos de los más desagradables años en el ejército, obtuve un empleo en la Casa Editora de Ficción, Música y Arte, como semejantes organismos solían llamarse profusamente en los incompetivos años estalinistas. Pensaba que a partir de entonces mi vida se convertiría en una dicha continua, en la que me ganaría la vida ¡tan sólo de leer libros! Lo que no comprendí fue que la elección de esos libros no sería mía. Pero pronto lo descubrí. Pasé el primer par de años hojeando a realistas socialistas de Alemania Oriental y escribiendo

dictámenes sobre su *opera*. En cuanto a la literatura norteamericana ... bueno, *había* placer allí. La casa editora publicaba principalmente clásicos y ya que uno de mis deberes era leer galeras, realicé una lectura minuciosa de *Moby Dick*, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, *La casa de los siete altillos*, *Arthur Gordon Pym* y otros. Esta era una lectura minuciosa en el sentido de atravesar esas obras, en su mayor parte extensas, palabra por palabra, o más precisamente, letra por letra; no en el sentido de escudriñar los textos en busca de Dios sabe qué misterio apropiado para la interpretación. Y en verdad era un placer. (Que fuesen presentados a los consumidores como la crema de la literatura norteamericana contemporánea daba menos gusto.) Durante esos primeros años de mi carrera como editor la crema estuvo aguada. De hecho, sólo cuatro contemporáneos fueron publicados: Howard Fast –pero después de varios pronunciamientos perdió su status de progresista y fue prohibido–, Albert Maltz, Philip Bonoski y V. J. Jerome. Maltz permanece en mi recuerdo cariñoso como uno de esos norteamericanos que protestaron en contra de la invasión soviética a Checoslovaquia en 1968; Philip Bonoski como uno que, después del mismo hecho, atacó las películas checas de Miloš Forman más fieramente que los estalinistas domésticos. ¿V. J. Jerome? Bueno, incluso compartí una pequeña conspiración con él. Designado como su intérprete en Praga, no sabía que él era el jefe ideológico del Partido Comunista Norteamericano –lo descubrí años después en *Tiempo de canallas* de Lillian Hellman. Así que en realidad no estaba sorprendido cuando la primera cosa que Jerome me pidió fue que lo llevase a alguna tertulia de escritores *underground*. Desconfié de él, puesto que era un maldito yanqui rojillo –hasta donde yo sabía– pero pronto deseché mis reticencias, ya que descubrimos un punto de interés mutuo y eventualmente utilicé a Jerome incluso para mis propios fines. La época debió haber sido los tardíos años cincuenta porque yo había emprendido una infructuosa campaña para convencer a mi editor en jefe de que deberíamos publicar a Dashiell Hammett. Hasta entonces, la campaña no había obtenido resultados porque la perspectiva aún prevaleciente era que la ficción detectivesca norteamericana en su mayor parte se bañaba en sangre, por lo tanto era decadente, aunque sin embargo no reaccionaria por completo. En realidad ese Hammett había sido un tipo viajero y posiblemente un miembro del Partido no prevendría los efectos nocivos que sus sangrientos escritos tendrían en nuestro nuevo hombre socialista. Recuerdo cómo uno de los censores de la editorial obstaculizaba mis esfuerzos cuando atendió el caso y contó todos los asesinatos y asesinatos en *La cosecha roja*. Descubrí 150 atrocidades –casi un cadáver por página– y cómo podía discutir contra semejante prueba tangible de decadencia?

Pues bien, vencí a ese diligente cretino y V. J. Jerome proporcionó las cartas del triunfo. Después de que nos hicimos más amigos, le conté acerca de mis dificultades con Hammett. Se avivó y exclamó como si hubiera recordado un hecho particularmente feliz: "¡Cómo, yo estuve en la cárcel con Dashiell!" Resultó que ambos habían molestado al senador Joe McCarthy y cumplieron condena juntos varios meses, la mayor parte del tiempo jugando ping-pong. De repente me agarró la inspira-

ción. "Oye", le dije a Jerome, "¿estarías dispuesto a escribir una introducción para la edición checa de tres de las novelas de Hammett? Eso podría ayudar porque..." Él me interrumpió, haciéndome un guiño conspiratorio: "¡Sé exactamente lo que quieres decir, no te preocupes!" Ese día partió para Nueva York y algunas semanas más tarde el correo me trajo su introducción. Posteriormente él publicó el original en uno de los últimos números de *Masses & Mainstream*. En el argot estalinista tales textos fueron llamados "condones": la integridad política de sus autores —como un condón— protegía la obra bajo inspección contra las virulencias de las acusaciones ideológicas. Supuestamente, el inventor del "condón" debió haber sido un soviético —Karel Čapek (*R.U.R.*, *La vida de los insectos*)



se salvó de ser hundido por los acérrimos estalinistas checos gracias a un investigador literario soviético, Sergei Nikolski, quien maquilló su anticomunismo haciendo incapie (muy exitosamente) en su antifascismo. *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury se hizo aceptable en Checoslovaquia mediante un elogio soviético y su subsecuente publicación, y fue gracias a un "condón" polaco que logramos publicar *The loved one* de Waugh. Pero en el caso de Hammett un comunista norteamericano era suficiente. De cualquier modo, el editor en jefe probablemente consultó al Ministro del Interior.

Sin embargo, el *affaire* Hammett sucedió cuando el *socrealismo* estaba ya en declive y las casas editoras e impresoras comenzaban a recibir más y más cosas bastante placenteras para leer. Aunque Alexander Abusch, el Ministro de Cultura de Alemania Oriental, aún sostenía que William Faulkner era racista, reaccionario, y oscurantista (los prusianos tienen una testaruda proclividad hacia la ortodoxia), uno podía agregar al reporte personal recomendando a Faulkner para la traducción checa un "condón" impreso bajo el "libreto" de los rusos, y eso surtió efecto. Y nunca más fue difícil explicar que la asignación de Hemingway en la CIA cazando submarinos alemanes en la Segunda Guerra Mundial no debía ser considerada necesariamente demasiado comprometedora; o que *The Myster-*

*rious Stranger* no era un testimonio del escepticismo de Mark Twain acerca de la raza humana, sino simplemente señal de su desencanto por el hombre capitalista.

Por aquella época publiqué mi primera novela, *Los cobardes*, y perdí mi empleo. Sin embargo, *Los cobardes* me hizo popular, así que cuando se levantó la prohibición yo estaba abrumado con demandas de artículos, publicaciones, revistas, entrevistas e incluso guiones de cine. Pronto tuve tanto que escribir que no tenía tiempo de sobra para leer. La literatura como placer se convirtió en algo que yo podía soñar pero de lo que raramente podía darme el lujo.

1968 llegó y se fue. Mi esposa y yo emigramos a Canadá, donde durante algunos primeros años tuve otra vez demasiado que escribir —aunque por diferentes razones— y por consiguiente carecí del tiempo suficiente para leer. Exceptuando los libros académicos que *debía* estudiar para preparar mis clases. Por primera vez en mi vida adulta vivía en un país sin censura. Todas esas cosas e historias y sentimientos dispersos en largos años de supervisión de prensa y autocensura dentro de los más remotos escondites de mi cerebro hicieron erupción en forma de larguísimas novelas que toman un tiempo extraordinario para ser escritas.

Eventualmente, las novelas me dieron cierta notoriedad en Norteamérica, que fue seguida por las demandas de artículos, publicaciones, revistas, entrevistas e incluso guiones de cine. Encima, mi mujer concibió la terrible idea de fundar una editorial en lengua checa y que todos los cientos de escritores checos y eslovacos prohibidos por el gobierno realistasocialista tuvieran una oportunidad de ver sus obras en prensa. Sin preguntarme si estaba de acuerdo o no (en un verdadero arranque agresivo-feminista), ella me hizo su editor y pronto una montaña de manuscritos, muchos de ellos copias al carbón de la décima generación (¡intenten leerlos!) se derrumbó sobre mi escritorio.

Desafortunadamente, me convertí en uno más del siempre creciente grupo de hombres y mujeres que no leen más por placer. Casi estamos atrapados por la trampa de la lectura.

Pero aún tengo los momentos de exquisito placer que la literatura puede ofrecer a un hombre. Cuando pesco un catarro y me sube la temperatura, o cuando he limpiado mi escritorio de todas las obligaciones de lectura y escritura y sufro otro ataque de optimismo —que desde ahora en adelante debo declinar todas las solicitudes de artículos y que debido a la presión de Gorbachev las puertas de las editoriales de Praga serán abiertas a los Kunderas, Valculíks, Havel y Kriseovás del *underground* checo y que los servicios de nuestra editorial en Toronto no serán necesitados por más tiempo—, siempre que me hipnotizo con este tipo de falsa conciencia, voy por un libro de Henry James. Al recorrer las páginas de su magnífica, serena, recargada prosa, de cuyas cadencias (e ideas) surge un mundo que no está más y que nunca estará de nuevo, siento la vieja, intensa delicia que solía sentir como niño bajo la sábana o como candidato a la muerte con el único deber de sobrevivir: esa suprema dicha de leer por placer y por ninguna otra razón en el mundo. ♦

De *Antaeus*

# Václav Havel: interrogatorio a distancia

**C**iertos críticos de Praga juzgan con mucha severidad a Milan Kundera. Tal vez se trata de una reacción al éxito universal de su obra. La insoportable levedad del ser, ha vendido en Italia, por ejemplo, 200 000 ejemplares, lo que lo convierte en el libro más vendido después de la guerra; ha tenido el mismo éxito en Estados Unidos y, evidentemente, en Francia. ¿No plantea esto la cuestión de la diferencia entre los gustos literarios en Checoslovaquia y el resto de Europa?

No veo por qué la diferencia de opiniones sobre un libro o un autor debe significar la diferencia de gustos literarios entre nosotros y el resto de Europa. Y tampoco veo por qué esto debería interpretarse en descrédito de quien critica a un escritor. Sea como sea, más vale tener una opinión propia, incluso si es diferente de la de los demás, que no parecer diferente al precio de renunciar a la propia opinión. A mí, en lo personal, me gusta ese libro, independientemente del número de ejemplares publicados. Por otra parte, ¿no es el miedo a tener opiniones diferentes del resto del mundo lo que traiciona nuestro provincianismo? Y como yo conozco los amores literarios de Kundera, creo que él —a diferencia de sus apologistas del exilio— no sufre este tipo de provincianismo.

**¿Cuál es su opinión sobre los valores universales en la literatura?**

No tengo ninguna. Se trata, en última

Václav Havel, autor de teatro, es el actual presidente de Checoslovaquia.



instancia, de un falso problema típicamente checo.

*Confieso que el término "obra de valor universal" es insidioso y complicado, pero si no me equivoco, fue Goethe quien introdujo esta noción en la literatura, al hablar de "Weltliteratur". Con esta palabra designaba un fondo literario de obras clásicas a las que la humanidad no dejaba de volver para comprenderse a sí misma y comprender su historia. A Milan Kundera se le considera, en algunos países, un clásico. Permítame que cite, en este contexto, un fragmento de su artículo "Notas sobre la semicultura", publicado en Tvár. Dice usted: "Unos valores efectivamente universales se imponían entre nosotros, no apoyándose en una cultura general —como en la mayoría de los países— sino en oposición a ella". Y lo demuestra a partir de ejemplos sacados de Mácha, Kafka y Janáček. Actualmente, yo añadiría a Milan Kundera...*

Por qué no, si usted lo ve así. Yo no considero a Kundera un *outsider* de la cultura checa. Fue, durante muchos años, el ojo derecho de los lectores, y todavía sigue siendo muy apreciado; muy joven, ya había recibido el premio literario más importante del Estado. Si sus libros pudieran publicarse entre nosotros actualmente, el tiraje sería, sin duda, tan importante como en los países occidentales. En cuanto al artículo que usted cita, añadiría que ahora, veintitrés años después de haberlo escrito, desconfío de expresiones como "valores universales". Estas palabras han perdido su sentido, igual que el término "socialismo".

*En la recopilación de sus trabajos de los años 1969-1979 titulada "Para una identidad humana", figura una parte de su polémica con Kundera de 1968-1969. Sin embargo, no aparece la respuesta que éste publicó en la revista Host Do Domu, donde bajo el título "El radicalismo y el exhibicionismo", polemiza con su punto de vista. Kundera siempre ha defendido las victorias y los compromisos logrados, e ironizaba sobre las personas que creen que "la derrota de una causa justa arroja luz sobre la mediocridad del mundo y el esplendor de su propio carácter". El no recoger en su libro el texto de Kundera, ¿significa que desea evitar este asunto?*

En primer lugar, los textos del libro de que usted habla fueron reunidos por Vilém Precan y Alexander Tomsky mientras yo estaba en la cárcel. Por lo tanto no soy responsable de su elección. En segundo lugar, los criterios de selección obedecen a una lógica editorial.

Eligieron, además de mis textos, los textos ante los que yo reaccionaba en mis artículos y no los que reaccionaban a éstos. En tercer lugar, está fuera de mí evitar el asunto del que usted habla. Conozco bien el escepticismo de Kundera sobre los actos cívicos que no tienen resultados inmediatos sino que, por el contrario, sirven a la mayor gloria de sus autores. Debo decir que no comparto este punto de vista. En *La insoportable levedad del ser*, el hijo de Thomas le pide a su padre que firme una petición a favor de los presos políticos. Éste se niega. Se justifica diciendo que de todos modos no puede ayudar a los prisioneros y que lo esencial, para las personas que deciden firmar, es atraer la atención sobre sí mismas y tranquilizarse sobre su capacidad de seguir actuando sobre el curso de los acontecimientos. Además, firman con más facilidad porque ya lo han perdido todo y no arriesgan nada. En lugar de ayudar a las familias de los prisioneros políticos, erigen su propio monumento y no se plantean el efecto que éste va a tener en la situación de los condenados.

Desde el punto de vista novelesco, poco importa si este episodio se inspira o no en la realidad, si la petición tuvo algún efecto, o al contrario, no sirvió de nada. No hablo de la novela, sino de la realidad. Incluso si Kundera se inspira en la importante petición de los escritores al principio de la "normalización", todo lleva a creer que Thomas es el intérprete de su propia opinión (y usted, además, lo confirma con su cita). Lo recuerdo bien, yo era de los que recogían las firmas. Se trataba, en aquel momento, de una súplica tímida y modesta, que no ponía en tela de juicio las condenas, sino que apelaba a la generosidad del Presidente de la República, pidiéndole que concediera, en ocasión de las fiestas navideñas, la amnistía para los prisioneros políticos. (Ahora, por otra parte, ningún miembro de la carta firmaría una petición de un tono tan conciliatorio). En aquel momento, los escritores todavía no estaban divididos entre los que podían publicar y los que no, así que no se sabía quién iba a firmar. Algunos escritores considerados actualmente oficiales estamparon su firma. Esta petición presentaba algo

nuevo, porque se trata de la primera expresión de solidaridad desde que Husak era secretario general del Partido. Provocó una violenta reacción del poder, y muchos firmantes se retractaron. Utilizaron los mismos argumentos que Thomas en la novela de Kundera: esto no va a ayudar a nadie, el gobierno será todavía más brutal, es exhibicionismo de parte de los que, de todos modos, no pueden publicar y quieren así atraer a los demás hacia el precipicio abusando de su generosidad.

El presidente, por supuesto, no concedió ninguna amnistía, y Sabata, Hübl y otros siguieron purgando sus penas. No hicimos más que demostrar el esplendor de nuestros caracteres. Así que parece que la historia da la razón a los críticos de la petición. ¿Es así? No lo creo. Des-

pués de su liberación, todos los prisioneros confirmaron que aquella petición les había dado una gran satisfacción, y que además había dado otro sentido a su encarcelamiento, al crear una solidaridad entre los firmantes. Entendían mejor que nosotros que la petición sobrepasaba, por sus consecuencias, la cuestión de su liberación. Aun sabiendo que no serían liberados, veían que se interesaban por ellos, que simpatizaban con ellos y que, a pesar de la resistencia general, les expresábamos nuestro apoyo. Esto ya basta para justificar la petición (sé, por propia experiencia, que las noticias que a uno le llegan a prisión sobre las expresiones de solidaridad, pueden ayudarle a sobrevivir). Y, al mismo tiempo, tenía un sentido más profundo. Marcó el inicio del resurgimiento de la sociedad



que desembocó en la Carta 77 y en su labor cotidiana, y en cientos de otras peticiones. Si bien el gobierno no reaccionó directamente ante ninguna de ellas, se vio obligado a tener en cuenta la nueva situación creada. Sus efectos indirectos y modestos se manifestaron a largo plazo. Fijese, por ejemplo, en esto: los prisioneros de comienzos de los años setenta eran condenados a penas muy duras prácticamente por nada, y nadie, ni entre nosotros ni en el extranjero, protestaba. Y por eso, además, pudieron pronunciarse tales penas. Actualmente, gracias al trabajo quijotesco y paciente de los valientes firmantes de peticiones que se sucedieron durante quince años sin preocuparse de que los acusaran o no de "exhibicionismo" y sin querer "arrojar luz sobre la mediocridad del mundo ni sobre el esplendor de su carácter", actualmente, pues, basta que ésta o aquella persona sea detenida por motivos políticos y prácticamente todos los grandes diarios del mundo hablan de ello durante las cuarenta y ocho horas siguientes. Hemos conseguido llamar la atención del extranjero sobre nuestra situación, y el gobierno debe contar con eso. Ya no puede permitirse lo que se permitía antes, no puede contar con el silencio, debe calcular con el efecto del descrédito. El resultado es que podemos actuar. Cientos de personas hacen ahora lo que a principios de los años setenta habría sido inconcebible. La situación es diferente, y no porque el gobierno se haya vuelto más tolerante, sino porque ha tenido que adaptarse y someterse a la presión que venía de abajo. Esta presión se componía de actos cívicos, aparentemente suicidas o "exhibicionistas". Los que observan la sociedad "desde arriba" son impacientes, porque buscan efectos inmediatos. Si el efecto esperado no se produce, los actos parecen gratuitos. No comprenden que estos actos sólo fructifican después de largos años, que los inspiran motivos éticos y que incluso corren el riesgo de quedar sin efecto. (En el artículo en cuestión, Milan Kundera me reprochaba haber hablado del riesgo demasiado a menudo; llegaba hasta a calcular la frecuencia de esta palabra en mi texto. Sí, la utilizaba a menudo, era

un efecto estilístico lamentable, pero, por el contrario, no lamento en absoluto haber planteado el problema del riesgo en tanta incertidumbre sobre el éxito de nuestras acciones.) Ay, vivimos en una situación en la que, con frecuencia, el movimiento hacia adelante suele ser el resultado de actos exhibicionistas de desesperados, o al menos de los que se les parecen, como el libro de Kundera. No quiero ser injusto con él, pero creo que su concepción de Europa rapada por Asia, de la Europa cementerio



del espíritu, donde reina el olvido y donde la historia no es sino una fuente de chistes malos, se apoya en la imagen de una Checoslovaquia de principios de los años setenta. Como si todas esas peticiones sólo fueran gestos gratuitos, como si no fueran sino actos tanto más desesperados cuanto que sus autores, de hecho unos fracasados, no hacen otra cosa que atraer la atención sobre sí mismos, incapaces de actos más sensatos.

Es evidente que cada petición puede contener parte de lo que hace reír a Kundera y no puedo guardarle rencor por ello, sobre todo porque habla del tema en una novela. Le reprocho otra cosa. No ve, y no quiere ver, lo que es menos aparente en esta actividad, pero que nos llena de esperanza: su efecto a largo plazo. Como si fuese prisionero de su propio escepticismo, como si no quisiera admitir que a veces hay que obrar valientemente como ciudadano y que vale la pena incluso si parece ridículo. Comprendo muy bien su horror al

ridículo y a lo patético, se explica por su experiencia del comunismo, pero creo que este miedo le impide entender que la actividad en los regímenes totalitarios está misteriosamente diversificada. Ciertamente que el escepticismo profundo se explica de un modo satisfactorio por la pérdida de las ilusiones y del entusiasmo, pero corre el peligro de ocultar el reverso de la medalla, el que nos da esperanza. Y si queremos ser más modestos, oculta incluso lo que parece ambiguo.

*¿No podríamos decir, en relación con las críticas dirigidas a Kundera en Checoslovaquia, que se le reprocha su éxito porque sus libros confirman la imagen que Occidente tiene de los países del Este? ¿Acaso la trivialización de la actividad de los disidentes no justifica la falta de interés por parte de los occidentales? Kundera responde diciendo que nuestras exigencias se están volviendo incomprensibles y que sólo queda un pequeño círculo de personas sensibles a nuestra situación.*

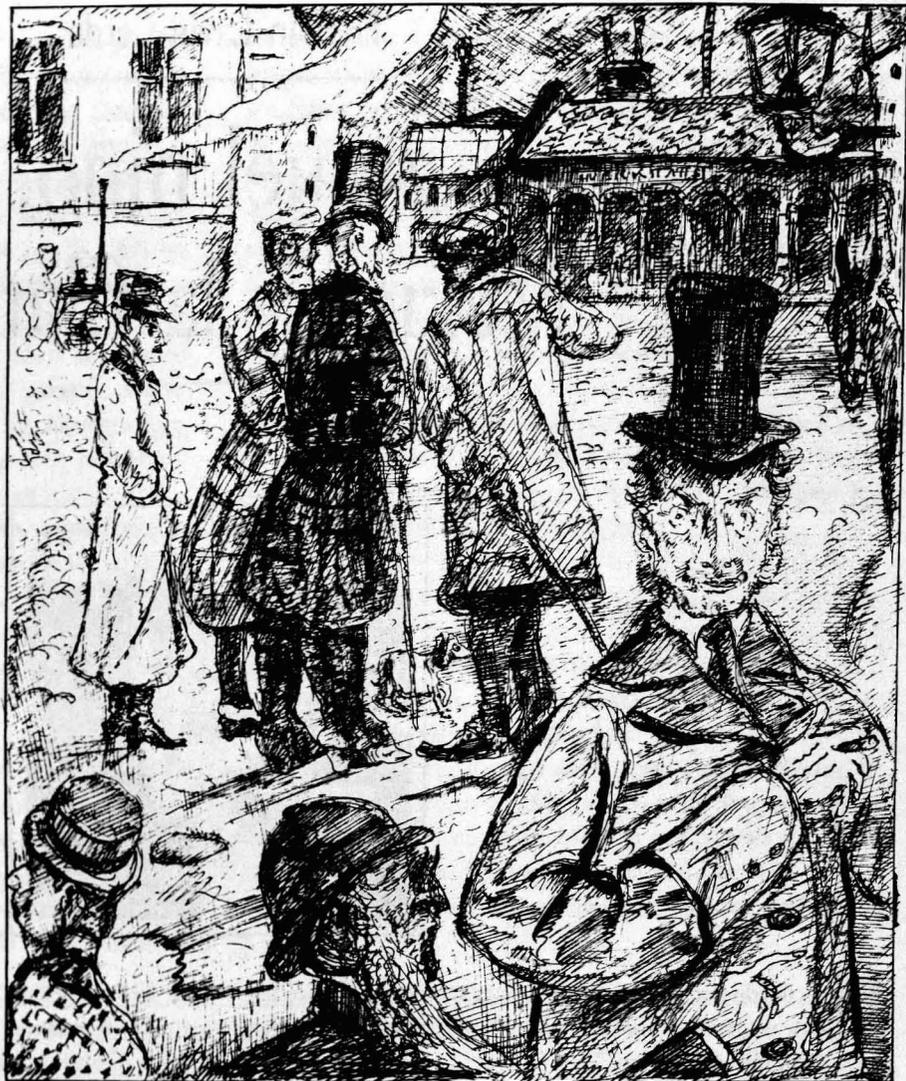
Voy a decepcionarle, pero en este punto tengo que defender a Kundera. No creo que su objetivo principal sea estar bien situado en una lista de libros más vendidos, y tampoco creo que esté dispuesto a sacrificar sus ideas tan sólo para que le entiendan bien. Por eso no puedo creer que cambie de opinión sobre nuestra actividad política en función de la demanda de los lectores. Sólo traduce su propio punto de vista, que sería el mismo si viviese todavía en Checoslovaquia, donde el nivel alcanzado por sus libros en Occidente le preocuparía menos. Él tiene sus opiniones, como yo tengo las mías, y nadie puede cambiarlas.

*Hace poco más de cien años, Gordon Schauer se dirigió al pueblo checo mediante una serie de preguntas. A veces las recordamos, y Milan Kundera ha vuelto a citarlas en el congreso de la Unión de Escritores en 1967. Estas preguntas fueron formuladas en la revista Cas en 1886: "¿Cuáles son las tareas de nuestra nación? ¿Cuál es nuestra tarea en relación con la historia de la huma-*

*nidad? ¿Cuál es nuestra existencia nacional? ¿Vale ésta la pena? ¿Tan enorme es su valor cultural? ¿Tenemos las bases suficientes como para sostener moralmente a nuestros combatientes?». ¿Cómo contestaría actualmente usted a estas preguntas?*

Estas preguntas, personalmente, no me preocupan. Ser checo para mí es una evidencia, como lo es ser un hombre, tener el pelo rubio o vivir en el siglo XX. Si hubiera vivido en el siglo XIX, tal vez me hubiera planteado la cuestión de mi identidad nacional y puede que me hubiese preguntado si "valía la pena". Pero vivo ahora, y la cuestión de saber si hay que desarrollar o disolver nuestra nación es algo que han decidido otros; no tengo por qué preocuparme de ello. Mi principal preocupación es la de todo el mundo: qué hacer con mi vida, qué solución dar a mis problemas existenciales, éticos, a mis problemas de ciudadano. Si se me plantean a mí, un checo que vive aquí, a un argentino en Argentina, es que —como dice el bravo soldado Svejk— el buen Dios ha querido que yo sufra y haga sufrir a los demás aquí y no en Argentina. Así que no considero que nuestro problema nacional sea algo esencial, y nuestro destino dependerá de nosotros en la medida en que cumplamos nuestras tareas, simplemente humanas.

En este punto quisiera volver a la polémica con Milan Kundera que usted ha evocado, pues concernía precisamente a nuestra identidad nacional y nuestro destino. Lo que me molestaba en aquel artículo es que Kundera —y otros con él— entendiese por nuestro destino nacional la ocupación del país por el ejército soviético y el comportamiento adoptado por nuestra población. Como si los soviéticos no hubiesen venido para restablecer su orden en una colonia desobediente sino para realizar la tragedia de los checos, y como si nuestros representantes se hubieran visto obligados a firmar los acuerdos de Moscú por esta misma razón. Las consecuencias de estos acontecimientos —el trágico destino checo— se presentaba como su causa. No tengo nada en contra de los paralelismos históricos, ni contra las reflexiones sobre el sentido de nuestro

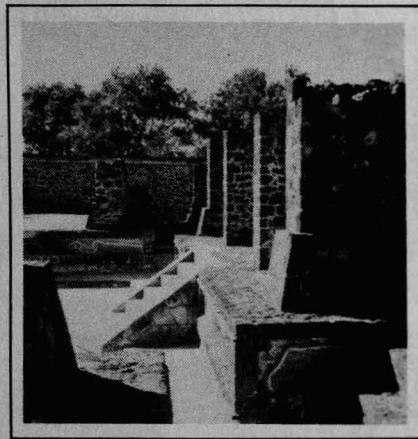


pasado, pero me cuesta admitir que uno se sirva de ellas para apartar la atención de los problemas simplemente humanos, éticos o políticos, que precisamente dan sentido a nuestra historia nacional. Comprendo y respeto la decepción de nuestros antiguos comunistas frente al fracaso del reformismo. Pero no estoy de acuerdo con ellos cuando, después de haberse roto los dientes contra la dura realidad, la explican gracias al eterno destino nacional. Ellos se lavan las manos y hacen responsable a la Historia. Esta "coartada" histórica aparece también en los textos de Kundera. Uno cree "haber tenido en las manos el volante de la historia", y luego se da cuenta de que la historia gira en otra dirección y concluye, con bastante rapidez, que al volante de la historia no había nadie. De ahí su concepción de la historia embrujada: como si existiera en un mundo aparte, en un universo de la fatalidad; como si su curso fuera independiente de nosotros, imprevisible;

como si estuviera en manos de demonios que no hacen otra cosa que destruirnos, engañarnos, abusar o —en el mejor de los casos— burlarse de nosotros. En mi opinión, esto es una extrapolación exagerada de su propia decepción. ¡La historia no está en "otra parte"! Está aquí mismo, la hacemos todos, Kundera con sus novelas, usted con sus entrevistas, los activistas de la Carta con sus peticiones. Nuestros actos de todos los días, ya sean buenos o malos, forman parte integrante de ella. La vida no está fuera de la historia, ni la historia está fuera de la vida.

Pero volvamos a la "cuestión checa". No quiero decir que no exista. Sugiero, solamente, que dejemos de servirnos de ella como de una percha para colgar lo que nos pesa a la espalda, o como de un demonio a quien hacemos responsable de nuestras desgracias. La "cuestión checa" juega con demasiada frecuencia ese papel y desconfío cuando me obligan a hablar de ella. ◇

# Aquel niño, México y la filatelia



De acuerdo con los signos de nuestra memoria, México fue para mí, acaso desde siempre, la perturbadora imagen de la Pirámide del Sol en Teotihuacan. La descubrí por primera vez en un sello de correos, al sur del continente, en aquel Santiago de Chile de 1950. Yo coleccionaba estampillas y el universo postal, al menos para mí, era un prodigio de naturaleza casi orgiástica: la encarnación de una energía erótica. Qué placer cuando observábamos los rasgos de cada sello a la luz de la lupa y con pinzas de filatélico profesional. Muchos venían con dientes y otros eran lisos, agudos, en cortes a escuadra, como si los hubiera mutilado un matarife. Y el color, cómo olvidarlo: la madre de las maravillas. En cuanto a la pirámide mexicana, recuerdo que aquel signo se proyectaba y crecía en nuestra imaginación como si fuese un objeto animado por algún espíritu travieso.

Casi desde niño me dije:

—¿Cómo serán las pirámides, algún día podré escalarlas como un alpinista, serán huecas y llenas de agua o de humo, respirará en ellas el espíritu de un dios desconocido, quién diseñó sus formas, habrá tumbas en su interior, cómo es posible que sobrevivan al paso de los siglos y de los vientos, quién las anima desde la Antigüedad, cuál es la fuerza que las sostiene e impide que se derrumben, para qué fueron construidas?

Desde la infancia me pareció que no sólo las pirámides eran fenómenos mágicos, sino que también debía serlo el lugar o el país que, a su modo, habita o perdura en ellas. Las pirámides como un signo textual, un tejido múltiple, y México, aquel viejo ombligo, transfigurado en su contexto.

Visité la región central de México en 1971, durante el mes

de febrero, ese febrero loco. Pude verme cumplir aquel sueño de 1950, cuando Thelma Nava y Efraín Huerta, dos poetas muy queridos, me llevaron a conocer la Pirámide del Sol, la Pirámide de la Luna, el templo de Quetzalcóatl, el palacio de Quetzalpapalóatl y la Calzada de los Muertos. Mariposas, felinos, serpientes emplumadas, caracoles, lagartos, viejos dioses toltecas, una pequeña tempestad de polvo y algunos pájaros en un círculo persistente. Y más allá los frescos de Tepantitlán y de Tetitla, y, ya de regreso al hotel, en ese punto donde la carretera se convierte en un rincón apacible, la visión de las celdas monásticas a través del convento de Acolman.

Pero llegó el día y tuve que regresar a Chile, ese cuchillo, amoroso y cruel, de 4.270 kilómetros de longitud, esa cornisa que parece desplomarse sobre el océano Pacífico. Ahora me descubro en el avión, a fines de febrero del 71: aún estoy escribiendo sobre aquellas mariposas blancas y trato de explicarme la mutación del cometa en quetzal, ese quetzal-mariposa. Para ello, cambio razón por mito y más bien me dejo seducir por la lógica del mito. Llevo en mis ojos la figura de Tláloc, el dios lluvioso cuya gravidez no tiene fin. La enorme piedra, no muy lejos del ocre, transformada en un manantial. Pienso que es una representación antropomórfica y, aun más que eso, una realidad petrificada que está a punto de volverse abstracta: un símbolo *materialmente* abstracto (cuando menos para la fantasía occidental), gracias al poder fecundante de la transfiguración.

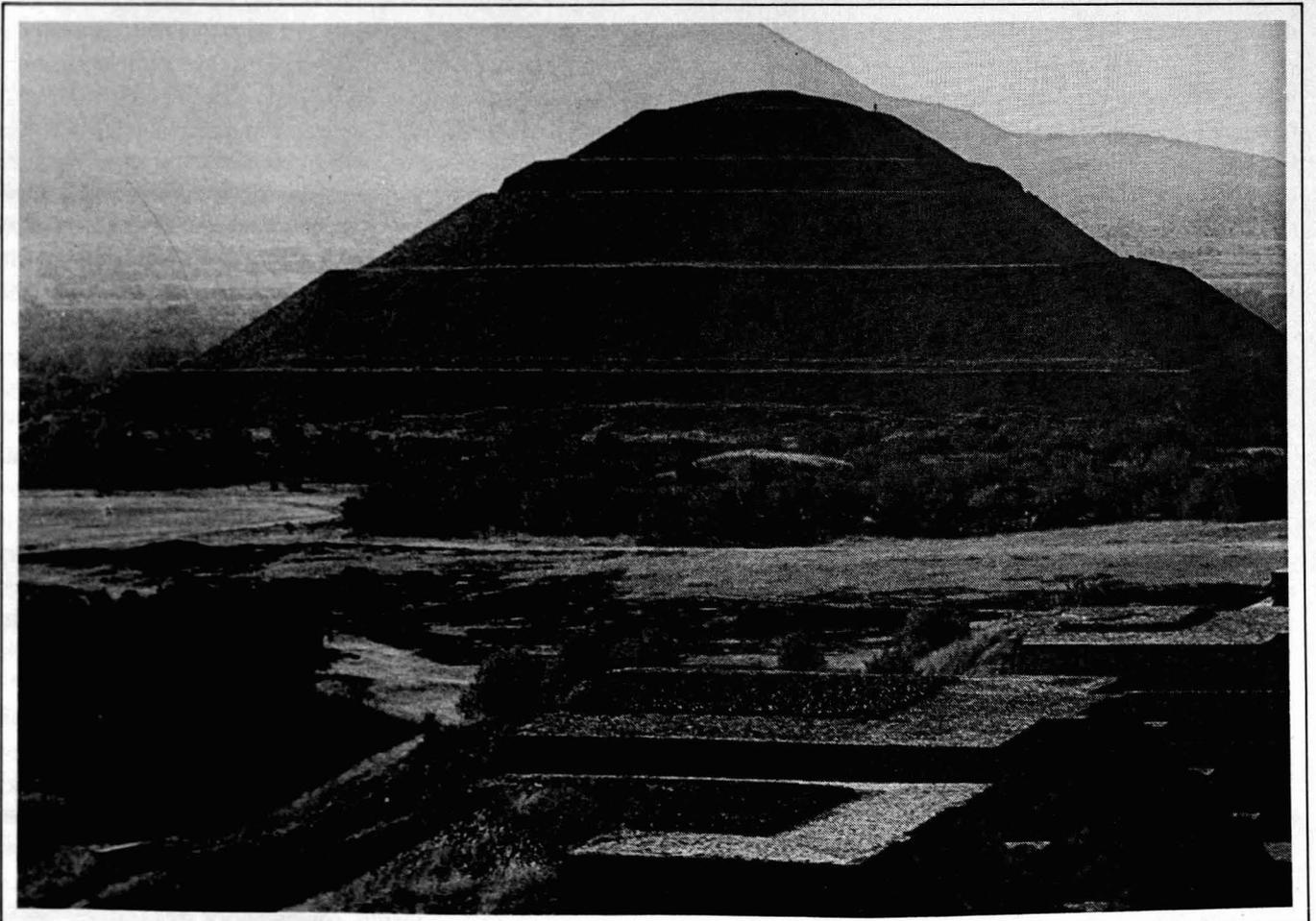
¿Cómo abandonar a Tláloc? ¿Cómo olvidarme de la belleza enigmática de Coatlicue con su falda de serpientes, la calavera en el corazón, calavera de ofidios, y por encima de todo, como

un tocado, la imponente lengua bífida que parece bajar del cielo? Sobre el torso, a manera de pectoral, cuatro manos abiertas que apuntan en una dirección centrífuga. Dualidad de la muerte-vida, la vida-muerte, la Muervida en un colosal bloque de piedra. Coatlicue solitaria: madre de casi todos.

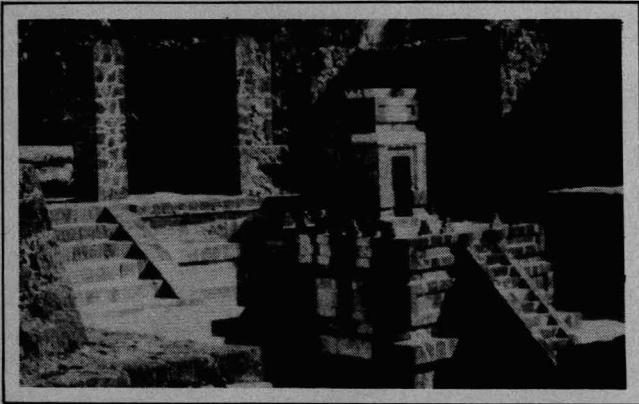
Algunas de estas visiones se incluyeron en mi poemario *La conspiración*, que publicó la Editorial Universitaria de Chile en 1971. Poco después vino la herida mortal, el infarto castrense al miocardio, la cuchillada por la espalda (lo cual no asegura que la resurrección sea imposible), y aquel libro mío, junto a ciertas obras de otros escritores, salió, al parecer, según viejas noticias, de la circulación pública. Ya sabemos que la relación entre las dictaduras y los artistas es muy problemática. El creador de arte es un tábano público, un insecto díptero muy parecido a la mosca y a los ángeles, cuya función primordial, entre otras, consiste en arrancarnos de la somnolencia permanente y obstinada, cumpliendo así con una profilaxis social. Aunque sea capaz de provocar el encantamiento, el artista introduce el temblor del cortocircuito dentro de cualquier sistema autoritario. Ante la hipnosis aceptada por muchos, el poeta es el salmón que vuela en contra de la corriente del río: un tábano polisémico y proteico, en cambio constante, que puede sacarnos la lengua, no sólo la lengua, en el momento más inesperado. Y ya se sabe que el juego pendular de la lengua o los desfiguros lingüísticos, son perseguidos inquisitorialmente. Las dictaduras no soportan el desliz de la risa en libertad; a lo sumo, permiten la incertidumbre

de una sonrisa inocua. Si alguien comete el delito de sacar la lengua en medio de un funeral –al más puro estilo de los payasos fellinescos– podría pasarse algunos años en una prisión más o menos aséptica. De este modo, las dictaduras pretenden fundar una escala axiológica donde la payasada física o metafísica no tiene cabida: el humor, entonces, constituye una desviación perversa que puede debilitar la seguridad interior del Estado. El juego se vuelve sospechoso y la risa, fruto primogénito del juego, es aún más sospechosa. La risa es un intersticio por donde se filtra el espíritu que vuela hacia la libertad, hacia la primera infancia: un intersticio, una fractura, un zigzag luminoso que se contagia sin agotarse. Hay algo abismal en la estrategia de la risa: un precipicio y un enigma, como los embudos negros en las honduras del cosmos. También hay mucho de epifanía, de *alumbramiento*.

Antes de volver a Santiago de Chile, Efraín Huerta me regaló algunos libros y, rápidamente, me hizo una lista para que yo tratara de conseguir otros. Qué baratos eran en aquel tiempo. Al fin pude llevarme *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, de José Emilio Pacheco; *Ladera Este*, de Octavio Paz; *Yuria*, de Jaime Sabines; *Confabulario*, de Juan José Arreola; *Aura*, de Carlos Fuentes; *La oveja negra y demás fábulas*, de Augusto Monterroso; *Dormir en tierra*, de José Revueltas. También viajaron conmigo los tres volúmenes de *Poesía náhuatl*, en versión de Ángel María Garibay, que publicó la Universidad Nacional Autónoma de México entre 1964 y 1968.



Casi un mes permanecí en el Consulado de México en Chile (del 14 de septiembre de 1973 al 12 de octubre), a la espera del salvoconducto que debía darnos la dictadura para abandonar el país y salir al exilio. En algún instante —sumado en días—, llegamos a ser casi 400 refugiados en una casa que podía dar albergue, en situaciones normales, a no más de 12 personas, así lo creo. Imagínense el hacinamiento: brasileños, uruguayos, algunos argentinos, algunos mexicanos, y chilenos de la más variada índole que vislumbramos o creímos vislumbrar, más cerca que lejos, la Utopía. No era fácil dormir en tales condiciones y *soñar* fue un lujo casi imposible. Pero



un día, mientras revisaba los libreros del Consulado, descubrí el volumen *Nezahualcōyotl*, textos coleccionados y con un estudio preliminar de José Luis Martínez, que publicó SepSetentas en 1972, “para conmemorar el quinto centenario de la muerte del poeta mexicano”. Recuerdo que con Armando Cassígoli leímos las traducciones al español de Ángel María Garibay, y nos deslumbró la belleza, la común orfandad (éramos huérfanos en ese instante), el sentido frágil de la existencia humana, la alegría, el dolor, la sapiencia del gobernante y poeta del México antiguo, que nació en 1402 y murió en 1472.

Deseo recordar uno de los poemas que leímos en aquellos días:

*Nos atormentamos:  
no es aquí nuestra casa de hombres...  
allá donde están los sin cuerpo,  
allá en su casa...  
¡Sólo un breve tiempo  
y se ha de poner tierra de por medio de aquí a allá!*

*Vivimos en tierra prestada  
aquí nosotros los hombres...  
allá donde están los sin cuerpo,  
allá en su casa...  
¡Sólo un breve tiempo  
y se ha de poner tierra de por medio de aquí a allá!*

Me veo, a la distancia, en un rincón del Consulado. Cassígoli dice “ya podemos estar tranquilos”, y sonríe con picardía. De

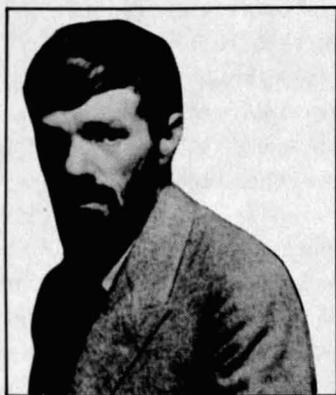
repente me viene la calma y pienso: “Volaremos hacia un país donde algunos abuelos indígenas cultivaron, hace siglos, la orfandad ontológica. No estamos solos, entonces. Volaré como un muerto en vida y México será el espacio fértil para que perduren las visiones de Nezahualcōyotl, de José Guadalupe Posada y de Juan Rulfo. Vamos de paso a los abismos del cielo y Comala es una estación intermedia: el desierto de las almas en pena, de los muertos en vida, o de los muertos profundamente muertos que viajarán con nosotros hacia la noche donde es posible la resurrección. Adivino que no estamos solos, entonces. Volaremos hacia un país como México, en cuyos paisajes la muerte es congoja y, a veces, jolgorio. Monarquía popular, más o menos plebeya, de la calaca, la catrina, la pelona, la impía, la chicharra, la tembeleque, la jedionda, la tía de las muchachas, la chirifusca, la güera, la triste, la igualadora. En ese país hay calaveras que sufren a morir y sonríen con algo de ternura imprecisa; también hay esqueletos que de pronto bailan, se incendian por dentro —como fuegos artificiales— y agonizan o resucitan cantando en medio de la fiesta. Aún estoy en Chile, se escuchan algunos balazos a lo lejos y, por lo visto, el dominio de la fuerza militar es absoluto. ¿Cuándo abandonaremos este infierno? Chile no es un país: es un cementerio de aspecto agradable. A menudo vulgar; a veces muy *chic*. Un cuartel donde la obediencia es compulsiva. ¿Cuándo nos dejarán salir? Para los artifices de la crueldad, también el pensamiento es un delito.”

Al fin abandonamos la escena del dolor, la injusticia, la intolerancia. “Por la razón o la fuerza”, como aparece todavía en el escudo patrio, si la memoria no me falla. Razón que en otro tiempo fue independencia. Y fuerza que pudo, a su modo, ser libertaria, cuando se clausuraron las vías de aquella razón. Desde que salí de Chile, he pensado mucho en ciertas ironías o paradojas que han aparecido en el transcurso del tiempo. Sin duda que los mensajes cambian cuando el contexto histórico se modifica. Fue lo que sucedió en Chile al instaurarse la dictadura. “Por la razón o la fuerza” se convirtió en una ordenanza muy útil para el fomento de la paranoia o disciplina civil: un aforismo de stirpe inquisitorial. Hoy en día, no puedo ocultar mis deseos de sacarle la lengua a la razón no siempre razonante y a la fuerza inclemente que se apoya en verdades absolutas. ¿Y qué decir del himno patrio en la frase “o el asilo contra la opresión”?

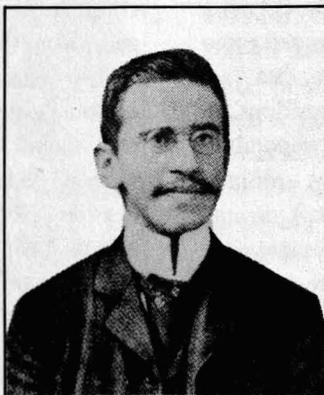
La Historia no sólo es cruel. Frecuentemente se burla de sus víctimas a través de un equívoco sangriento: los derechos humanos se evaporan y el desliz moral es insuperable. Sin embargo, somos insectos históricos, mal que nos pese: dípteros muy parecidos a las moscas y a los ángeles. Y sabremos reír o, en el peor de los casos, sonreír al borde de la cuna o de la tumba, según como nos vaya en el espectáculo sobrecogedor de la vida que tenemos por delante.

Mañana, poco a poco, Chile será un país. Despertó, pluralmente, y se desliza en la dirección adecuada. Árboles y niños crecen sin descanso. Hay mucha agua, todavía. También hay vibración, impulso, nervio. En los días más oscuros, la vida fue capaz de *sobrevivirse* y supo crecer por debajo de su propia sombra. Veamos a Chile, tan distante y cercano, con entusiasmos juveniles; cuando menos, con auténtica ternura. ◇

# D. H. Lawrence, James Joyce y las formas de la inteligencia amorosa\*



D. H. Lawrence



Otto Weininger



James Joyce

para Adriana Gutiérrez  
y Jorge Volpi,  
a sus dos inteligencias

A partir de una lectura atenta que en varios años he dedicado a los libros de Lawrence y Joyce, la idea básica que propone y anima este ensayo puede resumirse por eso que entiendo como una “voluntad o inteligencia uterina” y su opuesta, la “voluntad o inteligencia fálica”, representada la primera por Joyce y la segunda por Lawrence.

Las razones por las que decido atenerme a estos dos escritores pudieran resultar, quizás para algunos, muy obvias; en todo caso las menciono. Se trata de dos novelistas contemporáneos, ambos en lengua inglesa, imbuidos fuertemente por los mismos autores (Nietzsche y Freud, por ejemplo), desarraigados aunque por muy distintas razones (Lawrence era un viajero, Joyce un exiliado), el primero nace en 1885, el segundo en 1882, sus principales obras son coetáneas, escritas alrededor de los mismos años y a una misma edad (cuando, según Fourier, los subfocos pasionales tienen su mejor empleo), ambos censurados en los países de habla inglesa, aparte de que entre ellos siempre supo mediar el genio maléfico de Eliot, el cual logra –más vale aceptarlo ahora– distanciar y hacer del extraordinario arte de los dos, un antagónico. Cuestión que en esencia es cierta –sutilmente si se quiere, o mejor: cuidando severamente los matices y sin buscar exagerar en ninguno de los casos–, aunque no por las razones que adujo

eternamente, siempre predisposto contra el autor de *The Plumed Serpent*.

Los libros de los que básicamente parto –pudiendo referirme a algún otro si resulta necesario– son *A Portrait of the Artist as a Young Man* y *Sons and Lovers*, publicados en 1916 y 1913, maravillosamente autobiográficos –cuestión que presta indicios o corrobora según convenga para nuestro análisis– y que sirven para demostrar el proceso de creación y autoconocimiento en ambos; hasta la culminación del genio y de “la voluntad” que son *Ulysses* de 1922 y *The Rainbow* y *Women in love* de 1915 y 1920, respectivamente, las dos últimas como una totalidad, quizá mayor, para mi gusto, a la novela de Joyce. Aunque mi intención no es la de hacer juicios de valor –los cuales hoy por hoy abundan por ambas partes–, me permito muy de paso apostar novelísticamente –subrayo lo de novelísticamente– y como obras de lectura más perdurable en los próximos doscientos años, por estas dos cimas que son los libros que escribió Lawrence antes de cumplir los treinta y cinco. Cabe recordar que el *Ulysses* se publicó cuando su autor cumplía los cuarenta; las obras que elijo marcan también un hito importantísimo en esos dos creadores que jamás volvieron a alcanzar la misma impronta, el equilibrio artístico por el que pocas veces se da una obra clásica, próspera, con lo que me refiero a una obra perdurable en el tiempo y el espacio, sin minusvaluar por esto sus empeños ulteriores. También es claro que en cualquiera de estos libros hay constantes alusiones a sí mismos, cosa que verifica y ayuda en la comprensión de esas dos disposiciones o caracteres –la de una conciencia vaginal o uterina en Joyce y una fálica en Lawrence, como ya

\* Fragmento de un libro del mismo título.

dije- asimilados en una lectura pertinente de los textos.

Pero antes, ¿cuáles son estas dos voluntades, estas dos "inteligencias" del cuerpo, este "espíritu increado de la raza", como escribió Joyce, que anima y se manifiesta en la obra artística de dos genios disímbolos? Y cuando digo disímbolo no es esto gratuidad; también el símbolo ejemplifica a veces a cada uno de ellos, verbigracia: cuando Paz asocia a Lawrence con el fuego, lo que significa "el triunfo y la vitalidad del sol", cierta "idea de superioridad y mando" muy cercana a la de la fuerza viril que en el caso del autor de *Women in love* es evidente; o cuando encuentro en el *Ulysses*, específicamente, asociaciones de Joyce con el agua, es decir -y sigo a Cirlot-, "con el inconsciente universal donde surge todo lo viviente como de la madre". Esto de ningún modo quiere decir que otras estructuras del inconsciente no aparezcan: al contrario, son las otras, sus opuestas -dependiendo el caso a que nos refiramos: si uterina o si fálica- las que fungen como impulsoras, las que van a hacer prevalecer, al cabo, esta "voluntad" distintiva. Por lo que creo, existirán residuos -o pudiéramos llamarles secuelas-, a los cuales ellos impondrán alguna vez enormes gravámenes para disminuirlos -¿disimularlos?- y hacerlos, a cualquier precio, desaparecer. Y de aquí parto, es decir, de la manera en que el arte de estos dos autores se nos manifiesta, el producto que se nos impone y es necesario develar y entender profundamente; la forma en que en ambos casos se nos representan estos dos aspectos polares: *The Rainbow* y *Women in love*, como un enorme falo (uno solo -que es como creo debe entenderse esta única obra segmentada-, si recordamos que originalmente su autor la planeó como un solo libro titulado *The Sisters* o también *The Wedding Ring*) que buscará imponerse durante su evolución a la fuerza del gineceo que muy bien percibe Lawrence en sus personajes femeninos; y el *Ulysses*, como una enorme vagina dentada que puede, y no sólo puede, sino al cabo logra engullir a todos los habitantes de Dublín, y que encuentra (como luego dejaré claro tomando para este específico la teoría del celadonismo de Fourier en su póstumo *El nuevo mundo amoroso*) su equivalencia dentro del texto -o aún más: es él mismo- con Molly, la esposa de Leopold Bloom, esta Penélope moderna insaciable, lo que haría del *Ulysses* en realidad una especie de *Mollysses*. Y en español -quizá a Joyce le hubiera gustado saberlo- el parangón es claro.

Debo advertir cómo las especulaciones que animan este trabajo pueden ir más lejos. Por medio de asociaciones y de un curioso rastreo, quise entrever las razones por las que el arte de estos dos pioneros de la novela actual son sencillamente opuestos, no en la búsqueda, en el lenguaje empleado o la estructura, lo cual es una evidencia que no busco demostrar, sino en esa cuestión particular que puede ser una conciencia desmesurada de la raza y la sangre (más allá incluso de la suya, quiero decir: no ingénita), ambas rasgos distintivos con que asir la realidad y comprender las relaciones humanas, pudiendo a veces ser diametralmente contrarias. Sobre esto, el texto de F.R. Leavis, *Lawrence, novelista*, puede sernos muy útil: para él, Joyce es la quintaesencia de lo flaubertiano, mientras que Lawrence va a revelarse desde un principio contra esa forma de arte; también Ellmann, en su extraordinaria biogra-

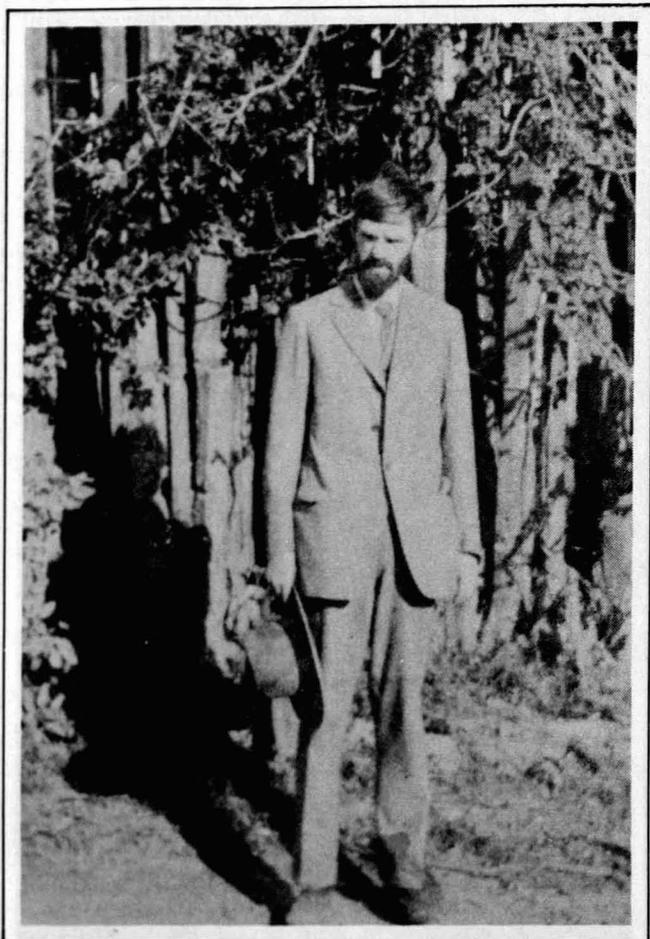
fía sobre Joyce, habla del inusual espíritu femenino -pasivo también- del irlandés. Cito:

En cuanto a Richard Sheehy [amigo suyo de la adolescencia], Joyce le llamaba "epiceno", porque su apellido estaba compuesto de she y he. Siendo Sheehy el equivalente irlandés de Joyce, se adecua con la teoría que más tarde elaboraría acerca de sí mismo, ya que se veía (al igual que Bloom [especialmente en el capítulo dramático de *Circe* que analizaremos detalladamente]), femeninamente masculino.

Esta teoría aparece ya en *A Portrait*; lo que Joyce llama "un creador hembra". Cito otra vez a Ellmann: "Joyce toma prestada luego la imagen de Flaubert y le llama 'dios' aunque este creador también es una diosa. En su útero adquieren vida sus criaturas. El arcángel Gabriel entre en los aposentos de la Virgen y, como dice Stephen [en *A Portrait*]: 'En el virginal útero de la imaginación la palabra fue hecha carne'". La teoría que elabora desde entonces Joyce nace quizá del error que aparece en las actas con su apellido y que él no minimizó jamás: a saber, la de llamarse James Augusta en lugar de Augustin. Así el estilo -pienso en Buffon-, el humor que mueve sus "inteligencias", el pensamiento más íntimo del alma, jugará un papel de primer orden en las formas y los contenidos artísticos de las novelas, pudiendo hacerse característicos con el paso del tiempo y logrando, entonces sí, disimilar a un autor como Joyce y a otro como Lawrence. Aclaro que de ningún modo se trata de comportamiento sexual, tampoco de preferencias y apetitos\*\*. Más bien, se trata de actitudes y más allá aún, como ya dije: de maneras de sentir y aprehender la realidad, su realidad; de allí el comportamiento que ellos demuestran -implícito o explícito- ante el otro sexo -estas conductas verificadas a nivel dramático o no: en el caso del *Ulysses*, por ejemplo, muy poco. Cómo la intuición de Joyce es femenina -o al menos preponderantemente gineceica- y la de Lawrence masculina, fálica, y quizá más: falocrática, quiero decir, una virilidad decididamente empeñada en ejercer supremacía ante la mujer y deseosa de la sumisión.

Así, el organismo vivo, la obra acabada, nos demuestra la formación -o deformación, como se quiera- del alma de dos hombres en constante interacción con sus semejantes. Sus relaciones maritales, extramaritales, su extrañamiento ante el otro sexo, a veces hacia el suyo propio, los amigos, los amores efímeros, lo superficialmente intensas (y la paradoja aquí es exacta) que se dan estas experiencias en la vida cotidiana de dos grandes hombres conscientes de su genio, son remanentes que, aunque nimios, reacomodan y reajustan constantemente esa mentalidad y espiritualidad profunda a la que aquí me he referido. Sus obras son consecuencia, al cabo, de ese carácter, esa "voluntad", que en ellos tenga inclinación; los contenidos y sus formas son, pues, el resultado de un proceso de gestación -y sedimentación- que sólo a muy largo plazo quedará reflejado. Buscar estas formas del alma, estas concien-

\*\* De cualquier manera, debe recordarse la predilección de Joyce hacia las obras de Sacher-Masoch, del que definitivamente tuvo influencia; quizá también de allí, la pasividad sensual, gineceica, de sus personajes masculinos.



D. H. Lawrence en Oaxaca, 1924

cias íntimas, como si fueran una mera descripción, resulta bastante ingenuo; creo que en todo caso serán expuestas –incluso contando esos lugares más autobiográficos– de manera adyacente. Lawrence es un autor inmerso de lleno en cada una de sus obras, la vida que retrata es la que entonces vive y más le importa. Él actúa dentro –al menos eso busca denodadamente– como si lo hiciera en la cotidianeidad. Aún más: para él sus novelas son la cotidianeidad más intensa y menos procesada. En cambio, Joyce elaborará el producto artístico, lo refinará –flaubertianamente diríamos– hasta sus últimas consecuencias. El reflejo final tiene que ver al cabo más con el mismo arte y menos con la vida. Pudiéramos decir en cualquier caso y de ninguna forma como un rubro que Lawrence novela de manera vital, activa, masculina, y Joyce busca hacer de la ficción un producto autónomo, más perfecto y predominantemente artístico con el inconveniente, tal vez, de su artificialidad; con esto su “inteligencia” formal es, como la de Flaubert, pasiva, femenina.

Sabemos cómo Lawrence buscó, incansable, una adecuación vital a sus teorías ambivalentes, muy bien rastreadas –algunas de ellas–, en la extraordinaria biografía de Kermode. El sincretismo de su posición fue acentuándose a partir de 1914 y 1915, con los libros de los milenaristas, especialmente de Joaquim d’Fiore, y otros muy cercanos al superhombre Nietzscheano, especialmente el libro de Houston Stewart Chamberlain, *Foundations of the Nineteenth Century*, traducido al inglés en 1913 y que remarca un hecho crítico: los judíos, como grupo étnico perteneciente a una raza caduca y femi-

noide, debían extinguirse pues en esencia eran contrarios a otro grupo, decididamente superior, el teutón, dueño del renacimiento que desde principios de milenio se esperaba. En la misma línea, los libros fundamentales en su época de Edward Carpenter y el importantísimo *Sexo y carácter* de Otto Weininger que veremos luego con detenimiento. A partir de aquí, irá abrazándolo cierta conciencia de raza imbuida de teosofía, antievolucionismo (era un prediluviano convencido, entre otras cosas, de la Atlántida), utopismo de clase contrario al socialismo en boga y una distinción, no muy clara, de sangre, que lo empuja a la busca de alguna cultura que entonces todavía pudiera hacer renacer –si es que no todavía existía– aquellas formas primigenias de adoración al sol, como Bruno cuatrocientos años antes.\*\*\* Pensó que la moderna cultura era la azotáina de la civilización, amalgamó la parálisis en que encontraba a su Inglaterra precozmente industrial con esos rasgos que de inmediato asoció con los judíos (al mismo tiempo resurgía el movimiento feminista, primero en Gran Bretaña, luego en Austro-Hungría como respuesta –en parte– a la visión misógina de Weininger y otras afines). Posteriormente pensó que la raza semita había sido la indudable causante del deterioro que en los últimos cuatro mil años había hundido las facultades psíquicas y más vitales del hombre. No debía pasar mucho para que reconociera que su caso –que adelante observamos en *Sons and Lovers*– era idéntico. La madre opresora equivalía evidentemente al Útero de la moderna civilización que lo oprimía y no le permitía realización; por tanto, la madre era un perfecto ejemplo de conciencia vaginal, dominante y opresora, no disociada de esa misma cultura que le había tocado vivir: la de un perezoso y largo matriarcado. Había entonces que volver a los orígenes, a las fuerzas prístinas muy pronto asociadas al poder de la tierra. Los rituales itifálicos de la antigüedad eran para él un claro ejemplo de esa verdad suprema, oculta desde siglos, por las fuerzas contrarias: las de la débil Ley mosaica. A partir de un estudio sobre las voluntades, Lawrence piensa que “la dualidad perfecta sigue siendo impensable”. Kermode escribe al respecto:

El estudio *Hardy* es una indicación importante de la forma en la que Lawrence utilizó estos principios para investigar campos que al parecer no estaban relacionados con sus intereses principales: por ejemplo, la raza. A partir de la doctrina de las voluntades surge la declaración de que los judíos, al tener una masculinidad débil, permitieron que la inercia femenina los dominara y terminara llevándolos a la degradación. El monoteísmo, la ley, son, tal como podríamos imaginar a partir del prefacio a *Sons and Lovers* [luego excluido], femeninos; “la gran afirmación de lo masculino fue el Nuevo Testamento”. El Nuevo Testamento contienen la orden de volver a nacer, con una nueva identidad: el amor y la multiplicidad invaden el derecho al monismo judío.

Su aversión, digamos, era infundada. Nunca supo a ciencia

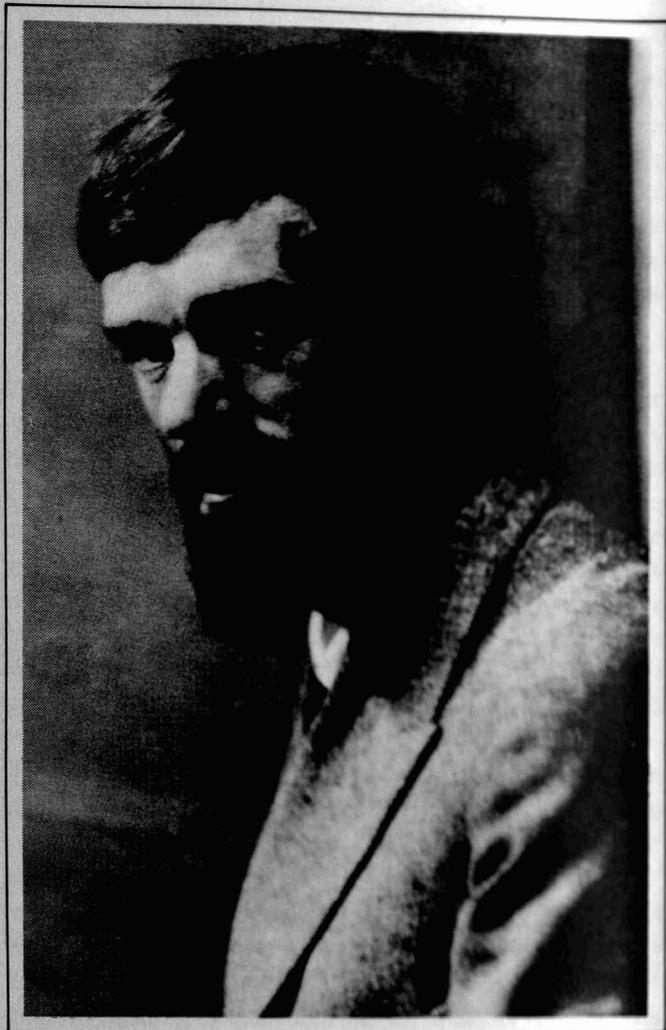
\*\*\* Aunque por muy distintas razones, también Joyce amó desde muy joven al Nolano. Aparece en *A Portrait* y es base –junto con Vico– de la teoría que anima el *Finnegans Wake*.

cierta contra qué estaba luchando. El problema para él fue de sangre, sí, pero lo trascendía y se dio cuenta de ello (en este sentido es dubitativo en *The Plumed Serpent*: el supuesto descubrimiento que hace en México de esa verdad imaginada por él, y en la que algunos críticos detectan al final a un Lawrence desfalleciente y no por completo sincero). El resultado es, al menos en cuanto a las obras que aquí abarcamos, una conciencia fálica en plena gestación, igualmente una conciencia de sangre impresionante en el caso inigualable de *The Rainbow*, y una formación antisemita incipiente todavía, me atrevería casi a decir: una formación que nunca cuaja pues es más la de una obsesión —una idea preconcebida— y no la de una noción identificada plenamente y racionalizada. Y de aquí parto, de esta intuición básica que carga Lawrence desde muy temprana edad, y a la que primero se sustrae y luego se revela, para creer que su conciencia fálica y su antisemitismo son sólo una marca distintiva de creación, una fuerza manifiesta sólo en su obra y verdadera como “inteligencia” contraria a la que su madre representa.

En cambio —continúo mi rastreo—, James Joyce opta, a pesar de su educación católica jesuita, por dos personajes judíos: Molly y Leopold Bloom. ¿Por qué, cuál sería la razón?, es la pregunta igual como la hicimos con Lawrence. Y para contestar sólo puedo utilizar la misma hipótesis de la que partió el autor de *Aaron's Rod*, es decir, porque Joyce sintió —quizá no lo imaginó entonces, no sabría decirlo— que el verdadero resurgimiento era el opuesto, el culto a la hembra debía retornar, el matriarcado no nos dañaba, sino al contrario, de allí es que debíamos partir, encontrar —hombres y mujeres por igual— esa conciencia o “voluntad uterina”, la vitalidad gineceica primordial. De allí que su héroe, Leopold Bloom, venga a ser un judío (recuérdese que probablemente fuera Svevo), un hombre apegado a la Ley, aunque en sentido estricto: un laico común, mas no por ello menos semita de lo que pudiéramos suponer, y su heroína, una judía de origen español. Molly se erige, pienso, como el verdadero ser protagónico de la novela, y Leopold como el comparsa, Acates del mismo Eneas, guía del huérfano de padre (huérfano espiritual, quiero decir) Stephen/Joyce, siempre en busca de la madre muerta y la de su recuperación: Molly carnal y espiritual, Mater Dolorosa de todos en Dublín y placenta primordial. Hasta allí deberá llegar la odisea del joven Stephen —desde su catolicismo jesuita hasta la conversión que va a representar en *Ulysses*, Bloom— y la de los demás, cuando en 1903, la madre del irlandés haya muerto y éste decida abandonar su país sólo para recuperarlo muchos años después en el destierro de Trieste y París.

No sé si Joyce pensara que la época era eminentemente vaginal como lo creía Lawrence o si, al contrario, el poder del falo primaba y debía así revivirse su contrario; en todo caso, Joyce decidió muy calculadamente que el poder de su gran obra recayera en dos judíos. Y quizá no en dos, como ya dije, sino en uno solo: Molly Bloom. Cabría preguntarse también cómo responde el mismo Leopold/Stephen/Joyce ante ella, ante la autarquía que representa la inamovible mujer y la de su búsqueda.

Tal vez Lawrence no imaginaba mal (sin que esto quiera decir que tuvo nunca las mínimas nociones que luego Russell



D. H. Lawrence en 1920

quiso imputarle, a saber, la de un predicador nazi; su conciencia de raza jamás hubiera llegado a tanto como prueba, por ejemplo, Ross Parmenter en un capítulo de su hermoso *Lawrence en Oaxaca*, “¿Era fascista Lawrence?”), si recordamos el caso del filósofo Otto Weininger, quien se suicida a los veintitrés años tras dar por terminada su gran obra. Refiriéndose al judío que fue de origen Ludwig Wittgenstein, Wilhelm Baum escribe: “En su obra *Sexo y carácter*, que fue muy apreciada por Wittgenstein, Weininger había dicho que, por principio, las mujeres eran unos seres inferiores, al tiempo que predicaba un irreconciliable dualismo entre los sexos. Weininger insistía en que las mujeres no tenían alma y en que jamás podrían llegar a ser geniales. La condición previa para todo desarrollo del espíritu y para el logro de una fuerza genial creadora [a la que siempre aspiró Lawrence y a la cual supeditó cada uno de sus atributos] era, según él, una abstinencia sexual completa [aquí el paralelismo sufre una ruptura evidente]. La obra *Sexo y carácter* fue reeditada veinticinco veces en el transcurso de veinte años y se tradujo a ocho idiomas”. Así pues, no es tan difícil pensar que Lawrence haya accedido a este libro candente en su época; igual Joyce. Ambos conocían, en cualquier caso, el alemán, y sabían qué sucedía entonces en Viena, último reducto de la intelectualidad centroeuropea. Otto Weininger se suicida, al parecer, porque descubre una debilidad latente producto del semitismo



Joyce en 1919

que odiaba y, al mismo tiempo, convivía en sus venas. Su rigurosa sexualidad es apreciada por Wittgenstein, no así por estos dos novelistas. José María Pérez Gay escribe al respecto:

*Sexo y carácter* es una teoría radical de la misoginia; el libro condensa las ideas dominantes a finales de siglo: el falocratismo o predominio del carácter masculino en la lucha de los sexos [...] El joven filósofo se lanzó también contra el judaísmo [...] Sus creencias oscilaban entre el carácter maldito de la hembra (*Das Weib*) y la sospechosa presencia del judío.

De igual forma cabe no olvidar los movimientos nacionales e ideológicos de finales y principios de siglo. En cierta forma opuesto, el libro de Theodor Herzl, *El Estado judío*, incipiente llamado a un nacimiento sionista, que, al igual que el libro de Weininger, tuvo entonces una recepción impresionante. También los famosos *Protocolos de los Sabios de Sión* de principios de siglo donde naciera el mito de la conspiración judía mundial; y del llamado caso Dreyfus, el cual tendría los ánimos caldeados durante largo tiempo.

Para entender mejor no sólo la posición de Lawrence, sino la de Joyce, conviene revisar dos influjos decisivos en ambos: primero el de la madre en sus primeros años, segundo el de la religión y el culto. Creo que para Lawrence llega a ser aún

más nocivo este primer aspecto, mientras que para Joyce el segundo es de importancia vital en su formación de una "inteligencia uterina". En un curso sobre novela moderna propuse revisar dos novelas fundamentales ya citadas: *Sons and Lovers* y *A Portrait of the Artist as a Young Man*; esta nueva lectura abría mis ojos con respecto al asunto que aquí trato. Luego hallé esta breve referencia –aunque superficial muy atinada– debida a Harry Levin:

En 1913, un año antes de que Joyce terminara su obra, David Herbert Lawrence había publicado su propio retrato del artista en *Sons and lovers*. Estos dos libros expresan el sentido de aislamiento de una inteligencia joven, maniatada por las conveniencias y dominada por la pobreza, y las intensidades de sus primeras reacciones a las experiencias estéticas y a la vida en general. El calor con que Lawrence trata el tema es tan grande como la reserva que muestra Joyce. Acaso puedan relacionarse estas dos actitudes con la religión de ambos artistas –protestantismo evangélico inglés y catolicismo ortodoxo irlandés– cuando se ve cómo se detiene Lawrence en los encantos de la vida y Joyce en sus aspectos revulsivos. Las madres de ambos artistas representan un papel semejante y, sin embargo, May Dedalus es un fantasma junto a la presencia vital de Mrs. Morel. Los personajes de *Sons and Lovers* tienen una existencia independiente, mientras que en *A Portrait of the Artist as a Young Man* aparecen, en general, entre ensueños y resentimientos del protagonista. El tema de la infancia lo trata Joyce con una tristeza sin consuelo\*\*\*\*.

Es verdad que Joyce trata con reserva ciertos aspectos, igualmente que la madre de éste aparezca como un "fantasma" en comparación a la madre de Lawrence, Mrs. Morel, no así el de que éste se detenga sólo "en los encantos de la vida" y Joyce en los "revulsivos". Como demuestra Levin en su estudio, esta primera novela de Joyce colinda con un naturalismo tardío; creo que esos aspectos "revulsivos" de la vida aparecen también vívidamente en *Sons and Lovers*. De cualquier forma, me interesa más el comentario que Levin hace sobre el papel religioso. Desafortunadamente no lo desarrolla y no nos dice mucho más. Y de aquí parte una de las hipótesis decisivas para la comprensión de estas dos "inteligencias o voluntades": mientras que la pugna de Lawrence está dirigida a la acechanza que siente de su madre, Joyce lucha, se revela íntimamente a la religión y al culto, específicamente a la ortodoxia representada por los jesuitas. Vale la pena echar aquí un vistazo a la última parte del capítulo primero en *A Portrait* y cómo es que nace el quebranto que impone a su persona la figura tremenda y viril del padre Dolan, padre James Daly en la realidad. Excepto por un par de menciones lejanas, la madre, es cierto, es apenas "un fantasma". Primero tenemos la clase de latín con el padre Arnall; conocemos que, a pesar de su rigor, es bastante más condescendiente que su colega Dolan. El perso-

\*\*\*\* Nada más sobre este asunto en particular –las semejanzas y diferencias de estos dos *Bildungsroman*–, existe un libro que no he tenido aún en las manos: *Lawrence & Joyce, A Critical comparison*, de Ian Gregor y Kinkead-Weekes.

naje de Fleming, discípulo de ese *alter ego* que es Stephen, se nos aparece muy variado y rico. El padre Arnall lo ha arrodillado por haber escrito el peor de los ejercicios. De pronto aparece el prefecto, el cual es recibido de la siguiente manera:

Por un instante hubo un silencio de muerte y luego el recio chasquido de una palmeta sobre el último pupitre. A Stephen se le saltó de miedo el corazón.

—¿Hay aquí algún chico que necesite ser azotado, Padre Arnall? —gritó el prefecto de estudios.

Este brevísimo pasaje provoca en nosotros un augurio. ¿Por qué a Stephen “se le saltó de miedo el corazón”? Él es profundamente reactivo a esta clase de personalidades y claramente deja verse el presagio cuando el padre Dolan pregunta su nombre y otra vez se “le saltó el corazón de un golpe”. Éste le reclama por sus gafas; poco antes se le han roto y se lo dice. Dolan lo llama holgazán y trapionda, para luego golpearlo y humillarlo con la palmeta. Por fin, lo hace arrodillarse frente a todos los demás de su clase. Su sensibilidad ha sido educada de forma por completo distinta a la de Lawrence y el pasaje permite sentir cómo Joyce quedó vivamente horrorizado por ésta y otras escenas. El autor de *Ladys Chatterley's Lover*, hubiera sin duda contestado al padre Dolan: “Sí, yo necesito ser azotado, todos aquí necesitamos ser azotados”, si recordamos cómo recomendaba insistentemente se les golpeará a los niños desde muy temprana edad. Tomo algunas de las especulaciones laurencianas sobre el tema aparecidas en textos como “Trees and Babies and Papas and Mamas”, “First Glimmerings of Mind”, “The Reality of Peace” y otros, escritos a raíz de su experiencia como maestro en sus primeros años.

Lawrence detestaba el empeño que se hacía por hacer del joven pobre una réplica del niño de clase media, y el “terror pusilánime de la pobreza” que yace detrás de esto. Era deber del Estado, según él, encargarse de pagar la educación; todos los alumnos deberían, por igual, tomar clases de cultura física y de lucha (recordemos a Birkin que enseña a Gerald una especie de pelea asiática en el capítulo de los “Gladiadores” en *Women in love*; muy al contrario, en un pequeño ensayo titulado “La fuerza” escrito a los dieciséis, incluido en sus *Escritos críticos* recopilados por Ellmann, Joyce dice que la subyugación por la fuerza es fútil y también que un día habrá una subyugación por la bondad). Sólo en esto la educación será igual para todos; no existiría de ninguna manera el concepto de igualdad. La legislación que exige Lawrence no es generosa sino liberal en el sentido corriente, sin embargo, poco a poco insiste en el cultivo de una individualidad rígida y austera. Para él, el amor es la fuente de la democracia, el cual ha permitido engañarnos con sus presupuestos indignos de igualdad. Debemos contribuir a una rápida disolución de ese espíritu que nos tiene sometidos desde siglos atrás, el espíritu de la Ley. Vendrá pronto una nueva era, la del Espíritu Santo profetizada por el abad Joaquim d'Fiore. Había, pues, que acelerar la disolución de los cuerpos, su peor enfermedad, recibida en las entrañas indefectiblemente y continuada por esa infeliz etapa de lactancia —Lawrence llegó a afirmar que habría preferido que las lobas amamantaran a los hombres—; había que romper

la conexión que el gran plexo solar irremediadamente tenía —a través del cordón umbilical— con nuestra madre: romper su egoísmo idealizante, espiritual. Por el contrario, el ganglio lumbar era motriz, volitivo, y nos inclinaba hacia la libertad, hacia la plenitud del cuerpo separado, por fin, del amor umbilical que nos amenazaba. De allí que para “liberar la conciencia superior” era menester quebrantar severamente “los centros de la voluntad primaria”; sólo los “latigazos y los golpes incitarían fragorosamente los centros moribundos y los volverían a la vida”.

Estas especulaciones sobre educación que menciono (cómo es que Lawrence debió haber contestado al prefecto), nos revelan al asunto profundo desarrollado en *Sons and Lovers* y nos lo hace aún más comprensible; lo mismo para *A Portrait*. Como señala Freud, se ha producido aquí un desdoblamiento. Para comprender el problema (el de la niñez y adolescencia que nos importa principalmente aquí) en que va a manifestarse el arte de estos dos hombres, paso al principal temor que para ellos representa una virilidad o una feminidad desmesurada y de inmediato su opuesta. En *Totem y tabú* se lee que:

La oposición de sagrado e impuro coincide con la sucesión de dos fases mitológicas, la primera de las cuales no desaparece por completo al ser dominada por la segunda, sino que sigue subsistiendo a su lado, en una situación cada vez más inferior, hasta perder por completo la estimación de que un día gozó y convertirse en algo despreciable. En la mitología se realiza siempre la ley de que una fase anterior, dominada y reprimida por otra, se mantiene, por el hecho mismo de su represión, al lado de la dominante, en una situación de inferioridad y transformándose lo que en ella era venerado, en objeto de execración.

Joyce va a revelarse contra esa primera fase —mitológica, sivilizante de su padre y especialmente de la Iglesia/orden/prefecto/, mientras que Lawrence va a oponer su propia virilidad —más o menos un contubernio de sangre hacia su padre— a la posesión —“amorosa”, “idealizante”— que sufrió de la madre en los primeros años. Sin embargo, como Freud vía Wundt apunta, “la primera [...] no desaparece por completo al ser dominada por la segunda, sino que sigue subsistiendo a su lado[...] hasta convertirse en algo despreciable”. La execración sigue a la veneración en ambos casos, la ley de la fase anterior, “domina y reprimida por otra, se mantiene, por el hecho mismo de su represión, al lado de la dominante, en una situación de inferioridad”. Atestiguamos siempre —a veces sólo de manera oblicua— un menoscabo hacia ese tabú sagrado que era en un inicio Mrs. Morel en *Sons and Lovers* y la Orden en *A Portrait of an Artist as a Young Man*, ambos “temores” de pronto condenados. O lo impuro prevalece, es decir, la nueva fase de esa ley, o bien ahora lo sagrado es, debe ser, su antagónica. De cualquier manera, es verdad que en los dos se mantiene la fase anterior, como un signo de dependencia contra el cual van a luchar: para Joyce sigue siendo alarde de pugna la Orden (y en menor escala, su padre) en el *Ulysses*, más de veinte años después, mientras que para Lawrence la contienda seguirá viva hasta su muerte. ♦

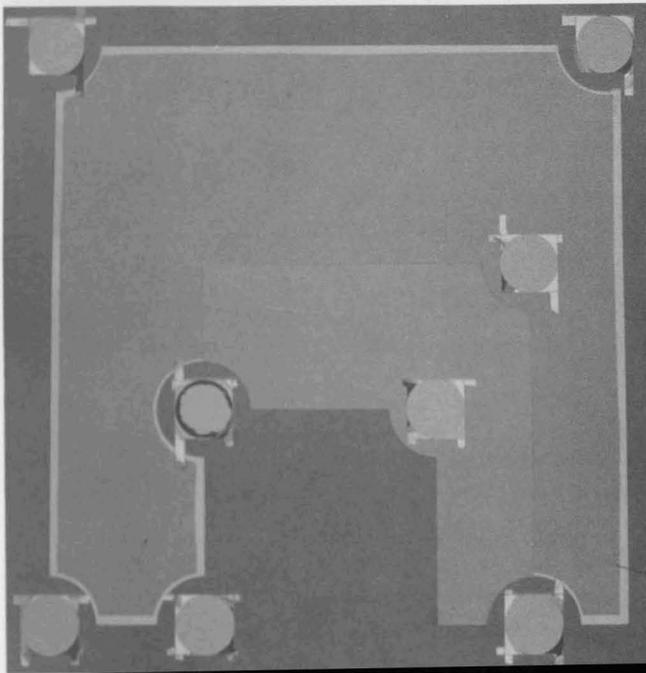
---

Arturo Fuentes

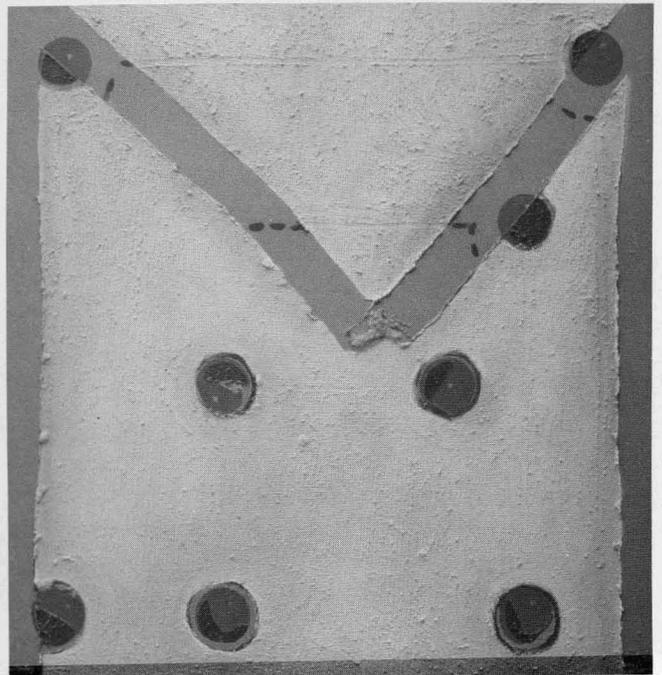
---

## Bernardo Recamier: El péndulo del Arte

---



*Ocho soles*, 1988. Acrílico/tela, 100 x 100 cm



*Círculos sobre blanco*, 1988. Acrílico/tela, 100 x 100 cm

**B**ernardo Recamier estudió en la Academia de San Carlos, donde le conocí, y aunque no permaneció allí mucho tiempo, se impregnó del ambiente y enriqueció sus perspectivas. En el largo recorrido para llegar a su casa-estudio, conversamos largamente; inmersos en el pasado recordamos una hermosa convivencia en la academia. Me habla de sus inquietudes y frustraciones, del sueño y la realidad. Por fin llegamos a su espacio y tiempo, los cuadros están acumulados y el pasado y el presente se funden silenciosamente. Me muestra una pintura con textura, posiblemente polvo de mármol, los matices y acentos muy bien logrados y una X en el centro con la influencia de Tapies, que todos tuvimos.

Las texturas reales van a desaparecer y aparecer como si fueran conducidas por una marea nocturna. Es claro, Recamier, como todo artista, obedece a estados de ánimo, a vivencias fuertes e íntimas.

El pintor, como el agua en la roca, va formando una particular visión de la realidad y la abstrae en su obra. Posteriormente surgen las constantes y las obsesiones por el color. Se definen dos soluciones: la definición de una geometría y estructuras claras y la otra en las texturas reales de un lirismo, donde a veces se pierden las líneas o por lo menos no son tan precisas. La imaginación juega con los rectángulos, unos dentro de otros, y la sensibilidad determina un fondo y por yuxtaposición los rectángulos, de

otro color, flotan en ese espacio, causando una agradable sensación. Para 1980 los elementos geométricos están plenamente detallados: rectángulos, triángulos y círculos. En otras pinturas observo texturas virtuales. Recamier ha ingresado al mundo del diseño y quizá haya cierta influencia de esta disciplina en su pintura. El color es para Bernardo lo que la metáfora para el poeta: azules, morados y ocres pueblan y crean atmósfera en su obra. En algunas pinturas observo la admiración por Mondrian, la simplificación de la estructura, una sintaxis clara y ordenada. En otras hay que romper el orden y también crear ritmos con formas en rojo que descienden y que muestran la



*Mujer y luna*, 1991. Óleo/tela, 100 x 100 cm



habilidad del pintor. Investiga nuevas posibilidades y no se copia en un espejo limitado sino que persiste en una lúcida búsqueda. Los círculos giran y el centro de los cuadros es importante, nace el código del pintor y su lenguaje adquiere una mayor fuerza. Nunca he dejado de pensar en el arte como un péndulo que avanza y retrocede en las corrientes estéticas y en el estilo de los artistas; así Recamier retoma los ecos de su pasado y los hace vibrar en el presente. A veces sugiere la forma y la ambigüedad que como decía Pablo Neruda es rica por las diferentes interpretaciones que hace el espectador. Los constituyentes de la obra, en ocasiones se dispersan pero con madurez el pintor les da unidad por medio del color, algunas estructuras evocan la forma de la M y los círculos tienen un movimiento natural.

Parece que la visita ha concluido y en ese momento Bernardo Recamier, con su habitual sencillez, me muestra sin darle importancia una serie inspirada en el alfabeto que es para mí una grata sorpresa: trabajos excepcionales sobre papel, me olvido del alfabeto como tal y descubro unas bellas pinturas: gouache y pastel utilizados con maestría, son formatos pequeños de atmósferas ricas en



*Paisaje interior*, 1991. Óleo/tela, 80 x 80 cm

color, forma y textura. Recuerdo como antecedentes algunas letras y números de Jasper Johns, pero éstas sobre tela y con otras soluciones. Esta última etapa de Recamier es para mí la más importante de su producción y constituye una síntesis de su obra anterior, pero con una amplia gama de recursos que revelan

madurez y quizá es el inicio de una obra importante, con una concepción sólida y un estilo definido. En esta serie se distingue una complejidad de elementos, pero nada perturba la percepción del espectador, porque existe una unidad lograda con el color. Los materiales para el papel que utiliza son ideales y dúctiles a la mano firme del pintor.





Luna en Tulum, 1991. Acrílico/tela, 100 x 100 cm

Su admiración por la tipografía se refleja en las pinturas, pero el espectador culto descubrirá la posibilidad de otras lecturas. Parte de una retícula en lápiz, únicamente sugerida, maneja ocres, azules y rojos, con matices de naranjas y amarillos. Trazos de lápiz y tinta que pasan a un segundo plano, y el color es el protagonista, y la armonía señala una serenidad interior. A lo largo del recorrido presenta diversos mundos: pinturas

monocromáticas y pequeños detalles contrastantes, relieves realizados con recortes de papel más grueso que el soporte, vestigios de su curso de escenografía.

Viene después una hermosa X, en realidad cuatro triángulos dirigidos al centro, el color se diluye en un mar accidentado.

Otros espacios recuerdan el papel pautado del compositor, modernas interpretaciones de armonías y disonancias.

La Y se repite obsesivamente, pero cada una es diferente a las otras, como variaciones de una sola melodía y como en una improvisación de jazz las formas cambian y retornan a su origen, las líneas ya no son dibujadas con exactitud y son sustituidas por unas de mayor libertad.

Me imagino al pintor trabajando en su restirador, una forma le conduce a otra, no puede descansar, está profundamente motivado, experimentando múltiples vivencias.

Una G es transformada en un collage y adquiere un interesante volumen. La S rompe con los rectángulos, las líneas curvas producen cierto movimiento y una gran variedad de elementos pictóricos.

En esta serie plasmó sus vivencias con sensibilidad y muchos recursos técnicos, es como un camino con veredas sorpresivas: armonías y contrastes, orden y subversión del orden, atmósferas y matices.

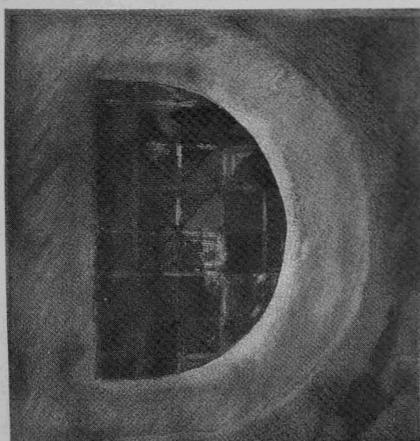
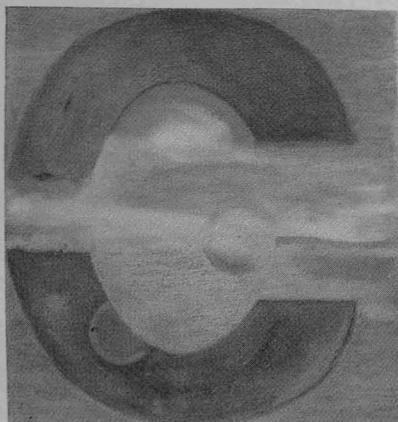
A veces los componentes geométricos reaparecen creando destacados ritmos, motivando diferentes sensaciones en el espectador.

Una N adquiere fuerza por el relieve con textura de arena sobre un fondo delicado y fuerte. La última obra que contemplo es sobresaliente, la estructura es una red de cuadrados: azules y morados predominan, pero el pintor retrocede en el péndulo y retoma formas de épocas anteriores y la pintura es una metáfora de color.

Bernardo Recamier debe comenzar con el final y en el silencio de su estudio observar esta serie, pintar en otros formatos, pero la esencia de la creatividad está ya en un paraje donde domina la belleza.

Gracias a las observaciones del pintor, descubrí algo que había omitido y que posteriormente aparece claramente, las referencias a la naturaleza, la belleza del mar, los cielos y la Luna.

Sin embargo la escenas hermosas están en el exterior y lo difícil es lo que logró Bernardo: pintar y crear atmósferas que parten de la realidad a lo subjetivo. ♦



# La Historia inmediata

No se trata aquí de discutir si se puede o debe o no se puede o no se debe escribir la historia de lo inmediato, porque, entre otros, Jean Lacouture ya lo ha hecho con rigor y seriedad.<sup>1</sup> Aun así, el problema es controvertible. La dificultad de investigar, explicar y escribir sobre lo que acaba de ocurrir, si es que verdaderamente ya acabó de ocurrir, es algo que nos mantendrá a los que nos dedicamos a estos menesteres en discusión permanente. Lo que ocurrió en el Golfo Pérsico desde el miércoles 16 de enero del año pasado es una buena muestra de que mejor hay que esperar a que las cosas hayan avanzado, o preferiblemente terminado, para elaborar un discurso congruente acerca de ellas. Es un riesgo no sólo para historiadores sino inclusive para periodistas; aunque éstos tienen la obligación de ir elaborando conclusiones sobre lo que acaba de suceder, pese a que las del día siguiente contradigan de manera palmaria a las del anterior, como ya hemos visto. Sin embargo, de cuando en vez, el periodista necesita hacer balances en los que la presencia de un plazo largo, de unos antecedentes remotos lo ayuda a hacer una mejor explicación de lo que la hora anterior le proporcionó en cuanto a información. El conflicto reciente por lo menos requiere de una información coherente desde las postrimerías de la Primera Guerra Mundial para entender de manera satisfactoria la actual división política de los antiguos territorios persas, los intereses de las potencias occidentales en la producción petrolífera, y así hasta los momentos más recientes de la aurora y ocaso del Tercer Mundo, la Guerra de los seis días, la guerra entre Irán e Irak, etc. En suma, la historia proporciona al periodista bases sólidas con las cuales se debe de mover para entender y hacer entender a los lectores lo que sucede en los días y las horas más inmediatas.

Pero, como ya anuncié arriba, el interés de este trabajo no es alegar si se puede o no se puede relatar lo más inmediato de la historia mundial contemporánea, sino participar a los lectores un problema que se le plantea a quien se dedica al análisis historiográfico, ya que en algún momento se enfrenta a materiales de historiografía de lo inmediato, sobre los cuales se debe hacer una valoración para distinguir si se trata de verdadera historiografía o si apenas es un periodismo ambicioso. La bibliografía histórica está llena de ejemplos en uno y otro sen-

tidos. Valga el caso de la Independencia mexicana, con un texto enorme y riquísimo en elaboración historiográfica como el de fray Servando Teresa de Mier, en cuya génesis hay mucho de panfletismo, ya que hay sospechas de que fue alentado por Godoy para responder a López Cancelada. Aunque esto fuese probado y cierto, el resultado trascendió el panfletismo gracias al talento de Mier, a su erudición, a sus alcances interpretativos, a la fluidez de su pluma, a la solidez de su argumentación, todo lo cual da por resultado una obra historiográfica sobre un acontecimiento que después se sabe que tardaría ocho años más en concluir. No es que fuera adivino. Fray Servando no especula sobre lo que va a pasar, sino que después de trece capítulos en los que traza con detalle las primeras etapas de la "revolución de Anáhuac", se lanza en el catorce a encontrar el sentido histórico profundo de la razón de ser de la lucha de América contra España. Si el factor historiográfico estaba en duda —que no era el caso— en los trece primeros capítulos o libros, el conclusivo lo despeja todo. La estructura profunda del texto se esclarece con él y la obra adquiere una redondez definitiva que la hacen ser un auténtico clásico de la historiografía mexicana.

En contrario se pueden encontrar obras, digamos *La muerte política de la República mexicana* de Francisco Ibar, que no va más allá de un periodismo político comprometido, de una abundancia de noticias, del reportaje, si se quiere usar un término anacrónico, o de la crónica en el mejor de los casos. Mi metodología de análisis le niega a Ibar categoría historiográfica y sí se la otorga a fray Servando. Ciertamente en ello interviene de manera profunda la subjetividad de quien lleva a cabo el análisis, aunque debe suponerse que se trata de una labor responsable y no arbitraria y que responde a una metodología objetiva que sin embargo, en un momento dado, tiene que apelar a la subjetividad. Croce<sup>2</sup> se refiere a las pseudohistorias. Al caracterizarlas nos enseña muy bien a distinguir cuándo se trata de productos acabados y cuándo de aproximaciones.

Me refiero aquí a obras acerca de la historia inmediata, aunque también puede haber pseudohistorias cuyo tema sea lejano en el tiempo. Los ejemplos de Mier e Ibar funcionan bien por ser inmediatos. No contraste dos obras cuyo tema

<sup>1</sup> Jean Lacouture, "L'histoire immédiate", en Jacques Le Goff et al., (dir.), *La nouvelle histoire*, París, Les Encyclopedies du Savoir Moderne, 1978, p. 270-293.

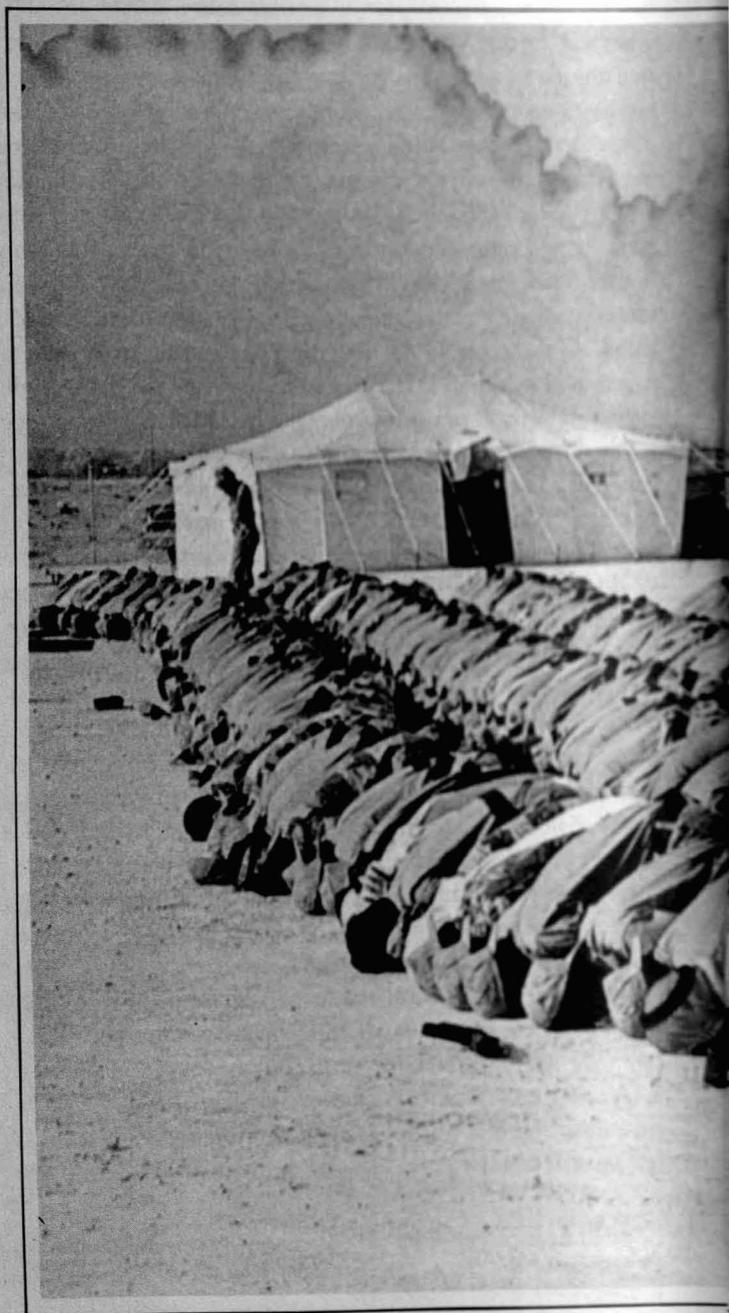
<sup>2</sup> Benedetto Croce, *Teoría e historia de la historiografía*, trad. de Eduardo J. Prieto, Buenos Aires, Editorial Escuela, 1955, p. 23-40.

se aparte de manera secular. Mi interés se cifra en la historiografía de la Revolución mexicana, cuya primera etapa está nutrida de la historiografía testimonial, recordada y, naturalmente, inmediata. Mi ejemplo predilecto lo constituye la obra de Roque Estrada<sup>3</sup> sobre la Revolución maderista, publicada al mediar el año de 1912, es decir, cuando Madero está en la presidencia y no se advierte ningún tipo de final de su mandato. Estrada se refiere a la campaña electoral y a las acciones políticas que se llevan a cabo después del triunfo de Ciudad Juárez y los problemas del año de 1911. Es decir, lo inmediato. La obra está documentada de primera mano, en la medida en que Estrada fue secretario particular de Madero y manejó y dispuso de una rica información directa. La obra, asimismo, adolece de un enorme apasionamiento, ya que cuando es escrita ya se había producido la ruptura entre Madero y Estrada y eso le otorga una actitud crítica enorme. Para algunos, ello podría descalificar el texto por predominar en él el factor subjetivo. Ciertamente, la obra tiende a descalificar actos de Madero, pero a la vez logra establecer con un gran rigor historiográfico puntos y comas de la trayectoria maderista, desde su origen hasta el momento en que don Roque levanta la pluma. Si se tratase sólo de un panfleto, todo eso estaría de sobra, es decir, bastaría con subrayar los actos negativos cometidos por Madero, en opinión de Estrada, y ahorrarse más de 300 páginas en las cuales queda trazada la etapa inicial del maderismo, de manera excelente, no puedo decir inmejorable, porque tal vez nada lo es, pero la aportación de Estrada al conocimiento histórico del maderismo va más allá del alegato en su contra.

De cualquier manera no se puede descalificar una obra por su subjetividad. Mucho menos si ésta fue el factor que movió al autor a utilizar la pluma. En obras actuales sobre la Revolución cuánta subjetividad podemos encontrar. Womack se declara abiertamente zapatista y sus páginas sobre Carranza están cargadas de subjetividad, como las de Katz a favor de Villa también lo están y no les restan calidad historiográfica. El apasionamiento, como diría Bulnes en 1905<sup>4</sup>, es una expresión de sinceridad. La frialdad no es garantía de objetividad, sino sólo un rasgo estilístico.

El trabajar la historiografía de la Revolución mexicana en su primera etapa, es decir, la que va del propio 1911 o 1912 en adelante, digamos hasta cerca de los años cincuenta, cuando se extingue la generación de los protagonistas, implica hacer una rigurosa selección de trabajos que sí son y otros que no son historiografía. No es desde luego algo ocioso. Es importante distinguir fuentes primarias de obras historiográficas, pseudo-historias de historias, y así sucesivamente. La dificultad es grande. ¿Qué son, por ejemplo las memorias y autobiografías? Desde luego que un género literario, pero una literatura cargada de *verdad*. Es lo que en un artículo<sup>5</sup> he denominado

textos parahistoriográficos, para distinguir lo que cada trabajo contiene de aportación historiográfica y a la vez las carencias de requisitos historiográficos que hacen que una obra sea o no historiografía. La carga de intencionalidad del autor ayuda mucho a quien lo analiza a establecer su filiación genérica. Si Martín Luis Guzmán apela en primer lugar a la novelística en *El águila y la serpiente*, como género que le proporciona estructura, hilo conductor, etc., aunque el contenido sea memorístico, por cuanto a que se refiere a personajes y hechos realmente acontecidos, nos ayuda a ubicarlo. Igualmente ocurre con Vasconcelos en la medida en que su vida sirve de hilo conductor y nos lleva a lo público y a lo privado. Otras memorias o autobiografías que no son tan felizmente pródigas en lo privado como la de don José, y sólo atienden a lo que sus autores consideran público o histórico, ya no resultan tan fácilmente ubicables genéricamente porque renuncian a su subjetividad de manera consciente, aunque ésta jamás los abandona,



<sup>3</sup> Roque Estrada, *La revolución y Francisco I. Madero. Primera, segunda y tercera etapas*, Guadalajara, [s./e.], 1912, 502 p. Reproducción facsimilar, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985.

<sup>4</sup> Juárez y las revoluciones de Ayulla y de Reforma, México, Eusebio Gómez de la Puente, 1905. Capítulos I y II.

<sup>5</sup> Álvaro Matute, "La revolución y la escritura de su historia", *Revista de la Universidad de México*, v. XXXVI, nueva época, n. 9, enero de 1982, p. 2-6.

pero no se preocupan de la dignidad literaria de su texto sino sólo de su contribución al conocimiento de *lo que realmente pasó*. Esto es parahistoriográfico, aunque también hay mucho de ello en todas las partes *públicas* de las autobiografías cuyo entramado lo da la totalidad de la vida, sin darle preeminencia a ello o a lo privado. En suma, la dificultad analítica nos lleva no sólo a considerar los factores estilísticos, que son muy importantes, más de lo que comúnmente se piensa, sino también lo que sirve de tema directo a esta reflexión y es el asunto de lo inmediato.

La idea de la *perspectiva histórica* es útil para valorar los textos historiográficos, pero no debe olvidarse que es una idea, no algo existente de manera fenoménica. ¿Se puede decir cuándo comienza a haber perspectiva histórica? Creo que no, en la medida en que se trata de una operación que es propuesta por el sujeto que escribe la historia. El historiador es quien establece la perspectiva. Él pone los marcos temporales

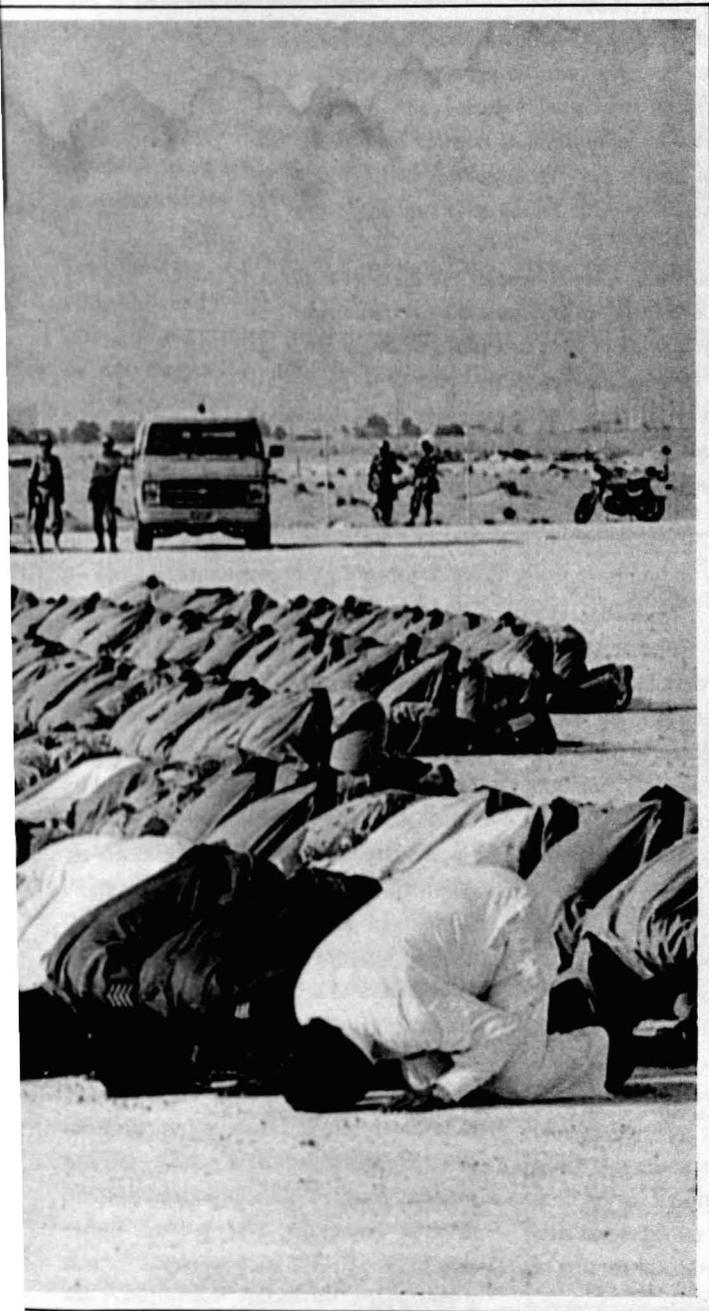
a su materia y puede irse muy lejos o no del presente. Por ejemplo, la caída de Porfirio Díaz, que podría considerarse impensable hasta poco antes de que ocurriera, permite que algunos autores se vean precisados a entenderla a partir de su elevación, como reza el título de la obra de López Portillo y Rojas. Éste es un ejemplo de perspectiva en la medida en que es necesario ir a 1876 para entender 1911. Es decir, se establece un periodo histórico que la posteridad se encargará de corroborar o desmentir.

Y otro asunto de perspectiva es el que debe poner en juego quien hace análisis historiográfico. Hay obras que por sí solas se abren paso y aseguran su permanencia, pero también hay descubrimientos de trabajos tanto publicados como inéditos que fueron preferidos y que, con el tiempo, se pueden revalorar. La condena de un texto por la crítica de una época es un asunto de perspectiva que por consiguiente, no puede ser permanente. La perspectiva —es decir, la subjetividad de un autor a partir de ciertos hechos que lo hacen valorar las cosas de un modo determinado— también puede establecer que hubo sobrealoraciones de acuerdo con lo que en otra época se pensaba que debía hacerse.

El problema de la inmediatez no debe juzgarse como un impedimento para que una obra adquiera el rango historiográfico. Se puede apelar al padre Tucídides, actor y autor de la Guerra del Peloponeso, para alegar en favor de que estar dentro de la *foulée de l'événement* —como dice Lacouture— permite escribir historia y no sólo testimonios *para o pseudo* historiográficos.

Otro de los asuntos que se le pueden reprochar a la historiografía de lo inmediato es la falta de disposición del historiador de un amplio número de fuentes. No digo que la totalidad, porque ésta nunca se puede conocer. Es verdad que existen muchas fuentes ajenas al conocimiento de quien escribe al calor de los hechos. Muchos documentos se hacen públicos sólo después de veinticinco o más años en algunos archivos, lo cual limita un manejo satisfactorio de la información. Sin embargo ¿qué garantía hay de que los documentos ocultos tengan algo más que aportar? O, mejor, ¿hay documentos ocultos? Quitándole misterio a esta situación, se puede dar el ejemplo del estudio de una legislatura. La fuente básica es el *Diario de los debates*. Si trabajamos sobre la de la época de Madero, es decir, la XXVI, tendríamos a nuestra disposición el mismo tipo de fuente que si trabajamos la que concluyó sus trabajos en 1991. Para redondear la información acudiríamos, entonces como ahora, a la hemerografía y, entonces, a documentos producidos por los diputados y, ahora, a la historia oral, si la bondad de los protagonistas los hiciera responder preguntas. Es decir, casi no hay diferencias entre las fuentes de una época remota y la más inmediata, por lo cual el número y calidad de fuentes no debe ser un impedimento para la historia de los tiempos recientes.

El problema radica en el sujeto, que establece sus propias perspectivas. Sabe manejar su información y tiene los elementos exegéticos adecuados para hacer la conversión del periodismo en historiografía y servir de base consciente a discursos futuros. Valorarlos resulta tarea difícil, pero ¿quién dijo que la historia es fácil? ◇



# La Colonia: un mundo feudal ilusorio

*Anthony Pagden, historiador inglés, profesor de la Universidad de Cambridge, es conocido entre nosotros sobre todo por su libro La caída del hombre natural. El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa (Cambridge, 1982, Alianza, 1988), al que han seguido The Languages of Political Theory in Early Modern Europe, en 1987 y más recientemente, en 1990, Spanish Imperialism and the Political Imagination 1580-1630.*

*La obra de este autor cobra especial relevancia en los debates que acerca del descubrimiento o conquista tienen lugar entre historiadores, antropólogos, filósofos, tanto en sus aspectos metodológicos como temáticos. Así, al alejarse tanto del punto de vista del entusiasmo imperial como de la historiografía de tradición liberal que olvida situar el problema en su contexto al resaltar los aspectos más humanitarios y avanzados, Pagden nos sitúa ante un intento por "comprender cualquier texto del pasado una vez que se sepa algo del lenguaje (así como del contexto social) en el cual se elaboró", lo que permite revisar mejor el debate indicado.*

*Por otra parte, el indudable interés por los temas que trata, como el impacto que las nuevas tierras y hombres supuso en los descubridores y gentes de la metrópoli —el problema del reconocimiento—, la cuestión de la esclavitud natural y el bárbaro, la relectura de la obra de Vitoria desde la óptica de su esfuerzo por incorporar al indio americano en el esquema conceptual teológico de la escolástica reformada o, en la misma línea ideológica, su estudio de los inicios de la etnología en Bartolomé de Las Casas, José de Acosta o Joseph Lafitau, justifican sobradamente la incorporación de sus opiniones a la polémica sobre el carácter y sentido del descubrimiento.*

**Comenzando por algo próximo: en 1992 se cumplen quinientos años de la llegada de los españoles a América. Oficialmente está en marcha la celebración o mejor conmemoración de ese V Centenario de lo que antes se llamaba Descubrimiento y Conquista de América y actualmente Encuentro entre dos culturas. Hay partidarios y detractores de ese proyecto, desde quienes llegan a plantear la canonización de Isabel la Católica a quienes lo denuncian como una apología del genocidio. ¿Usted qué opina?**

No sabía mucho al respecto antes de venir a España, pero algo me han contado acerca de las cosas extravagantes que se están haciendo. Comprendo que, para los españoles, puede ser un problema,

en el sentido de que existe la conquista y existe, también, esta especie de vodevil de los centenarios. Hubo el aniversario de la Revolución Francesa, ¿por qué no también el del V Centenario? El problema es saber qué tipo de conmemoración debe hacerse. Hace dos siglos, en 1792 el abate Raynal y otros se hacían una pregunta, si el descubrimiento y la conquista fueron o no un desastre para la humanidad. La respuesta de Raynal, a grandes rasgos, fue que si bien para los indígenas constituyó un desastre, no fue así para el mundo, porque se unió económicamente y ello podía dar fin a las guerras, contribuyendo a ser un bien para humanidad. Hoy en día sería una conclusión imposible, pero al menos se planteó el problema.

Estos centenarios debían dar pautas para pensar en estas cuestiones, porque un centenario como tal no tiene ningún valor, es algo contingente. Lo importante no es el momento mismo, no se puede concebir el descubrimiento de América como una entidad. Lo importante es lo que sucedió después.

Respecto a lo de Isabel la Católica no lo entiendo. Ya cuando el Papa estuvo en España por primera vez dijo, públicamente, que los españoles podían estar orgullosos de su acción en América, porque, aunque efectivamente había muerto alguna gente, se habían salvado muchas almas. Y esto, por principio, no se debe comentar. Hacer a esa mujer santa es un insulto a tres grupos étnicos y culturales: los indios, los judíos y los

moriscos. No entiendo cómo se ha podido plantear. Se puede relacionar con lo que está sucediendo en los países del Este europeo. Tengo la impresión, muchos la tenemos, de que la derecha ha vuelto como venganza, y lo que estamos viendo en Europa del Este es el resurgir de muchas cosas que no se había pensado que pudieran volver: antisemitismo, fascismo, etc., memoria de una cultura política de los años treinta, de entreguerras, que fue suprimida por los rusos pero que no había muerto. Creo que pasa un poco lo mismo con la Iglesia Católica, que, como ha triunfado en muchos de esos países, ya que ha sido una fuerza importante en los movimientos nacionalistas, tiene ahora un coraje que le permite ponerse a hacer santas a personas que han hecho lo mismo que otras.

**¿Cómo se puede concebir, desde los restos del mundo indígena, esta suerte de neocolonialismo festivo?**

Francamente, no lo sé. Porque para ellos el descubrimiento no existe, existe una fase de su historia, pero su historia ha sido escrita durante trescientos años por los colonizadores y ahora sería imposible recuperar una historia indígena independiente de la historia de la colonización española. Hay, por ejemplo, muchos mayas nacionalistas que han ido a estudiar antropología a Estados Unidos para recuperar su propio pasado, anulado por la acción colonial, del que quedan restos estudiados por los antropólogos norteamericanos. Esto crea un problema nacional, porque si la historia ha sido poseída por otra raza es, evidentemente, lo único que existe, pero no es su historia. En alguna medida todos los países tienen este proceso. Si se investiga el pasado de los pueblos europeos se encuentra que sus tradiciones más fuertes tienen una simbología de apenas cien años. Esto quiere decir que todos inventamos la tradición, pero este problema es más grave en el contexto de un grupo que no tiene acceso directo a los archivos de su propio pasado, porque ha sido conquistado. Lo cual, creo, es uno de los problemas de una celebración de este tipo, porque la verdadera voz que falta es la voz del indígena, y

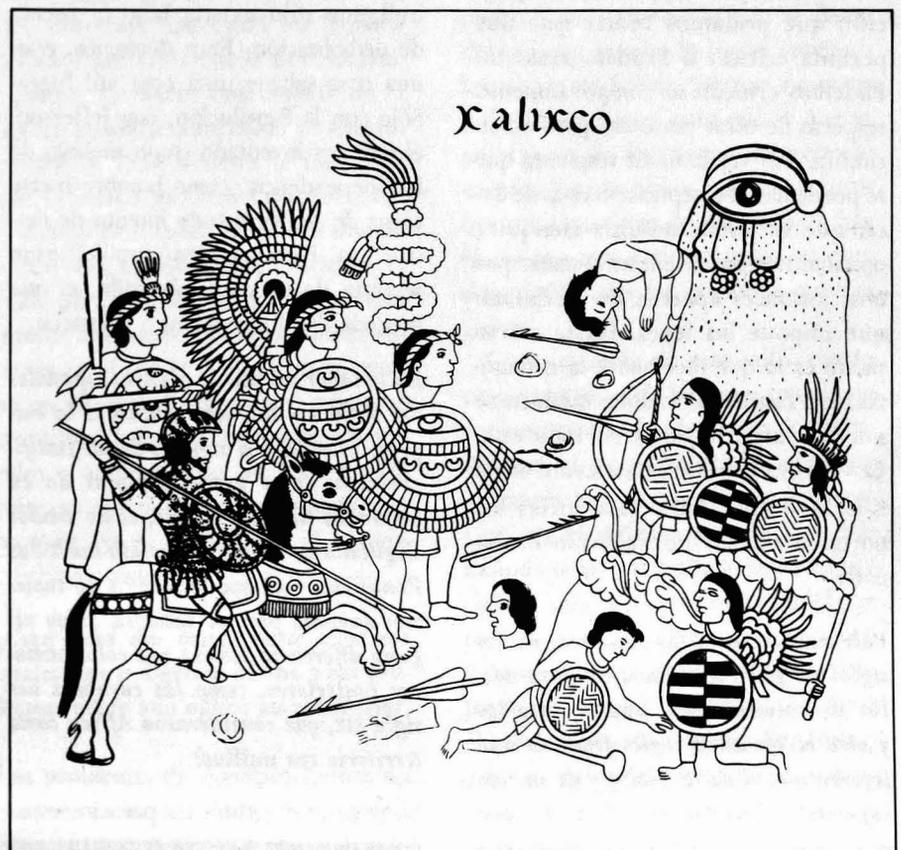
falta porque ha sido suprimida durante siglos y, aunque haya gente que hable quechua o náhuatl o criollos que hablen por los indígenas, esto no significa que sean la voz del pueblo. Así que hay que evitar el triunfalismo, pero también el sentimentalismo, que es un peligro y un insulto para los indígenas, porque no procede de ellos, sino de los blancos que se erigen en sus portavoces.

**En los orígenes de la etnología de América se ha contemplado al indígena desde paradigmas europeos, ya fueran aristotélico-tomistas o ilustrados. ¿Cree usted que eso supuso desde el principio la imposibilidad de pensar la diferencia y la necesidad de asimilar al otro, tal vez imprescindible para el éxito de la empresa colonial?**

Sí, estoy convencido de ello, porque desde el punto de vista europeo, hasta quizá los años veinte de este siglo, fue imposible concebir un proyecto intelectual de recuperación. De lo que se trataba era de comprender por qué el mundo estaba construido de una determinada forma y por qué esa gente se comportaba así. La existencia de América era una amenaza para una determinada

concepción del mundo, para el paradigma de las normas europeas, y era imprescindible para el hombre occidental, para el intelectual europeo, tener una explicación del porqué de estas cosas, ya que no podía ignorar la existencia de personas que se comportaban de manera diferente a nosotros. Tampoco creo en el proyecto relativista, en el sentido en que se usa actualmente. El proyecto de la antropología moderna me parece una creación del mundo post-colonial y de los problemas de este mundo. Pero cuando me refiero a los periodos del siglo XVI al XVIII, hay que decir que los trabajos tienen una historia interna que comienza como ayuda a la justificación del colonialismo.

**Actualmente, frente a la antropología que representa Lévi-Strauss, o frente al problema de la diferencia que plantea Todorov, surge, desde la crítica a la civilización técnica, la ilusión por recuperar los ideales no satisfechos de la Ilustración. ¿No puede esto suponer, desde una universalización ética, una vuelta al colonialismo, a la satanización del otro, tal como aparece en algunos comentarios intelectuales, a raíz de la crisis del Golfo, sobre la cultura árabe?**



Sí, existe esa posibilidad. Una de las cuestiones más difíciles para la cultura europea actual, y que hemos heredado del Iluminismo, es la suposición de que todo pensamiento es fundacional, debe provenir de un fundamento básico, de principios individualistas. Con base en ello hemos creado principios universales, pero lo que nosotros creemos es fundamental para la raza humana, realmente sólo lo es para Occidente. Y lo que ha pasado con la cuestión del Golfo en relación con el otro, en este caso los árabes, es que no tienen esa tradición filosófica, no piensan en términos individualistas, en el sentido técnico de la palabra, no piensan jamás en teorías fundacionales, de ahí que la noción de una comunidad internacional, en la que se tienen derechos propios por ser un hombre, es algo que no existe. Entonces se hace muy difícil el diálogo, porque ellos representan para nosotros el pasado prehumanista, no quiero decir que lo sean, sino que, para pensarlos de manera análoga, lo representan.

El problema para nosotros es que estamos en una posición contradictoria. Pensamos que es inaceptable no respetar al otro, pero porque tenemos esos conceptos universales. Ése es el problema siempre del escéptico, no hay posición que podamos tomar que nos permita criticar a Saddam Hussein. Podemos criticar su comportamiento respecto de otras personas, pero no su cultura. Tal vez la única respuesta que se puede dar al escepticismo es la de decir que se puede admitir cualquier opinión, excepto si se intenta matar por ella; entonces aparece un Leviathan que impone las leyes. Hasta cierto punto es lo que dice ahora la comunidad internacional, aunque también sé que hay una *realpolitik* en todo esto. Como dijo un norteamericano, si en Kuwait hubiera sólo zanahorias los norteamericanos no hubieran hecho nada.

*Volviendo al tema de América, en los siglos XVI y XVII se encuentran dos modelos de colonización, uno el católico y otro el puritano inglés fruto de una lectura literal de la Biblia y de su concepción de "pueblo elegido". ¿En qué medida se trata de diferentes modelos y*

*qué distintas repercusiones tuvieron en la relación con los pueblos indios?*

Efectivamente, son distintos. El modelo puritano es el de la emigración del pueblo elegido, para el que lo importante de la otra parte del mundo era el vacío. No tenían celo misionero, interés por convertir a la gente. Los indios estaban allí por si necesitaban ayuda, y si no, eran algo exterior a sus tierras. Es muy distinto el caso católico, en el que es importante salvar almas. Además, la sociedad española era aristocrática, o mejor dicho, pseudoaristocrática, en el sentido de que los conquistadores querían seguir siendo hidalgos o llegar a serlo, y para ello era preciso tener gente a la cual dominar. De ahí que fueran importantes dos cosas: que hubiera indios a los que convertir, y que hubiera indios que fueran sirvientes, para crear un mundo feudal ilusorio, una construcción del mundo que habían dejado y que en realidad no habían conocido, porque jamás tuvieron esa posición en España. Pero los ingleses no querían eso, iban a América para trabajar, para mejorar la tierra según el concepto puritano del trabajo. Por eso, respecto al otro, es diferente la posición. Tengo la impresión de que, para los ingleses, el indígena sólo existía bajo la forma de diabolización. Eran demonios, eran una cosa salvaje, una cosa ahí fuera. Sólo con la Revolución, con Jefferson, el indio es inventado como símbolo de la independencia, como hombre fuerte capaz de resistir a todo intento de destrucción. Pero también para Jefferson se trata de un otro fabricado, el que procede de Montesquieu o Rousseau.

*En la labor teórica de algunos españoles del siglo XVI hay una crítica a la empresa colonial y a algunas de sus justificaciones, como por ejemplo se da en Francisco de Vitoria que, como títulos ilegítimos de conquista incluía las Bulas Pontificias o el que los indios no tuvieran dominio por ser salvajes. ¿Hay alguna diferencia teórica con colonizaciones posteriores, como las europeas del siglo XIX, que consideraron África como territorio res nullius?*

Sí, porque el problema para los españoles del siglo XVI era encontrar una

justificación para la conquista que no legitimara tan sólo la ocupación de terrenos, sino también la de hombres, ya que no encontraron territorios *res nullius* sino poblaciones civilizadas, sedentarias, difíciles de desplazar. Así que no podían usar ese argumento por razones empíricas y porque no les interesaba. Necesitaban que los indios trabajasen para ellos. De ahí que tuvieran que justificar por un lado la conquista y ocupación, y por otro, el uso del trabajo indígena a través de la encomienda.

Más adelante, en América del Norte, se utilizará este argumento del territorio de nadie. Así Wattelle, refiriéndose a Canadá, decía, en la tradición de Grocio y Puffendorf, que podía ocuparse por Derecho Natural, ya que se trataba de una tierra vacía, porque los indios que la habitaban eran errantes, y sólo una persona que mejorara la tierra, que mezclara su trabajo con la tierra, como decía Locke, podía ocuparla. Al mismo autor se citará en el caso de Australia, donde tampoco se consideró que hubiera hombres verdaderos.

Y algo similar sucedió con los europeos en África, donde encontraron mucho terreno vacío y gran parte de su población formada por nómadas, cazadores. Y para referirse y ocupar ese tipo de pueblos, les bastaba con los argumentos de la Ley Natural y del terreno de nadie...

*De la inicial relación entre América y Europa surgen pensamientos como el del "buen salvaje" de Montaigne, y también, intentos de construir ahí utopías inviábiles en el viejo continente, en el caso de los franciscanos, el del obispo Vasco de Quiroga o el de los jesuitas del Paraguay. ¿Se trataba de auténticos intentos de crear un mundo mejor, bajo el signo del universalismo cristiano, o eran también proyectos más modernos y eficaces de asimilar, sin respetar al indio?*

Sin duda lo segundo. Creo que también se da lo primero, pero lo segundo es más importante, porque la utopía es un mundo incómodo, un mundo en el que la gente vive sin diferencia, donde no se respeta la individualidad. Hay una especie de sentimentalismo a la hora de analizar a estos autores que citas. Todos



ellos lo que hacen es una serie de experimentos de fabricación social, de creación de un mundo completamente cristiano, en el que el indio será un simple ser humano, bueno, dócil y muy trabajador. Cuando se lee el texto de Quiroga, por ejemplo, se observa que habla continuamente de la necesidad de imponer derechos de propiedad, de las limitaciones de la sociedad indígena, de las horas que tienen que trabajar... Su utopía se relaciona con un mundo construido al estilo de una república antigua, como Esparta, donde todo el mundo trabaja para el bien común. Es el mismo bien común que pretendían los franciscanos, pero si se visitan sus estancias misioneras del siglo XVIII, en California, fundadas en esas ideas, recuerdan a las prisiones. En ellas los indios se suicidaban o se escapaban. Ahora bien, los jesuitas, en Paraguay, constituyen un caso diferente, ya que en su lucha contra el Iluminismo y las coronas de Portugal y España bajo Carlos III tuvieron que armar a los indios, usarlos como ejército, y gracias a esa necesidad política, éstos tuvieron mayor capacidad de expresión, pero de expresión política, no cultural.

Ninguno de éstos, ni de los que vie-

nen a ser los grandes héroes del movimiento indigenista, como Las Casas o Acosta, posibilitaron la expresión cultural indígena. Querían para el indio los derechos que tenía el blanco porque consideraban que todos los hombres tenían derechos. Las Casas los llamaba derechos que vienen de la Ley Natural, y porque los indios eran sujetos de la Corona española tanto como los nacidos en Sevilla. Pero siempre se insiste en que el único modelo cultural para el mundo es el cristiano, que el mundo futuro será un mundo de cristianos, el cual, para Acosta, al menos, podrá revestir diferentes formas culturales mínimas en el comer o en el vestir, pero no en las cosas importantes, como las creencias o la familia, tener muchos maridos o mujeres. Ésas no podían tolerarse, ya que el modelo natural para el hombre era el creado por el mundo cristiano occidental.

**¿Cree usted que actualmente seguimos analizando a América Latina y sus problemas desde una óptica eurocentrista?**

Los problemas de América Latina no pueden resolverse hoy desde una óptica europea, pero tampoco se pueden resol-

ver desde una óptica indigenista, porque se trata de una creación de varias culturas. El problema, para los latinoamericanos, está en la presencia continua, omnipotente, de los Estados Unidos. Porque los norteamericanos, por ejemplo, no han tolerado una democracia como la suya en América del Sur, una democracia que pudiera tener un candidato de la izquierda a la presidencia; eso sería algo a destruir, lo que ha logrado hacer casi siempre. Esto supone, desde el punto de vista cultural, hacer un balance entre el pasado europeo y el presente americano, pero es que ellos no saben exactamente dónde están. Así, he oído hace poco, en Inglaterra, en Cambridge, a un candidato a la presidencia argentina, que nos hablaba del plan de Bush de crear una especie de Mercado Común en América. Esto es imposible por el momento, por el derecho a la libertad de viaje, trabajo, etc., una de las bases de la Comunidad Europea, lo que supondría que los latinoamericanos podrían ir a vivir a Estados Unidos. Sin embargo, esta idea de crear en América un contrapeso al Mercado Común Europeo funciona como un mito.

También estoy convencido de que hay un problema eurocéntrico en la imposición de ese modelo que se llama democracia, aunque lo hayan impuesto los norteamericanos, porque nosotros no teníamos fuerza para ello, y que es un popurrí de formas que han creado un mito, las elecciones, que puede justificar cualquier tipo de gobierno. Si hay elecciones, más o menos justas, ya quedan justificadas las personas que las ganan.

Como ejemplo de este mito, puedo citar un caso, el de Singapur, en el que se presentaron a las elecciones dos partidos que, al ser analfabeta la población, se expresaban por medio de símbolos. Uno era el elefante, otro la lámpara. Cuando llegaba la gente a votar, un oficial les decía: si quieres votar al elefante pasa, pero si es a la lámpara, vuelve por la noche, que es cuando se vota a la lámpara. Volvían por la noche y el colegio electoral ya estaba cerrado. Sin embargo, los norteamericanos lo aceptaron, porque no hubo coacciones violentas, ni falsificación de votos. ◇

---

Ernesto Lumbreras

---

# Balanza para cielo nocturno

---

Para una bienvenida abre el cielo su  
molino de agua. Oye el que duerme la fortuna  
del trébol, sus cuidados de recién nacido,  
la dignidad de su música siempre al borde de  
una lágrima.

Deberes del tordo son aquellos que el  
caporal disimula con el ala de su sombrero.  
*Ojo de un alegre pastor que se despierta*, sabe  
el que duerme no sólo el día del ayuno o  
el rumor de abejas entre los disturbios del  
verano.

Ningún privilegio tendrá el loco al hundir  
sus cascabeles en los vientos de octubre.  
Furor del heredero merece la iluminación del  
halcón al pronunciarse en contra de su sangre. ◇

---

Dan Russek

---

# Confesión

---

Si pudiera decirte todo  
desde el principio,  
solamente diría en el tormento  
una fuga que vuelve  
y devana hasta el infinito  
la espiral de una voz  
paralizada en el silencio:  
todo lo que reclama ser nombrado  
y se empecina en el mutismo  
y la desesperanza,  
lo dice desde siempre,  
tan delicadamente  
como una música de oboes,  
la voz de tu mirada. ◇

# Apuntes sobre Juana Borrero

Su padre, Esteban Borrero Echeverría —que sería para ella una figura determinante— fue científico, poeta romántico, pedagogo, fundador de una familia numerosa y anfitrión esmerado. Los domingos reunía en su casa de Puentes Grandes a lo más selecto de la intelectualidad cubana. Asistía a esas tertulias Julián del Casal, el mejor poeta de su generación, quien se dejó sorprender por las composiciones que escribía Juana. Una muchachita nacida en La Habana el 18 de mayo de 1877 y dueña precozmente de una madurez estilística y de una capacidad muy suya para sugerir y apuntar lo misterioso y para aprender lo huidizo. La lectura de “Todavía” y de tres sonetos bien contruidos: “Medieval”, “Las hijas del Ran” y “Apolo” hizo que Casal le dedicara una prosa publicada en *La Habana Elegante* hablando admirativamente de esta joven dotadísima. Ahí reconstruyó también la fachada de la casa que solía visitar: “...una puerta solferina de madera agrietada y de goznes oxidados encuadra un ancho murallón, jaspeado por las placas verdinegras de la humedad y enguirnaldado por los encajes de verde enredadera cuajada de flores. Su hogar regido por su padre tiene ya una gran madurez, que permite que un infante se sienta comprendido por las instrucciones paternas sobre la magia infantil:

... Pero déjame el goce de la infancia  
en la hora fugaz!”

Juana sin embargo se creía mal apreciada. Padeció pronto los tormentos del solitario y en un pasaje de sus cartas escribió: “Has de saber que mi niñez fue asaz corta... ‘Todavía’ lo escribí antes de los 14 años. Ya había probado algunas tristezas. Ya había llorado a solas muchas veces. Puede decirse que mi infancia está comprendida entre los cuatro y los siete años. Tuve la desgracia de comprender el mundo muy temprano y pronto se inició en mí ese desacuerdo radical de mi espíritu con el medio que aún subsiste vigoroso y bien determinado. Ese divorcio de mi temperamento con la vulgaridad, es lo que hace decir a mis familiares que soy una malcriada y una chiflada ¡Chiflada! ¿No lo son acaso todos los temperamentos soñadores?”<sup>1</sup>. El suyo lo era en grado extremo y lo

exacerbaba a la menor provocación convencida de que los artistas son seres exquisitos más dados al desaliento que a la felicidad. En sus textos abundan las constantes alusiones al llanto y al dolor causado por pequeñeces, por observaciones que para otros pasarían inadvertidas: “Esta tarde he llorado de ver un lirio recién abierto destrozado por la lluvia”<sup>2</sup>, o “me rinde el cansancio de la pesadumbre: —qué sueños tan tristes los míos de esta noche!”<sup>3</sup>

Gracias a la personalidad atrayente de Julián del Casal, Juana conoció su primer enamoramiento. Se explayó poco sobre el asunto, que debió quedar en una proximidad estimulante: “A mi pobre Julián jamás le escribí porque dolorosas circunstancias lo impidieron siempre y además porque no llegamos a ponernos de acuerdo”<sup>4</sup>, confesó luego. Imposible saber cuáles fueron esas circunstancias a las que se refería. En cambio resulta sencillo dilucidar la índole de sus aspiraciones amorosas que sólo admitían a otro hombre que compartiera con ella la vocación poética; no sólo como mero entendido, sino como oficiante. Incluso de manera un poco abrupta le dijo a su novio: “Óyeme, cuando yo te manifesté mi pasión, cuando te hice concebir esperanzas, lo hice porque estaba segura de ser solamente tuya... Porque después de haber amado a un Casal, te encontré suficientemente leal y noble, jamás he dado albergue al engaño o a la falacia”<sup>5</sup>. Hablaba de un ejercicio literario y de una actitud moral, lo que consideramos congruencia, difícil aunque deseable (incontables escritores de todas las latitudes han demostrado lo difícil que es), entre la vida y la obra. El sucesor fue entonces un joven de veintitrés años, Carlos Pío Uhrbach, que veía en Casal a un maestro; lo mismo que su hermano Federico, con quien había publicado “Camafeos”, la mitad de un poemario titulado *Gemelas*, muy gustado en su momento. Juana lo leyó y releyó hasta aprenderse de memoria al tiempo que se grababa en la mente los rasgos del retrato dado a conocer en su volumen donde Carlos Pío aparece vestido de negro al estilo provinciano, con bigote abundante, calvicie incipiente disimulada por el peinado, nariz respingona y facciones patricias.

Un recado y una dedicatoria de él obtuvieron respuesta de

<sup>2</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 118.

<sup>3</sup> Juana Borrero, ob. cit. Carta 71.

<sup>4</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 122.

<sup>5</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 122.

<sup>1</sup> Juana Borrero: *Epistolario*. Academia de Ciencias de Cuba. Instituto de Literatura y Lingüística. T. L, La Habana, 1966. 464 p. Carta 98.

ella. Y la relación surgió con encuentros furtivos en que se contrariaba la soledad de los amantes con la presencia de terceros. El noviazgo floreció y se sostuvo a base principalmente de numerosas epístolas en que ambos se ataban por lazos eternos y se esforzaban en desnudar las intimidades de su alma como ante un espejo. Cuando podían se las entregaban en propia mano frente al zaguán solferino o junto al muro hollado por la humedad; cuando estas oportunidades no se presentaban, se valían de aliados que les servían de correos.

En una ocasión Juana dijo que lo mejor de sí misma eran sus cartas (conservadas gracias a la devoción de sus parientes que según pensó la consideraban chiflada), porque en esos escritos con letra menuda y febril, en distintas clases de pliegos (a veces orlados de luto, a veces mancillados en la otra cara) se encontraba entera, con todos sus defectos y todas sus grandezas. Sus cartas no tienen la esmerada factura de sus poemas, pero constituyen lo más acabado y sólido de su producción. Han motivado el interés de estudiosos importantes entre los cuales se cuenta Cintio Vitier, quien en 1966 sacó el primer tomo de *Epistolario*. Ciento veinticinco misivas, algunas ilustradas con morosidad y deleite. Investigadores posteriores han enriquecido la colección con otros hallazgos. En su conjunto es un vehículo maravilloso para explorar aspectos poco estudiados del primer modernismo en la literatura cubana, su vocabulario, sus metáforas, sus adjetivos, sus enfoques visuales en los pasajes donde describe el paisaje: "Hoy ha hecho un bello crepúsculo. Yo soñaba, soñaba... Al morir el día el sol

—únicamente bello entonces! abrió sobre el ocaso el varillaje gigantesco de su abanico purpurino. La estrella primera apareció tímida, temblorosa sobre el cielo opalino como un diamante sobre el nácar-rosa de la garganta de una mundana... Murió la luz lenta, poéticamente, y sucedió a su muerte esa calma precursora del reposo nocturno... El abeto gigantesco agitó en silencio su fúnebre ramaje y los lirios abrieron a la luna naciente su broche fragante..."<sup>6</sup>, pero sobre todo, las cartas abren un camino inusitado para descubrir el espíritu de una mujer todavía adolescente, terriblemente compleja, empeñada en protagonizar un amor comparable a cualquier otro que la literatura o la leyenda hayan exaltado: "Para mí donde tú estás está el cielo y te seguiría al mismo averno si me llevaras"<sup>7</sup>. Aunque para conseguirlo tuviera que llegar a extremos aterradores usando eventualmente drogas que le causaban alucinaciones —y a las que debió tener acceso en el botiquín de su padre—, atentando contra sí misma, anhelando una exclusividad completa de su amado, padeciendo celos feroces en su obsesión por adueñarse hasta de los más inocentes sentimientos y recuerdos de Carlos Pío: "... no puedo acostumbrarme a la idea de que todo el mundo te mire y esté cerca de ti mientras yo que te amo no te tengo cerca para poder confiarte mi ternura ¡Oh luz de mis ojos, mi bien querido! ¡Compláceme!... Quiero que tú solo me veas que tú solo me oigas, y verte y

<sup>6</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 96.

<sup>7</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 90.



oírte a ti solamente...".<sup>8</sup> Su pasión enloquecida le causaba incluso pesadillas de traiciones en que creía matar a su propia sombra soñada: "Un día supe que te habías casado... Averigüé la dirección de tu casa y una noche, mientras tú y *ella* comían descuidados me introduje en la alcoba y me oculté detrás de los lambrequines. Allí esperé. Con los labios trémulos de angustia y entre los dedos un puñal pequeño, especie de daga que días antes me había regalado Rosalía. Así te sentí llegar y escuché el roce de una falta sobre las alfombras. Jamás mientras viva se me olvidará aquella mujer, aquella desconocida que no existe y que caminaba apoyada en tu hombro. Pasaron dos minutos. Ustedes caminaban despacio conversando en voz baja. Levanté la mano y le hundí el puñal en el corazón. Entonces pasó algo cuyo recuerdo me horroriza... Aquella mujer era yo misma".<sup>9</sup>

Gracias a su talento y a sus relaciones familiares, Juana Borrero publicaba a los dieciocho buena parte de sus textos en los periódicos locales y era conocida en los círculos de escritores y artistas que elogiaban sus versos y sus dibujos académicos y sus pinturas. Sus cartas redactadas en los meses que corrieron entre los principios de 1895 y los de 1896, en que ella murió oficialmente de pulmonía a punto de cumplir diecinueve años, solían llevar epígrafes, fragmentos de poemas románticos o modernistas que conocía bien y le daban pie para explicar sus estados de ánimo. Demostraban su voluntad por mantenerse al día, sus simpatías y preferencias; demostraban además que desde muy temprano manejaba una cultura sólida y una extensa lista de lecturas. El tono casi siempre melancólico de las estrofas que elegía como punto de partida para sus reflexiones, manifestaba las peripecias de su noviazgo, que encontraba la oposición de don Esteban, pues el pretendiente era un bohemio sin trabajo fijo ni porvenir asegurado. Bajo esos contratiempos y debido principalmente a la impaciencia de Juana, las relaciones desviaron su ruta y comenzaron a seguir una senda trágica.

En realidad a esta muchacha atormentada y vehemente le hubiera cuadrado una cuarteta que en "Flores de éter" Casal dedicó a Luis de Baviera:

Aunque sentiste sobre tu cuna  
caer los dones de la existencia  
tú no gozaste de dicha alguna  
más que en los brazos de la demencia.<sup>10</sup>

Juana no heredó un reino; pero sí dones que la hubieran hecho disfrutar con las alas blancas del ángel de la felicidad. La obediencia a los padres era una virtud suprema en la época; ello no obstante don Esteban se iba suavizando lentamente. Juana tenía una familia bien constituida, una juventud arrebatada, un agradable rostro moreno: cejas pobladas, boca carnosa con un gesto entre sensual y reprimido. La fuerza de su mirada hacía pensar que causaba mal de ojo: "En este momento me dicen que está muy grave una chiquilla que vive al

fondo de nuestro patio y a quien según la madre 'he hecho mal de ojo'. Figúrate si se muere quién convence a esa mujer de que yo no tuve la culpa? Será verdad aquello que dijiste en el último renglón de esbozo? Las madres del barrio esconden a sus niños para que yo no los vea... Les tienen terror, pánico a mis pobres ojos porque según dicen ellas 'son muy prietos y muy pensativos'. ¿Qué te parece? ¿Será por eso que tú no quieres mirarme? No te apures que yo te santiguaré la primera vez que te vea, haciendo tres cruces &... Pero yo creo que ya a ti 'naiden te saca el daño'".<sup>11</sup> Con su peculiar manera trágica y juguetona, se perturbaba un instante ante las supersticiones de la calle, y al siguiente buscaba una fórmula eficaz para cautivar a Carlos Pío.

Juana gozaba la admiración de quienes la rodeaban, su capacidad creadora estaba en un vigoroso ejercicio juvenil. Lo que mandaba a prensas se publicaba con el beneplácito de los editores. Dudaba sobre la calidad e importancia de su obra porque los escritores que se respetan reciben el acoso de esos fantasmas. Y, como contrapartida, había recibido críticas elogiosas (recordemos la de Julián del Casal, que la sacó a la plaza del público); y aunque ya no alcanzó a saberlo, Rubén Darío —su adorado Rubén que tanto citaba— fue el primero en sugerir un volumen con los versos y las cartas de Juana y la comparó (afortunada o desafortunadamente conforme el diferente sentir de críticos y estudiosos) con María Bashkirtseff. Era correspondida por su amigo-esposo-novio que en los ojos de Juana descubría "el poder magnético de su influjo" en lugar de hallar maldades. Y sin embargo, a ella no le bastaba. A su corazón sin sosiego lo afligían atroces torturas, quizá porque era una muchacha enfermiza que padecía serios problemas pulmonares o bronquiales y fiebres crónicas. Quizá porque estaba empeñada místicamente en lo absoluto y sin darse tregua colocaba la ficha de su vida en la cifra más alta de la ruleta cósmica. Quizá porque se exigía mucho como artista y como amante.

En el soneto "Enclaustrado" de *Gemelas* creyó vislumbrar una pauta a seguir. Uhrbach explicaba ahí sus rechazos y aspiraciones, un anhelo de disfrutar la pureza, y una actitud de hombre desencantado de cuanto el mundo y sus delicias podían ofrecerle:

Sólo en mi corazón reina el hastío  
como un déspota audaz que se entroniza,  
lo que ayer me sedujo, hoy me horroriza,  
y encuentro el mundo en derredor vacío.

La nostalgia del claustro mudo y frío  
en mi alma soñadora y enfermiza,  
como fragante flor, aromatiza  
las ansias de mi espíritu sombrío.  
¡Ay!, yo aspiro a las dichas ideales:  
los efímeros goces terrenales  
engendran el tedio en mis placeres.

<sup>8</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 33.

<sup>9</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 104.

<sup>10</sup> En José Lezama Lima: *Antología de la poesía cubana*. t. 111. Editora del Consejo Nacional de Cultura. La Habana, 1965, p. 477.

\* Se refiere a un verso de Carlos Pío Uhrbach citado más adelante.

<sup>11</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 42.

Pueblan mis sueños vírgenes con tocas  
y no me encienden las sangrientas bocas  
con que besan las pálidas mujeres.<sup>12</sup>

La sinceridad de esta confesión no alcanzaba a cubrir una pequeña dosis de esnobismo juvenil; sin embargo Juana la dejó a un lado; en cambio tomó al pie de la letra el poema, y así lo dijo en varias cartas: "Tropiezo con un soneto hermoso ¡ay! y que tiene la culpa de que yo no te haya besado todavía".<sup>13</sup> Se sintió incapaz de inspirar tedio, y a pesar de que su figura llenita y tropical parecía destinarla mejor a los goces terrenos que a los laberintos espirituales, quiso inspirar un cariño sublime, el virginal cariño de una monja laica alejado del menor roce, del contacto menos malicioso: "Qué orgullosa estoy de ti, de mí. ¡No hay en el mundo dos seres, óyelo bien, más idealmente puros que nosotros."<sup>14</sup> Y al comentar las costumbres de sus amigas: "Todas están medidas por el rasero vulgar de la pasión degradante, de la tendencia bestial".<sup>15</sup> O, "¿por qué

<sup>12</sup> José Lezama Lima: ob. cit. p. 501.

<sup>13</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 117.

<sup>14</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 45.

<sup>15</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 39.



el contacto corporal ha de destruir el delirio supremo de un beso soñado? ¡Ay! ¡Yo tengo la convicción dolorosa de que la caricia es pura mientras vive cautiva en el alma!"<sup>16</sup> Los ejemplos al respecto se multiplicarían hasta el cansancio porque Juana se posesionó de un extraño papel: un culto dedicado a Carlos Pío que celebraba una liturgia epistolar. Condenó el sexo y nunca besó a su novio, ni siquiera una vez. Escribió un poema titulado en francés, idioma que practicaba, como un envío; respuesta a las nostálgicas ensoñaciones de "Enclausurado", "Reve" pretendía sellar un pacto entre dos amantes que se enamoraban con placeres ideales:

Su voz debe ser dulce y persuasiva  
y soñadora y triste su mirada  
debe tener la frente pensativa  
por un halo de ensueños circundada.

Su alma genial, cual pálida cautiva  
de un astro esplendoroso desterrada,  
sueña con una nube fugitiva  
y con el traje de crespón de un hada.

Cuando la sonda azul de los delirios  
disipa sus nostálgicos martirios  
narrando del pesar la oscura huella,

él se acuerda en la noche silenciosa  
de aquella virgencita misteriosa  
que quedó abandonada en una estrella.<sup>17</sup>

Sintetizaba la imagen que se había formado de sí misma y del afecto que deseaba alentar, un amor de papel y tinta hecho para la imaginación e imposible para la convivencia. Como otros poetas modernistas, Juana separaba la carne del espíritu y unía el erotismo a la muerte. Posesiva, celosa, desesperada, wertheriana, coqueteaba constantemente con el suicidio. Se autopreguntaba por qué no tendría valor de tomar la dosis de ácido nítrico que traía siempre consigo. Incluso insistió en una especie de pacto suicida confabulado con Carlos Pío, prueba de su afición extrema, como un sacrificio máximo que los uniría eternamente.

El resto de la historia forma parte de la mitología cubana. El tiempo del noviazgo coincidió con las luchas por la independencia. Don Esteban, separatista desde siempre, consideró necesario abandonar Cuba con toda su familia rumbo a Cayo Hueso. Carlos Pío Uhrbach, llevado por sus convicciones patrióticas o incapaz de seguir sosteniendo unas relaciones tan avasalladoras, a pesar de la prohibición terminante de su amada, decidió partir a la guerra. Y Juana, enfebrecida, contrariada ante el retraso indefinido de sus planes; Juana que detestaba lo feo, lo pedestre. Juana que creyó perder a su interlocutor constante, escribió su última carta con sangre de sus venas cortadas y murió un par de meses después. Se cuenta que con su morbosidad característica tuvo el capricho de recorrer el cementerio y elegir la fosa donde la enterrarían. ◇

<sup>16</sup> Juana Borrero: ob. cit. Carta 83.

<sup>17</sup> José Lezama Lima: ob. cit. p. 498.

Jaime Valdivieso

# Proust: un costumbrista universal

En una reciente encuesta de la revista *Lire*, realizada en colaboración con otros diarios y revistas europeos (*El país*, *The Times*, *La Stampa* y *Die Zeit*) aparece Marcel Proust como uno de los mayores escritores de todos los tiempos después de Shakespeare, Goethe, Cervantes, Dante y Kafka; y entre los franceses antes de Balzac, Molière y Voltaire.

Aunque esto nada tienen de extraño para sus admiradores, dudamos que muchos hayan reflexionado acerca de las verdaderas razones de su grandeza y de su creciente atractivo, lo cual vale tanto para los lectores como para los propios escritores, en especial para los latinoamericanos.

Porque resulta que Proust viene a ser nada menos que el fundador de una nueva manera de mirar y de novelar, de una nueva corriente que suele denominarse como "realismo trascendental", en el sentido más literal del término, y de una manera diferente a escritores anteriores como Dostoievski, Tolstoi, Flaubert o Stendhal, también realistas y trascendentes y, por lo tanto, universales, pero partiendo del hombre mismo, hundiéndose en los laberintos psicopáticos el primero, describiendo el gran friso de la burguesía y la aristocracia, la épica de los cosacos o de todo un pueblo en la "guerra" o en la "paz", el segundo. En cambio Proust fue antes que nadie quien le asignó a los objetos y a las circunstancias cotidianas un valor cultural y antropológico, vinculándolos no sólo al espíritu universal, sino nacional y hasta de la aldea: el valor de un pregón callejero como:

À la tendresse, à la verdure  
Artichauts tendres et beaux  
Artichauts (p. 26. T. V.)

que la verdulera, empujando una carretilla, se valía de una división gregoriana para su letanía; o el origen toponímico de un pequeño villorrio, las manías de una vieja em-

pleada doméstica, la importancia, y sentido de una antigua iglesia, la vestimenta, el amoblado o el lenguaje cursi de un profesional que desea elevarse en la escala social. A todo le confiere un especial significado, relacionándolo con la vida, el alma y la historia, superando así el enfoque meramente decorativo del "realismo" balzaciano o el naturalismo cientifista y notarial de Zola y los hermanos Goncourt.

Proust inaugura, por lo tanto, una nueva manera de observar, de jerarquizar lo visualizado y experimentado, de tal forma que proporciona los mejores instrumentos a la literatura para que interese a todos, tanto a la norteamericana a través de William Faulkner, como a la nuestra, del sur, que por largo tiempo se encontraba encorsetada en las fórmulas de un criollismo determinista y ornamental. Esta manera de aproximarse a la realidad la explica el propio Proust: "Y al reunir todas las observaciones que había podido hacer sobre los invitados en una comida, el dibujo de las líneas por mí trazadas era como un conjunto de leyes psicológicas, donde apenas cabía el interés propio que el individuo hubiera podido tener en sus palabras" (Tomo V).

Como se ve, para Proust la realidad externa no tiene importancia por sí misma, sino en la medida en que se incorpora a nuestro espíritu, a nuestra subjetividad y a nuestro inconsciente con el valor de una ley científica. Al inconsciente lo relaciona con la "memoria espontánea", es decir, aquella que surge casualmente, cuyo ejemplo máximo y paradigma son los recuerdos que dispara el episodio tan conocido de las magdalenas a la hora del té en Combray. Episodio banal, insignificante pero que pone en movimiento todo el pasado del narrador hasta su madurez, cuando esos personajes de la vida parisina a quienes conoció jóvenes y llenos de fe o de vigor, aparecen en el último tomo, *El tiempo recobrado*, como espectros de sí mismos, figuras ajadas y

escépticas, agobiadas por una vida de frustraciones, perversiones y fracasos.

Por todo esto, Proust ha quedado como uno de los escritores que más han enriquecido el conocimiento del alma, con todas sus debilidades y contradicciones. Las angustias de los celos, la avidez de la figuración y del poder, las veleidades y torturas de los vicios sinuosos y escondidos. Nos ha ampliado nuestra capacidad de comprensión de las debilidades de los hombres y mujeres como nunca antes: "Pero no menos admirable que la semejanza de las virtudes es la variedad de los defectos, y para seguir queriendo a una persona no tenemos más remedio que no hacer caso de ellos y desdeñarlos en favor de las demás cualidades. La persona más perfecta tiene siempre un determinado defecto que choca o que da rabia".

Todo lo anterior nos dice que el gran novelista francés —que mucho antes que Cortázar en *Rayuela*, teoriza sobre la literatura y la manera de narrar en el propio libro que escribe— piensa que para llegar a conocer verdaderamente la realidad y al hombre, para llegar a conclusiones generales, son insuficientes los sentidos, la observación espontánea y que tal como trabajo los científicos, tanto el mundo externo como el interior, deben someterse a un proceso previamente elaborado por la razón: a una hipótesis, a una teoría.

Pero la literatura no sólo recrea y transforma la realidad sino que la *funda*: este es otro gran aporte de Proust para los escritores en países en formación como los nuestros. Después de la descripción de un paisaje, de un acontecimiento social, no vemos la naturaleza ni la colectividad de la misma manera: el escritor ha instituido una realidad que pasará a ser la más importante.

Años después el poeta Octavio Paz en uno de sus ensayos se refiere al paisaje mexicano distinto, después de la poesía de López Velarde. Y no cabe duda que nuestro

sur ya no es el mismo luego de la poesía de Jorge Teillier.

Leyendo a Proust sabemos tanto lo que pasaba en la sociedad de su tiempo, su toma de posición en un caso tan importante como el "affaire Dreyfus", por ej., como las disquisiciones más sofisticadas sobre todas las formas artísticas: teatro, pintura, música, arquitectura, siguiendo las concepciones estéticas del gran crítico inglés John Ruskin.

Se entiende así la deuda y admiración que muchos poetas y narradores tienen con Marcel Proust, aun aquellos que sin haberlo leído, han seguido el método que abrió a la literatura: incitar a que el escritor, luego de mirar aquello que es más característico, descienda hasta el fondo de sí mismo y allí, en el alambique de su intimidad, organice los materiales vistos y vividos transformándolos en algo de interés para todos.

La presencia de Proust se encuentra de muy distintas maneras en escritores latinoamericanos como Alejo Carpentier, Lezama Lima, Sábato, Manuel Rojas, y en un poeta tan distante de su clase y de su ideología como Pablo Neruda.

En más de una ocasión escuché al propio

Neruda referirse a Proust como a "ese genial maestro y asombroso iluminador de objetos, muebles, trajes y la sociedad de su época". Y durante una sobremesa, él y Alejo Carpentier concentraron la atención de quienes estábamos invitados, recordando como al descuido, variados y extensos pasajes de *À la recherche*.

En Isla Negra, en el jardín de su casa, Neruda disponía de variados lugares donde sentarse, sitios estratégicos desde los cuales se obtenía un determinado corte de un lomaje, de un roquerío, del mar o de la playa. Adquiría una inesperada magia la conversación y el sabor del trago, mientras se miraban los diferentes y alternados ángulos del paisaje. Releyendo a Proust, durante una temporada de silencio cenobítico en mi oficina en una Universidad de Estados Unidos, me encontré en el tomo IV, con una página donde el narrador es llevado por su anfitriona por distintos lugares de la villa, desde donde sentados y copa en mano, descubrían súbitos ángulos de pueblos como Balbec, Parville o Douville. Tate, me dije, te pillé poeta. Esto te lo sugirió Proust.

Y, poco después de su muerte, un gran amigo suyo me contaba en México que poco antes de morir, Neruda fue entre-

vistado por un periodista francés, quien le preguntó por sus principales influencias. Levándolo misteriosa y socarronamente a un lado, le respondió que le diría un secreto, pero que no se lo contara a nadie: su mayor influencia venía de Proust.

No cabe duda que Carpentier trascendió el localismo y el exotismo que él mismo se reprochaba en *E-Qué-Yamba-O*, universalizando lo más genuino y localista de la realidad mestiza americana, en sus novelas *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, aparte de la idea de escribir con mayúscula muchos sustantivos comunes con el objeto, tal como Proust y de conferirles un valor general y arquetípico a ciertos conceptos.

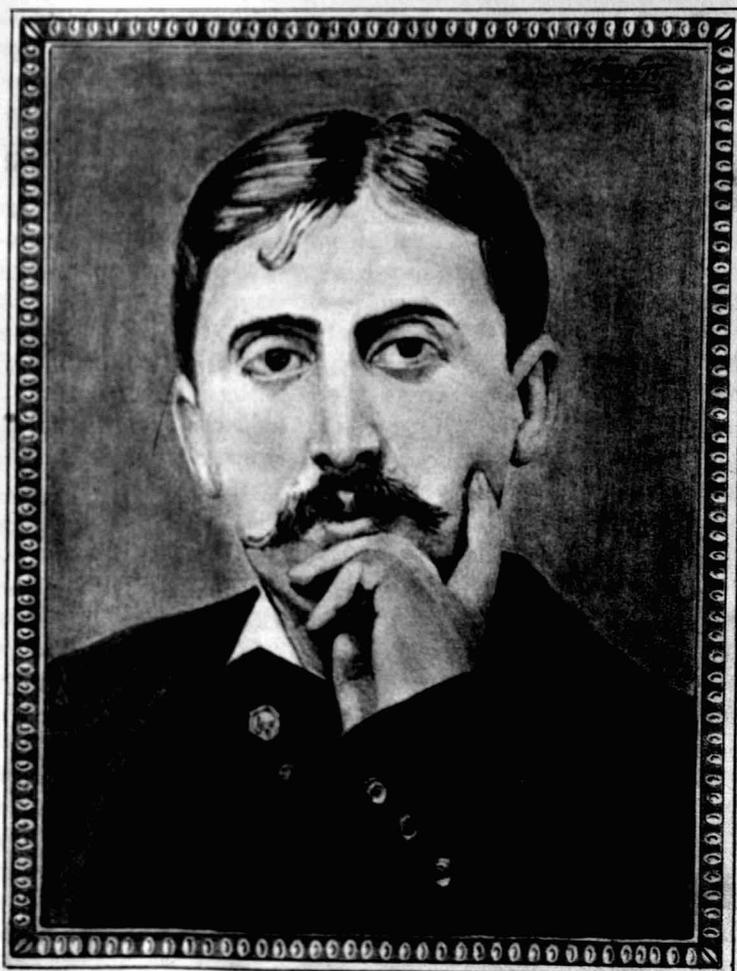
Cortázar extrae de Proust no sólo la idea de teorizar sobre la novela en la misma novela que se escribe, sino su concepto del estilo como economía y visión del mundo, y sobre la importancia de la imaginación para atraer a un público no letrado: a un obrero o a un gaucho le interesa más un cuento sobre héroes y reyes que sobre obreros o gauchos.

Lezama Lima toma de Proust no sólo la idea de visión *órfica*, la inmersión en sí mismo, sino de que sólo es importante lo que desconocemos: "Lo que sabemos no nos pertenece", dice citando a Proust.

En la sintaxis nerudiana no es difícil detectar una semejanza en el recurso del símil, y cierto carácter aparentemente arbitrario de la enumeración verbal. Basta comparar la descripción de Proust de un personaje en un teatro, que no sabría decirse "si sufría, dormía, nadaba, estaba aovando o respiraba solamente", con los versos de "Las furias y las penas" y "nos desnudamos como para morir o nadar o envejecer".

Finalmente la tetralogía de Manuel Rojas sobre la vida de Aniceto Hevia, no es sino un buceo proustiano en su propio pasado, y en la que aparecen influencias no sólo en la modulación de los periodos, en la morosidad de ciertos análisis, sino en la manera de estratificar el tiempo, de montar y organizar los distintos planos narrativos según se presente el pasado en la memoria.

Pensamos que el gran mérito de Proust, es, junto con descubrir el valor del presente en el pasado y la génesis de muchas actitudes en el relieve antes inadvertido de un gesto, de una mirada, de una palabra o de un silencio, el haber sabido revelar la realidad inmediata, sometiéndola a un proceso teórico como la ciencia, confiriéndole esplendor y universalidad a los aspectos más banales y cotidianos de la existencia diaria, vinculándolos al espíritu y a lo mejor de la tradición. ◇



# La Salvación está en la Fuga

Blanca Solares

Para Noé Jitrik

La *Historia del Cerco de Lisboa* revela a la vez que su incompatibilidad con la tradición del relato literario, cualquiera que éste sea, la afirmación no tan tradicional de la libertad de la escritura. La escritura que aparece aquí en su relación compleja y reflexiva con la realidad se muestra también, en este sentido, como tentativa precisa y sobria de conocimiento y de comprensión. Si somos incapaces de decir quiénes somos sin referir que somos otra cosa, Saramago observa que escribir es también un contraste, una ruptura, una entidad distinta del vivir que apunta hacia la conformación de textos.

Comenzar a escribir es entonces preguntarse sobre qué escribir —por qué punta comenzar el tejido— para pasar luego al desarrollo de una afirmación reticente, basada en la inquietud de saber que nada es verdad pero fingiendo que lo es al menos por un tiempo. Futilidad de la novela que es también lo sustancial de ella.

En la *Historia del Cerco de Lisboa*, el desvío intencional de un corrector de oficio al alterar un sí por un no, atenta contra el conservadurismo que debe ser el fundamento de su profesión y da lugar a un relato sobre el relato, es decir, sobre un proceso que termina en una novela. Novela o texto acabado, porque cualquier escrito, aunque no se sepa cómo, ni cuándo, ni por qué, termina por presentarse como cristalización predefinida. El escritor sabe, sin embargo, que las cosas no son así y que la novela tiene, por lo menos, que contar con la complejidad del inicio, el desenvolvimiento y el final.

En esta novela, un error —cuyo autor llama acto de "perturbación psíquica"— es el punto de partida de una historia de amor que da pie a la historia de amor de la novela o la escritura. Esto es, al desarrollo de un saber elemental que consistirá en aprender a diferenciar entre mirar y ver, ver y fijarse. Puede también decirse, desarrollo de la hipótesis de que el noventa por ciento del conocimiento que tenemos o creemos tener nos viene de observar el mundo. A fin de cuentas aprender que, en el relato, verosimilitud y verdad son dos cosas distintas pero sobre todo que esta última es inalcanzable.

Entonces, primera cuestión, un texto se funda en el saber ver. En este sentido

el texto es un resultado objetivo, algo que se ve, una escritura. También sin embargo lo que no se ve, la corrección, o mejor dicho, la infinidad de correcciones que constituyen el proceso de la escritura antes de que el texto alcance su forma definitiva. Incluye los tanteos, las vacilaciones, el registro de los detalles ocasionales, secundarios para una forma de ver ligada al hombre práctico, moderno, del siglo XXII, frente al cual, "corregir es obra de otro refinamiento y otra transfiguración".

Sinónimos de corregir son pues modificar, placer de cambio, sentido de la enmienda, pensar en uso de palabras, en términos que son correctos, en topes que son vejaciones; en que la palabra escrita no es una palabra muda; acción asociada a la invención de otras historias —las del corrector— que no tienen, ni deben quedar registradas en la corrección del error, Saramago cita la teoría de los errores de Bacon en el *Novum Organon* —de la naturaleza humana, los individuales, los errores del lenguaje y los errores del sistema— como tentativa, me parece, de localizar el error y desplazarlo pero que es un intento fallido. Porque, no obstante la corrección del error, al final, persiste el error de la corrección. ¿Qué conduce, sin embargo, esta dinámica?

El origen de este caos, creo poder deducir de Saramago, no es sino el fundamento de la escritura y de la corrección que le es inherente: la palabra. No sólo porque cuando el corrector corrige piensa en el uso de palabras, sino también porque la literatura, que es anterior a todo, a la música y a la pintura —o literatura con pinceles— nace con las palabras. El uso de las palabras se convierte así, para Saramago, en lo que es de principio, aprendizaje peligroso de signos que son sustancia y forma. No obstante como el lenguaje —parece aceptar el artista— no es sustancia sino pura forma, existe siempre la posibilidad del desencuentro entre palabra y sentido, siendo este último en el lenguaje, es decir en la comunicación, lo que verdaderamente importa.

Pese a la abundancia aparente de visualizaciones en la experiencia de la comunicación la necesidad de palabras no disminuye. Al contrario, prueba que incluso cuando ellas sepan decir tan poco sobre las acciones e interacciones del cuerpo, de la voluntad, de lo que llamamos instinto o química

de las emociones y muchas cosas más que precisamente por falta de palabras no se mencionan, ellas siguen siendo sólo tentativas de comunicación. A través de las palabras, en el lenguaje, apenas una parte mínima de la sustancia habrá quedado explicada. Es como si las palabras tuvieran una manera propia de tirar unas de otras siguiendo el deseo de quien finalmente tendrá que responder por ellas, hasta el punto incluso de dejar la narración abandonada en un lugar sin nombre y sin historia. Lugar de algo así como el puro discurso, sin causa ni objetivo cuya fluctuación se convierte precisamente en trasfondo o "aderezo" de no importa qué drama o ficción. Corregir por ello, debido a la sustancialidad de las palabras, aparece como consciencia de saber más que conduce a la consciencia de saber poco. La sentencia de Séneca —"cuanto más lees menos sabes"— se reactualiza pero muestra sobre todo que la corrección de la escritura es paso también a nuevas visiones, más atentas; al reparo sobre cosas que antes no se percibían. Así pues a la sospecha, por lo menos, de que lo que entendemos por conocimiento verdadero en realidad quizá no sea sino la consciencia de que hemos tenido un cambio de nivel de percepción, por así decir, a otro. Afirmación que recuerda que a fin de cuentas la escritura es la base no sólo de la novela sino también de la teoría misma. Una y otra, sin embargo, son distintas la diferencia no está en su sustancia sino en su forma de relación con las palabras. Mientras la teoría tiende a la instrumentalización de la escritura, la clave del saber de la novela consiste en el desarrollo de su cualidad, cuidado o descubrimiento.

En época de guerra, la *Historia del cerco de Lisboa*, abre pues —como en un "Augenblick", fugazmente— nuevas formas de ver para la teoría. Describe una guerra de sitio, menos brutal que las masacres del Medio Oriente pero que domina de forma también dramática el campo diario donde transcurre la vida: "cada uno nosotros —dice Saramago— cercano al otro y siendo cercado por él, queriendo echar abajo los muros del otro, para continuar con los nuestros. De manera que si la gran división de las personas está en las que dicen no y las que dicen sí, en esta cuestión de saltar el cerco, "la salvación está en la fuga". La novela aparece como desesperación o intento de que el pasado no sea cosa definitivamente perdida, advertencia y resguardo, sin acabar aún de averiguar si es ella (la novela) la que impide al hombre el olvido o si es más bien la imposibilidad del olvido la que lleva a escribir novelas. ♦

## Un hombre periférico

María Carlos

Con un hacha en la mano, un adolescente obeso e insomne deambula por las polvosas habitaciones de una enorme casa de la que nunca ha salido "haciendo trizas las vitrinas, derribando sillones salpicados de olvido, pulverizando bibliotecas carcomidas" y otros vestigios de un pasado en ruinas que no es el suyo y sin embargo lo mantiene preso.

Es Omar Khayyam Shakil, curioso habitante de la fronteriza ciudad de Q., situada en el lejano e improbable Peccavistán, quien fuera engendrado nada menos que por tres madres que lo criaron al margen del mundo, tan cerca de sus bordes que desde sus primeros días se vio acosado por el miedo a caerse y por la sensación de ser un hombre periférico, "un tipo que no es protagonista ni de su propia vida", dirá él más tarde, convertido ya en un médico eminente, a un amigo suyo. Es también el vástago de la imaginación, siempre fecunda, de Salman Rushdie, y el héroe (o antihéroe) de *Vergüenza*, novela que apareció en Inglaterra en 1983 y ahora es publicada en español bajo el sello de Alfaguara y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

*Vergüenza* no sólo narra las peripecias de la vida de Omar Khayyam y de la extraña trinidad femenina que lo trajo al mundo; ésta es apenas el marco (la periferia) de una historia que trasciende las fronteras de lo imaginario: aquella de la partición de la India y el Pakistán, división más que geográfica, religiosa y política, cuyo saldo es aún difícil de precisar.

Rushdie lo intenta a través de la historia de dos familias, los Harappa y los Hyder, especie de Montescos y Capuletos de pacotilla cuyos miembros (más de cien) se hallan tan estrechamente interrelacionados que hace falta, de cuando en cuando, remitirse al árbol genealógico que sagazmente el autor nos proporciona en las primeras páginas del libro. Así, vemos desfilar a personajes tan inverosímiles como sus nombres (la Virgen bragas de hierro, Buenas Noticias, Mahmoud la mujer) que tejen una historia más que verosímil plagada de crímenes políticos, traiciones, deshonor, adulterio, explotación, en fin, de una total ausencia de vergüenza o de vergüenza convertida en violencia, como en el caso de Sufiya Zenobia, futura esposa de Omar Khayyam, que actúa como una suerte de

némesis al degollar por las noches a todo aquel que se le atraviesa.

Armada en tal forma que semeja un juego de espejos, *Vergüenza* expone las situaciones más disímiles y las emparenta; a cada personaje opone el que menos se le parece y los hermana, borrando diferencias sólo formales, como las fronteras. Así, los dos patriarcas de esta narración, enemigos acérrimos, tan distintos en carácter e ideología (el uno casi un santón fundamentalista, el otro un sibarita irresponsable), terminan cometiendo los mismos actos deshonorosos, las mismas traiciones, de manera casi idéntica. Ambos serán presidentes de la república, se valdrán de los mismos aliados para obtener el poder y lo perderán a su turno.

Reflejo de la realidad al fin y al cabo, esta historia de horror y desvergüenza tiene un eje central, el poder, visto en todas sus formas: la lucha por obtenerlo, los crímenes que conlleva preservarlo, los sacrificios a que ha lugar, su pérdida temporal o definitiva. Tal vez por esto *Vergüenza* no tiene una dimensión trágica, a pesar de las múltiples tragedias que narra. El propio Rushdie ha dicho de esta novela: "Es como si hubiera que representar Macbeth y se contara con un grupo de cómicos de segunda categoría". La saga de los Harappa-Hyder no alcanza a conmovernos, más bien nos da risa. La historia del Peccavistán nos resulta a veces tan familiar (todos los tercermundos se parecen) que no llega a sorprendernos. En esto radica precisamente la excelencia de *Vergüenza*: es una mirada irónica sobre la naturaleza humana, con frecuencia mediocre y mezquina. Una mirada cruel pero no desprovista de ternura, semejante tal vez a aquella de una madre amante pero objetiva ante un hijo deforme. ◇

Salman Rushdie, *Vergüenza*, México, Alfaguara/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, 433 pp.



### EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA EN EL PRIMER TRIMESTRE DE 1992

Ettore A. Albertoni  
GAETANO MOSCA Y LA FORMACIÓN  
DEL ELITISMO POLÍTICO  
CONTEMPORÁNEO

Vittorino Andreoli  
EL LENGUAJE GRÁFICO  
DE LA LOCURA

Roberto Blancarte  
HISTORIA DE LA IGLESIA  
EN MÉXICO

Luis Cardoza y Aragón  
ANDRÉ BRETON ATISBANDO SIN  
LA MESA PARLANTE Y MALEVICH  
Apuntes sobre su aventura icárica

Luis Cardoza y Aragón  
PEQUEÑA SINFONÍA  
DEL NUEVO MUNDO

Michel Crozier  
¿CÓMO REFORMAR AL ESTADO?  
Tres países, tres estrategias: Suecia,  
Japón, Estados Unidos

Jacques Heers  
CRISTÓBAL COLÓN

Pierre Janet  
DE LA ANGUSTIA AL EXTÁSIS  
2 Tomos

John Maynard Keynes  
BREVE TRATADO SOBRE  
LA REFORMA MONETARIA

C. W. Kilmister  
RUSSELL

Jean-Marie G. Le Clezio  
EL SUEÑO MEXICANO

José Martí  
LA EDAD DE ORO

José Luis Martínez  
DOCUMENTOS CORTESIANOS IV

Pedro Ángel Palou  
EN LA ALCOBA DE UN MUNDO

Ricardo Pérez Montfort  
HISPANISMO Y FALANGE  
Los suelos imperiales de la derecha  
española y México

Héctor Pérez Rincón  
IMÁGENES

Karl Polanyi  
LA GRAN TRANSFORMACIÓN  
Los orígenes políticos y económicos  
de nuestro tiempo

Giórgos Seféris  
EL ESTILO GRIEGO, II  
El sentimiento de eternidad

Luis Weckmann  
CONSTANTINO EL GRANDE  
Y CRISTÓBAL COLÓN  
Estudio de la supremacía  
papal sobre islas, 1091-1493



FONDO DE



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

**SISTEMA DE LIBRERIAS DE  
FOMENTO EDITORIAL DE LA UNAM**

**LIBRERIA CENTRAL CU**

*Corredor Zona Comercial, Ciudad Universitaria,  
C. P. 04510, México D. F. tel. 550-5378*

**LIBRERIA JULIO TORRI**

*Centro Cultural Universitario, C. P. 04510,  
México D. F. tels. 665-1344 y 665-6271 ext. 7098*

**LIBRERIA PALACIO DE MINERIA**

*Tacuba No. 5, Centro D. F. tel. 518-1315*

**LIBRERIA JUSTO SIERRA**

*San Ildefonso No. 43, Centro D. F. tel. 542-4703*

**LIBRERIA ENEP ACATLAN**

*Av. Alcanfores y San Juan Totoltepec, San Mateo  
Naucalpan, C. P. 53240. Edo. de México.*

**LIBRERIA ENEP ARAGON**

*Av. Central y Rancho Seco, San Juan de Aragón,  
C. P. 57170. Cd. Nezahualcóyotl, Edo. de México  
tel. 796-0488 ext. 152*

**LIBRERIA ENEP IZTACALA**

*San Juan Iztacala, Fracc. Los Reyes Tlalnepantla,  
C. P. 54160. Edo. de México*

**LIBRERIA ENEP ZARAGOZA**

*Col. Ejército de Oriente, Deleg. Iztapalapa  
C. P. 09230. México, D. F.*

**CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO**

*Orizaba y Puebla Col. Roma, México D. F.  
tel. 207-9390*

**50% DE  
DESCUENTO A  
UNIVERSITARIOS  
EN EDICIONES  
UNAM**

**NOVEDADES EDITORIALES  
UNAM**

**EL SUEÑO CRIOLLO.**

**José Antonio de Villerías (1695-1728)**

Ignacio Osorio Romero

414 p.

**OBRAS VII/ CRONICAS Y ARTICULOS  
SOBRE TEATRO, V (1890-1892)**

Manuel Gutiérrez Nájera

230

**PRIMER CONCURSO.  
CUENTO ECOLOGICO**

Departamento Editorial  
ENEP-IZTACALA

144 p.

**EDUCACION Y GENERO**

Cuadernos de Psicología 6

81 p.

**LITERATURA Y BIOGRAFIA EN  
JOSE MARIA ARGUEDAS**

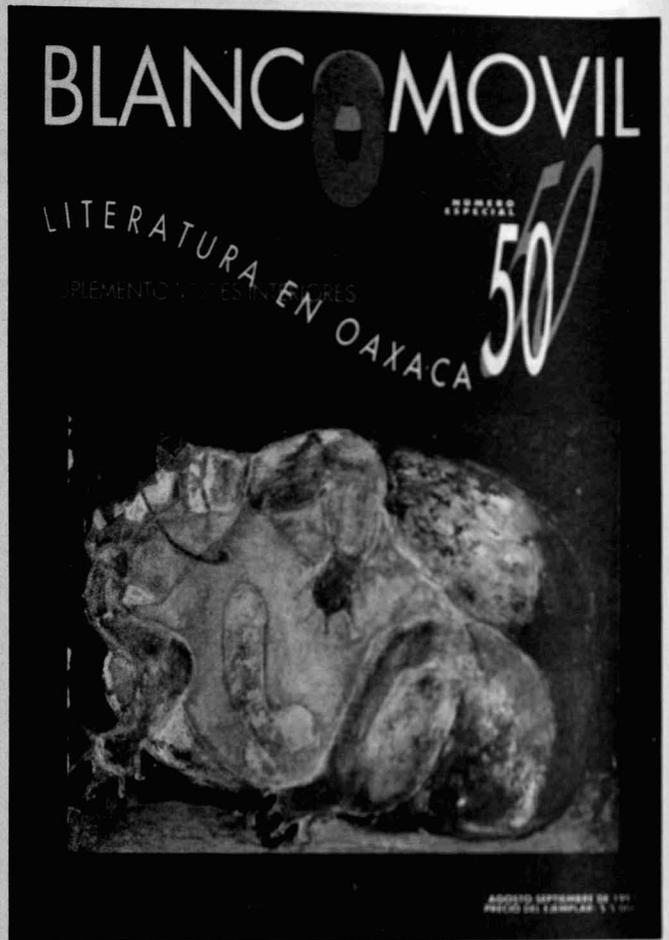
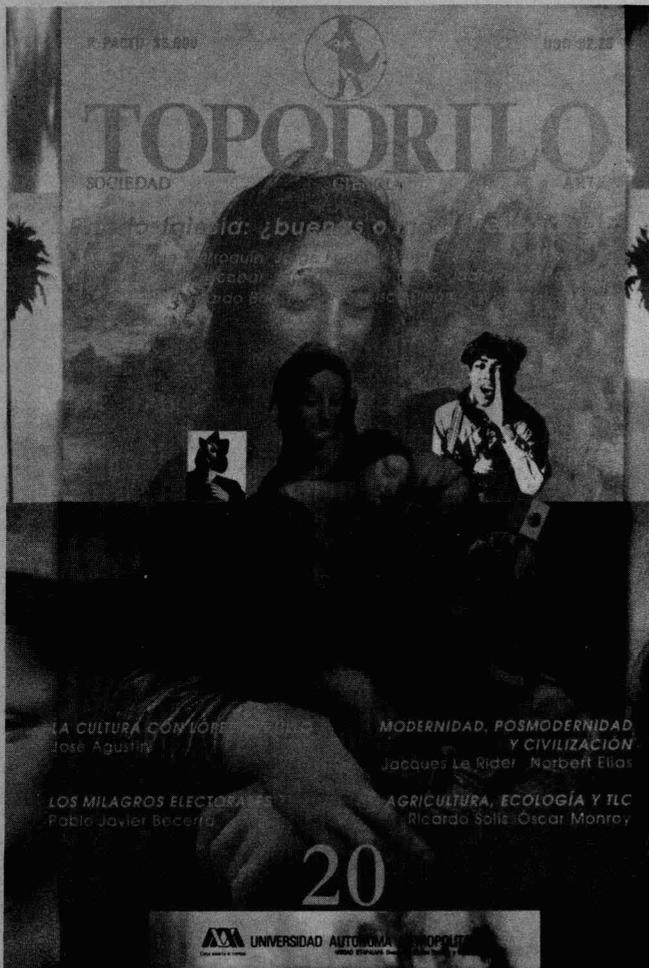
Ignacio Díaz Ruiz

213 p.

**DE VENTA EN LIBRERIAS DE  
FOMENTO EDITORIAL**

**Ventas de mayoreo:  
Atención a librerías, bibliotecas,  
centros de documentación y  
empresas distribuidoras de  
publicaciones**

**DIRECCION GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL**  
Av. del IMAN #5 Ciudad universitaria, México D. F.  
c. p. 04510 Tel. 665-1344 ext. 7739, 7740, 7741 .  
Directo: 550-7473  
Fax 550-7428.



Editorial  
Vuelta



COLECCIÓN:  
LA REFLEXIÓN

# Rojo y naranja sobre rojo

Nedda G. de Anhalt

# El deshielo del Este

Isabel Turrent

## CUPÓN DE PEDIDO

ISABEL TURRENT

EL DESHIELO DEL ESTE

\$55,000 PESOS

NEDDA G. DE ANHALT

ROJO Y NARANJA SOBRE ROJO

\$80,000 PESOS

NOMBRE \_\_\_\_\_ TEL. \_\_\_\_\_

DOMICILIO \_\_\_\_\_ C.P. \_\_\_\_\_

COLONIA \_\_\_\_\_ CIUDAD Y ESTADO \_\_\_\_\_

CHEQUE No. \_\_\_\_\_ A NOMBRE DE EDITORIAL VUELTA S.A. DE C.V. GIRO: ADMINISTRACIÓN DE CORREOS 21

PRESIDENTE CARRANZA No. 210, COYOACÁN, 04000, MÉXICO, D.F.

**LA GUERRA DEL GOLFO  
NO HA TENIDO LUGAR**  
Jean Baudrillard

**CAROL**  
Patricia  
Highsmith

**EL ESPÍRITU  
DE LA COMEDIA**  
Antonio Escohotado

**LA ACACIA**  
Claude Simon

**MEDIOCRIDAD  
Y DELIRIO**  
Hans Magnus  
Enzensberger

**INCENDIOS**  
Richard Ford

**EL DIABLO**  
Marina  
Tsvietáieva

**PICASSO**  
SUITE VOLLARD

**EL ORÁCULO  
DE LOS  
PREGUNTONES**

ATRIBUIDO  
A SOR JUANA INÉS  
DE LA CRUZ  
José Pascual Buxó

**BREVE HISTORIA  
DEL INFINITO**  
Paolo Zellini

**JUGANDO  
EN LOS CAMPOS  
DEL SEÑOR**  
Peter Matthiessen

**DIAGUILEV**  
Richard  
Buckle

**EL LIBRO DE LAS  
PREGUNTAS**  
Edmond Jabès

**CENTRO DE DISTRIBUCIÓN INTERAMERICANO S.A.DE.C.V.**  
*Botticelli 52 Mixcoac, México D.F. 03910 Tel.611 3811 Fax 563 8607*

---

# Radio

## UNIVERSIDAD

**xeun** 860 A.M. 96.1 F.M.

### PROGRAMACIÓN DE RADIO UNAM

#### **DEL TINGO AL TANGO**

Por Manuel Estrada

Cartelera infantil que sugiere a los niños dónde ir a cantar, bailar, saltar, ver y oír. Todo dicho como un cuento

Sábados y domingos 8:35 horas

#### **TEMPORADA 1991-1992 DE LA OFUNAM**

Conciertos completos de la Orquesta Filarmónica de la Universidad, desde la Sala Nezahualcóyotl

Domingo 12 horas CONTROL REMOTO

Viernes 23 horas Retransmisión

#### **RADIOTEATRO**

Los mejores actores con los mejores directores y el mejor teatro universal

Domingos 16:30 horas

Enero: Ciclo Autores Contemporáneos

Febrero: Ciclo Teatro de Oro Español

Marzo: Ciclo Ciencia Ficción con Ray Bradbury

#### **LA GUITARRA EN EL MUNDO**

Por el Mtro. Juan Helguera

Música y comentarios acerca de lo más sobresaliente del arte guitarrístico

Lunes 17:30 horas

#### **EN LA LÍNEA DE LA CIENCIA**

Coproducción con el Instituto de Ingeniería

Las aportaciones prácticas de la ingeniería a la vida cotidiana

Viernes 14:45 horas

#### **¿DESCUBRIMIENTO, INVENCIÓN, ENCUENTRO, ENCONTRONAZO?**

Por Max Rojas

América: 500 años de un largo viaje, ¿hacia dónde?

Sábados 17:30 horas

#### **REPORTE INFORMATIVO**

Por la Subdirección de Información de RADIO UNAM

De lunes a viernes: 11:25, 14:00 y 18:00 horas

#### **CÁPSULAS DE CIENCIA**

Lunes a viernes 7:35 y 19:30 horas

Sábados y domingos 7:35 horas

#### **CRÍMENES INMEMORIALES**

Nota roja de la ciudad de México de los años 20 a los 50

De lunes a viernes 22:00 horas

## EL COLEGIO DE MÉXICO

### NOVEDADES

Roderic A. Camp, Charles A. Hale y  
Josefina Zoraida Vázquez (editores)  
**Los intelectuales y el poder en México**

Alicia Hernández Chávez y Manuel  
Miño Grijalva (coordinadores)  
**Cincuenta años de historia en México**  
2 vols.

Martha Schteingart (coordinadora)  
**Espacio y vivienda en la ciudad de México**

Omar Martínez Legorreta (coordinador)  
**Industria, comercio y Estado.**  
**Algunas experiencias en la Cuenca del Pacífico**

María del Carmen Pardo  
**La modernización administrativa en México.**  
**Propuestas para explicar los cambios en la  
estructura de la administración pública, 1940-1990**

POESÍA • CIENCIA • NARRATIVA  
HISTORIA • MÚSICA

## Miscelánea

Un programa de difusión  
de la revista

*Universidad de México*

Realización: Carmina Estrada

Radio UNAM 860 A. M. 96.1 F. M.

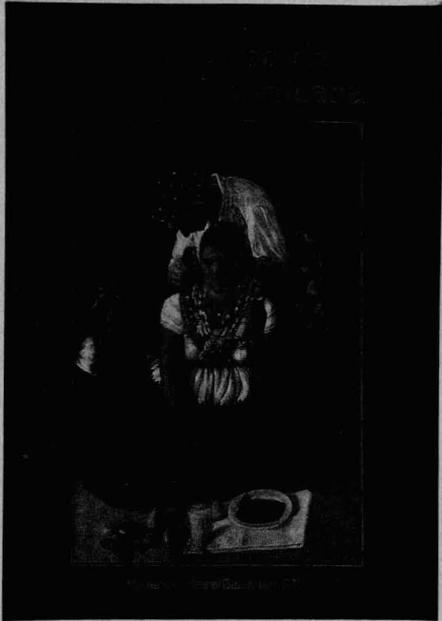
Martes 8:30 horas. Programa Quincenal

## EL Alcaraván



De próxima aparición

- EJÉRCITO DE CIEGOS  
Testimonios sobre la revolución en Chiapas  
*Antonio García de León*
- POEMAS  
*Nazario Chacón*
- AUTORRETRATO EN UN ESPEJO  
CONVEXO  
*John Ashbery*  
Traducción: Verónica Volkow
- DOCUMENTOS SOBRE EL ASESINATO  
DE JESÚS CARRANZA  
Presentación: Francisco José Ruiz Cervantes



### EL UNIVERSO DE LA COCINA MEXICANA

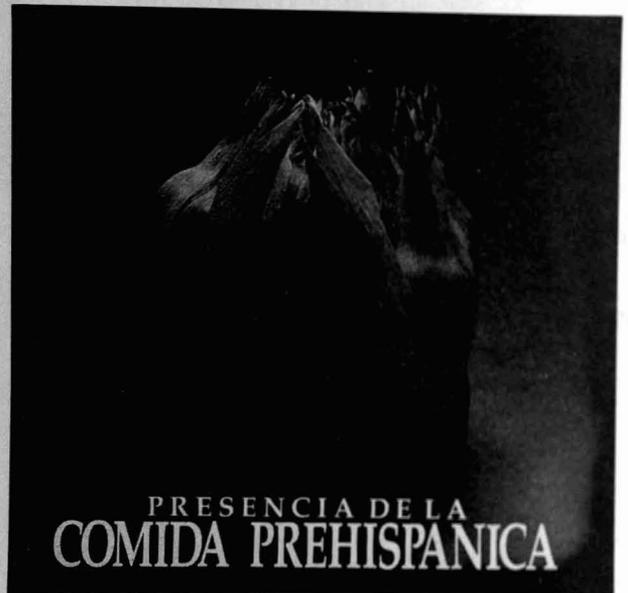
Este libro nos ubica desde los antecedentes prehispánicos hasta la espléndida cocina mexicana de nivel internacional, misma que se ha ido elaborando con los productos regionales de nuestra República Mexicana. Si se evocan los platillos de origen antiguo, y sus mezclas con los criollos y mestizos, surge el antojo, con las exclamaciones consabidas, sólo de pensar en la ricura de los de Oaxaca, Yucatán y Chiapas, los de mayor raigambre indígena; los del Golfo centro, hechos con frutos del mar; los poblanos, la cocina más criolla y mestiza, y los platillos típicos de las cocinas tapatía, norteña y del Pacífico centro y norte. Contiene un espléndido recetario.

*Autor:* María Stopen y Arnulfo Luengas  
*Fotografía:* Michel Calderwood  
125 p. ilus. color  
Precio pacto: Guáflex 97,900

### PRESENCIA DE LA COMIDA PREHISPÁNICA

Una verdadera fiesta de plantas y animales, formas y colores que sugieren vivamente los aromas y los sabores de la rica, natural y asombrosa comida de nuestras tierras antes de la llegada de los españoles. El texto es resultado claro y erudito de una profunda investigación científica. En este volumen –auténtica obra de arte editorial– están muchas de las respuestas a la pregunta del porqué la cocina mexicana es una de las más ricas y sabrosas del mundo.

*Autor:* Teresa Castelló Yturbide  
*Fotografía:* Michel Zabé  
188 p. ilus. color  
Precio pacto: Piel 155,200 Guáflex 116,400



## PUBLICACIONES DEL FONDO EDITORIAL DE



**Banamex**

Fomento Cultural Banamex, A.C.

FOMENTO CULTURAL BANAMEX, A. C.

Madero 17 C.P. 06000 México, D. F. / Administrativo de Ventas Tel.: 512-76-70

Distribuidor autorizado: Guías Turísticas Banamex, S. A. de C. V.

Tels.: 202-49-33 520-81-56

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*ha publicado:*

*Junio, 1990* ♦ 473

Poesía en voz alta

*Julio, 1990* ♦ 474

Varia poesía

*Agosto, 1990* ♦ 475

La mente humana

*Septiembre, 1990* ♦ 476

Ciudad de México:  
historia y presagio

*Octubre, 1990* ♦ 477

Comunidades  
indígenas

*Noviembre, 1990* ♦ 478

La Europa literaria

*Diciembre, 1990* ♦ 479

Una década de narrativa  
mexicana

*Enero-febrero, 1991* ♦ 480-481

Las ciencias en la UNAM

*Marzo, 1991* ♦ 482

Poesía brasileña

*Abril, 1991* ♦ 483

Depresión y  
melancolía

*Mayo, 1991* ♦ 484

Comunicación en  
México

*Junio, 1991* ♦ 485

Las humanidades en la  
UNAM

*Julio, 1991* ♦ 486

Nuevos caminos de la  
astronomía. El eclipse

*Agosto, 1991* ♦ 487

Las Naciones Unidas

*Septiembre, 1991* ♦ 488

La Independencia,  
americana

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La revista *Universidad de México* puede adquirirse en las siguientes librerías

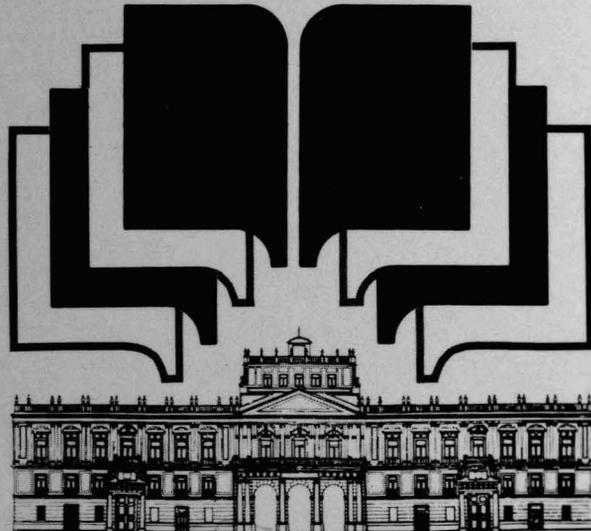
♦ PARNASO COYOACÁN,  
Carrillo Puerto 2

♦ DISTRIBUIDORA MONTE  
PARNASO  
Carrillo Puerto 6

♦ LIBRERÍA IBERO  
Prolongación Paseo de la Reforma 880

♦ LIBRERÍA GANDHI, S. A.  
Miguel Ángel de Quevedo 134

# XIII FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO



palacio de minería  
**méxico**

XIII international book fair in mexico  
XIII foire internationale du livre au mexique

**del 29 de febrero al 8 de marzo de 1992**  
**en el palacio de minería, ciudad de méxico**

organiza

**universidad nacional autónoma de méxico**

a través de

**facultad de ingeniería, unam**  
**coordinación de humanidades, unam**  
**coordinación de difusión cultural, unam**  
**coordinación de la investigación científica, unam**  
**cámara nacional de la industria editorial mexicana**



tels: 512-87-23 y 521-46-87

**información information:** tacuba no. 5 méxico -06000,d.f.

télex: 1777429 unamme

fax: 548-96-65

apartado postal 20-515

telefax 548-9665

méxico 01000,d.f.

