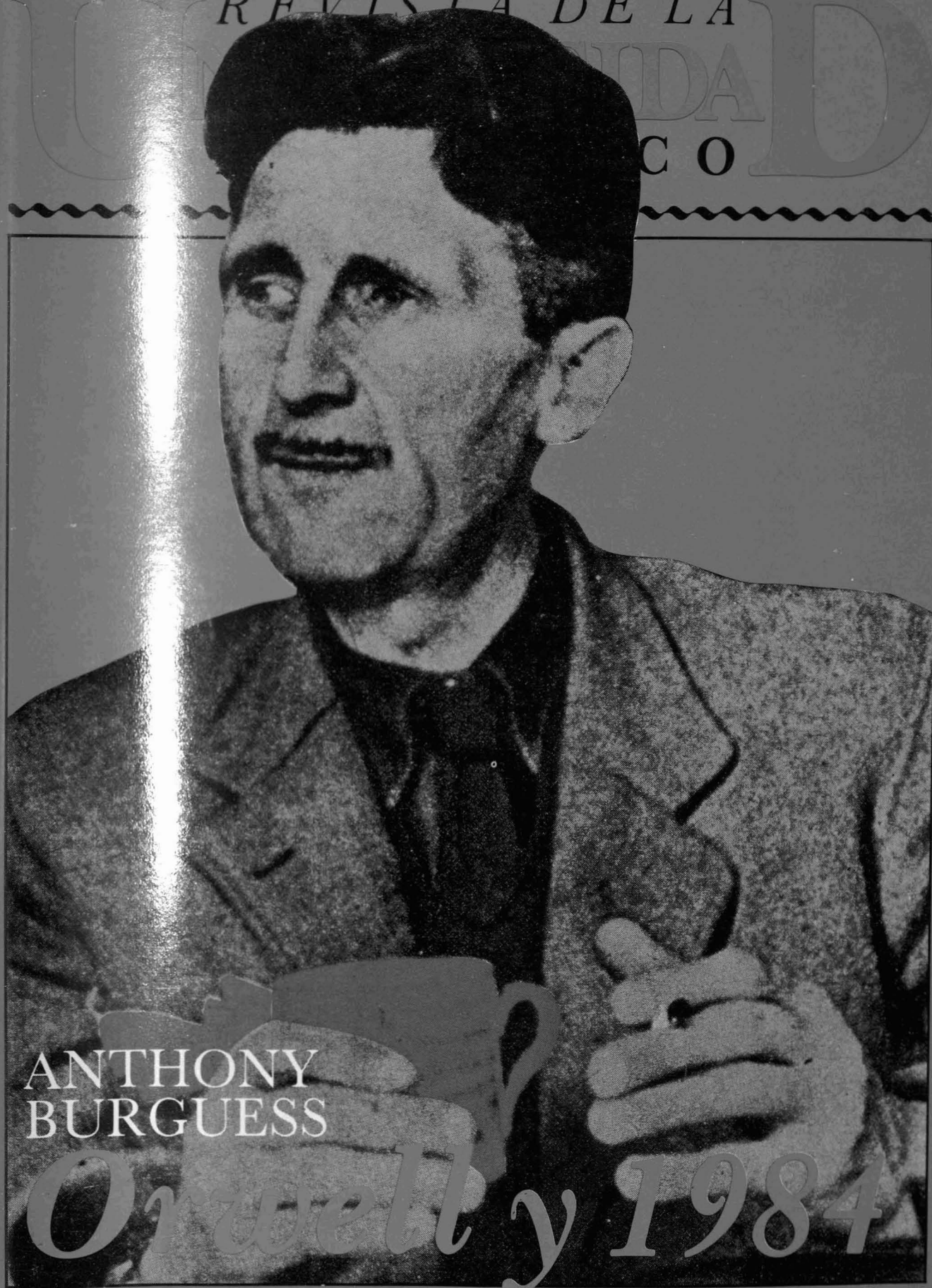


REVISTA DE LA

C O



ANTHONY
BURGUES

Orwell y 1984

Nueva época / Mayo de 1984

páginas

febrero 1984 2 de los Trabajadores del Estado



Orozco, el iconoclasta: Carlos Monsiváis

Apología de la colonia Guerrero

Patrimonio e identidad: Roger Díaz de Cossío

Vuelta 89

REVISTA MENSUAL ABRIL 1984 \$100 PESOS

Gabriel Zaid

PAGAR LA DEUDA



David

Hockney

Severo Sarduy

LA SERPIENTE EN LA SAGOGA

William Blake en versión de Jaime Torres
Poemas de Yehuda Amichai y otros

Jorge Luis Borges Vindicación de la democracia
Fernando Savater Viajes, libros y otras cosas



TOROS Y TOREROS
EL TOREO COMO ARTE
Todos los jueves a las 21:00 Hrs. en
TVONCE

casatiempo

\$120.00

vol. IV, no. 37, febrero 1984 ISSN 0185-4275



1984

ROGER BARTRA : 1984 :
ENTRE EL DESENCANTO Y LA ESPERANZA
POR QUE ESCRIBO DE GEORGE ORWELL
TEXTOS DE :
OBREGON • HUERTA • COHEN • ZAVALA
BAUTISTA • LOPEZ AGUILAR

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

SUMARIO

Volumen XL, Nueva Época, número 37, Mayo/1984

- Anthony Burgess:** "1984" en la cita de 1984: **2**
Carmen Boullosa: Poemas: **5**
Arthur Schnitzler: El destino del Barón de Leisenbohg: **6**
Hans Magnus Enzensberger: Otoño sueco (Reportaje ideológico): **14**
Shinichiro Kurimoto: Issey Miyake: Una perspectiva más allá de la forma: **25**
Leonardo Sciascia: El amor a Stendhal: **31**
Kostas Papaioannou: Modernidad e historia: **32**
David William Foster: Algunos espejismos eróticos: **36**

RESEÑAS

LIBROS

- Víctor Díaz Arciniega / Alberto Paredes:** Nuestro negocio es la cultura (*Cheque y carnaval*, de Adolfo Castañón): **39**
Juan Domingo Argüelles: El ejercicio de la libertad (*Obras completas*, de Felisberto Hernández): **41**
José Miguel Oviedo: La colección privada de Monterroso (*La palabra mágica*, de Augusto Monterroso): **43**
Mario Rojas: Desilusión de la alegría (*Hablar soñando*, de Eduardo Carranza): **46**

LETRAS

- Emir Rodríguez Monegal:** Tres versiones de un mismo heroísmo: **48**

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C. P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Luis F. Aguilar Villanueva / Abogado General: Lic. Cuauhtémoc López Sánchez / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Jaime G. Velázquez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.
Teléfono 550 02 36

Impresión Imprenta Madero, S. A. de C. V.
Avenida 102

Precio del ejemplar sencillo: \$ 150.00 / Precio del ejemplar doble \$ 300.00
Suscripción anual: \$ 1,500.00 (40 Dls. en el extranjero).

“1984” en la cita de 1984

Numerosos comentadores de Orwell y de su distopía célebre (o mejor dicho cacotopía, según la expresión de John Stuart Mill, pero seguramente no utopía) parecen dejar de lado lo esencial. Preocupados por relacionar su *1984* con el año en que vivimos, toman aquél por una profecía. Lo que nunca ha pretendido ser, según creo. *Tiempos futuros* de Aldous Huxley estaba mucho más cerca de ello; pero, al no estar situada en ningún año preciso, su profecía no tiene ninguna posibilidad de ser confrontada alguna vez con una realidad a fecha fija. Orwell, en cambio, ha prendido el año de acuñación sobre su novela: de ahí los intentos a menudo fútiles de controlar la veracidad del profeta. La verdad es que si Orwell, al escribir su novela en 1948, situó los acontecimientos en 1984 fue porque el año le parecía lo bastante alejado como para ser mítico, más allá de la trasposición simbólica del otro, que constituye el verdadero tema del libro. Ya que *1984* trata no del futuro sino del pasado, pese a algunos injertos de lo imaginario. Todo el que recuerde el Londres de 1948 lo encontrará fielmente reproducido en gran parte de *1984*: la Casa de la radio (Ministerio de la Verdad en Orwell), las atroces cantinas con charcos de guiso semejante a un vómito, el racionamiento, la escasez de tabaco y de hojillas de afeitarse, las ruinas no retiradas, las calles grumosas, la sensación penetrante de suciedad, el olor omnipresente del repollo hervido. ¿Y exactamente qué está injertado en eso? Ni más ni menos que un extravagante sistema filosófico llamado “Solipsismo colectivo”.

En otros términos: Orwell estaba convencido (lo prueban sus escritos periodísticos) que existe un sector oscuro de la sociedad que querría tener el poder político sin tener ninguna posibilidad de obtenerlo. Pero basta imaginar que llegara a detentarlo para que el mundo ficticio de *1984* se corporizara. A los ojos de Orwell se caracterizaba por la imprecisa imagen de seres que leen revistas “de ideas” y que conocen el sentido de las palabras “Solipsismo colectivo”. Ahora bien, Gran Bretaña, a diferencia de Francia, nunca ha tenido realmente *intelligentsia*. Uno se imagina muy bien en París un Club de Intelectuales, lleno de “cabezas de huevo” que pasean muy alto y sin vergüenza su domo olímpico. En Gran Bretaña nadie se atrevería a declararse “intelectual” por miedo a la burla. Sin embargo, el tipo existe y Orwell sentía que esta especie de individuos nutre un poderoso rencor contra el resto de la sociedad, que es por tradición violentamente antintelectual. La enseñanza, las habladurías, la literatura están abiertas a esta *intelligentsia*; el poder jamás.

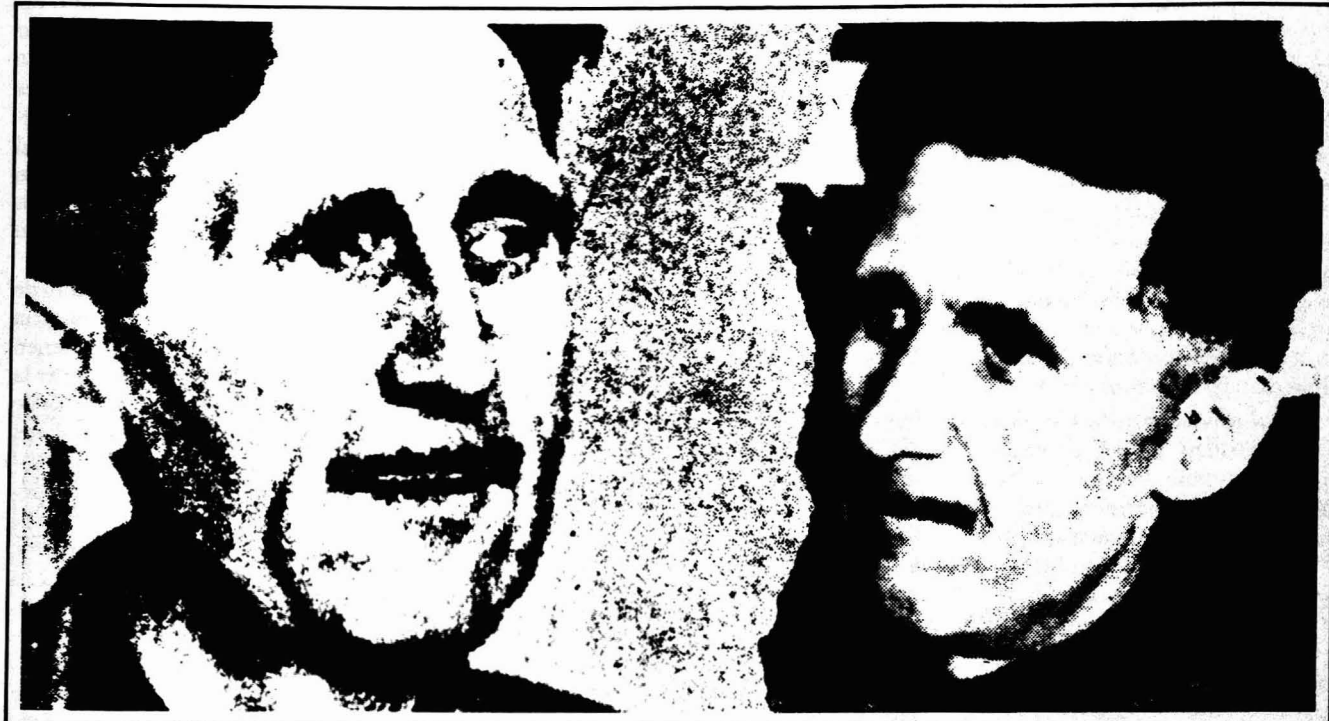
La intuición de Orwell fue la de que esos intelectuales constituyan otros tantos criptototalitarios, prontos a lamerle la oreja a Stalin (si no a Hitler) y bastante inclinados a la vi-

sión de un poder fundado, como el Estado ruso, sobre una metafísica, por oposición al pragmatismo sumario de la *Realpolitik*. El carácter irrealizable del Angsoc (socialismo inglés) de *1984* hace de esa novela una sátira fantástica más que una previsión lúcida: los intelectuales en ella llevan ventaja a los demás, cuando en la realidad no tienen ninguna esperanza de alcanzar jamás esa situación.

Orwell designa el sistema metafísico que rige su Inglaterra imaginaria con un nombre atiborrado de asociaciones falsas. Este Angsoc es la traducción en “neoparl” (nuevo lenguaje) orwelliano, del socialismo inglés al que Orwell había prometido sumisión. Contiene más igualitarismo que totalitarismo; debe más a un no conformismo burgués que a Karl Marx. Pero si le damos el socialismo inglés a los intelectuales lectores de revistas de “ideas” sobrevendrá una burlesca perversión del conjunto. Quedará la denominación pero el contenido cambiará. El fundamento metafísico del dogma político será claramente formulado por jóvenes profesores agriados por no avanzar rápidamente. No sólo se planteará en él la imposible pregunta: “¿Qué es la realidad?” Recibirá una respuesta dogmática.

“Solipsismo” es un término político derivado del latín *solus ipse*: sé solo (colectivizado, esto da el Sinn Fein irlandés), que remite a una visión unilateral de la realidad: mi visión, no la de ustedes. Hay algo verdadero en la idea de que nuestras certidumbres están limitadas por nuestro aparato sensorial. Usted y yo no vemos el mismo árbol: en ese caso más vale llamar realidad a lo que “yo” veo. Del mismo modo, si podemos llevar a todo un partido político a comportarse como un solo cuerpo, lo que él verá será la única realidad, y todo el resto mentira, error, espejismo. “Solipsismo colectivo” no significa otra cosa. El partido en el poder, por un esfuerzo de voluntad colectiva decreta, por ejemplo, que $2 + 2 = 5$. La inteligencia individual se inclinará a sostener que $2 + 2 = 4$. Pero el buen nombre del partido acomodará a eso toda su visión de la realidad. Pesará por un instante la contradicción y rechazará lo que no es aceptado por el partido. Orwell llama a ese proceso el doble-pensar.

Es un ejercicio mental de los más exaltantes, aplicable a todos los aspectos de la realidad sensible. Mi memoria me dice que ayer el super-Estado de Oceanía estaba en guerra con el super-Estado de Estasia; pero el partido declara que no, que era con Eurasia. Debo entonces proceder a la corrección necesaria. La memoria controlada es uno de los aspectos del doble-pensar. La única memoria digna de confianza es la del partido. Él detenta el dogma del pasado (controla los archivos) y está siempre pronto a ofrecer una nueva versión de él mismo en servicio del presente. El pasado debe ser retocado de manera que sus acontecimientos se conformen a los del presente. No se muere: se llega a ser una “noperso-



na", que nunca ha existido. ¿Los archivos afirman lo contrario? No hay más que falsificarlos. Pero para el partido la falsificación no existe; al contrario, hay rectificación de un registro erróneo. Y es claro que si el partido domina el pasado y el presente no puede sino dominar también el futuro. Es inamovible. Eternidad del Angsoc.

Orwell juega con una situación metafísica imposible. Pero si se le conceden sus premisas, es evidente que su partido angsoc sólo puede subsistir eternamente en una sociedad de metafísicos. Cuando Winston Smith, el héroe de *1984*, cae en la disidencia, la acusación más grave presentada contra él es su incapacidad de pensar metafísicamente. Dicho de otro modo, no se conduce como un buen intelectual. Teniendo en cuenta la poca cantidad de intelectuales que se encuentra en cualquier sociedad no es sorprendente que, según Orwell, sólo el 15 por ciento de la población de las Islas Británicas (convertidas en Airbase 1) está sujeto a la disciplina del Estado. El resto, el 85 por ciento, que constituye el proletariado, los "proles", no está para nada gobernado: "Únicamente los proles y los animales son libres", dice una de las consignas del partido. El miedo universal del Gran-Hermano (Big Brother) y de la Policía del Pensamiento es inmotivado. El miedo sólo es bueno para los intelectuales disidentes, que no abundan. Gran-Hermano, encarnación del partido, no se preocupa de vigilar con su ojo omnipresente al trabajador que bebe en el bar o a la doméstica que cuelga la ropa lavada.

Muy a menudo se finge ignorar el particularismo o el sectarismo de la visión orwelliana. Su proletariado es inerte, inmutable, satisfecho con su cervecita, su lotería, sus publicaciones porno. Políticamente, carece de interés. Nunca se rebelará: es demasiado ignorante para concebir una filosofía de la rebelión, demasiado poco visionario para imaginar una vida mejor y más libre. Lo que debería horripilarlos en *1984* no es el Big Brother o la Policía del Pensamiento, es la incapacidad de Orwell (escandalosa, después de libros como *La ruta del muelle de Wigan* o *Homenaje a Cataluña*) de tomar en serio a la clase proletaria. El proletariado existe en un mundo que no tiene

nada de utópico ni de distópico —que sólo es un lugar de trabajo taciturno y de placeres morosos. El horror consiste en que es libre, pero no lo comprende. Libre, por ejemplo, de leer a Shakespeare, pero prefiere sus hojas de repollo cotidianas, que el partido califica con desprecio de "aliprol" (alimento para proletarios). Los intelectuales, ellos, no tienen derecho a leer a Shakespeare si no es en un texto retocado y traducido en "neoparl". Como es natural, todo lo que hace que Shakespeare sea Shakespeare es eliminado.

Ese "neoparl" es uno de los elementos en donde se ha creído ver una relación con el futuro de nuestra lengua. También en esto hay una equivocación. Es un sentido Orwell (y esto se desprende de su ensayo sobre "Lenguaje y política") deseaba ardientemente una simplificación del lenguaje que obstruiría el camino a las generalizaciones nebulosas, a los galimatías y a las fanfarronadas de los políticos. En resumen, el "neoparl" es lo contrario de lo que han creído muchos comentaristas, que lo han comparado a los profusos embrollos de los políticos. Su simplicidad impide abrirse camino a la herejía, carente de vocabulario. Pero en la realidad no existe nada de eso: incluso el ruso no deja de enriquecerse y el inglés exige enormes suplementos, en perpetua gestación, a los trece grandes tomos del famoso *Oxford Dictionary*.

Es curioso que nada de lo que tenemos (con una sola excepción a la que luego me referiré) salta en las páginas de la fantasía de Orwell. En este año de 1984 tal como lo imagina no hay choques raciales (la raza no entra en los parámetros de la democracia distópica). Nada de violencia juvenil tampoco. Nada de crisis petrolera. Hay poco que comer, pero para todos. La ginebra no es cara. No hay inquietud sobre la contaminación de la ecología (si hubiera, el partido emplearía el doble-pensar para ahuyentarla: después de todo el mundo exterior está contenido en la conciencia colectiva). En el plano de la manipulación política existe la tortura, aunque bajo vigilancia médica: nadie muere en ella. El lavado de cerebro resulta inútil: el intelecto del intelectual es, por definición casi, forzosamente libre de conformarse al dogma, puesto que ha aprendido a servirse del doble-pensar. Las cosas son mucho peores

en Irán y en las repúblicas latinoamericanas. Lo que cojea en 1984 según lo veía Orwell no es distinto de lo que renguea en todas las distopías (como, por lo demás, en la *Utopía* princeps de Thomas Moro): el sometimiento del individuo al Estado. Nada específicamente orwelliano, entonces.

La pregunta que hoy tenemos que hacernos, y no sólo en los umbrales de nuestro año 1984, es: "¿Somos libres?". No es fácil responder. ¿Quién está seguro del significado de la palabra? De buena gana diría que su sentido primordial es: libertad de resolver los dilemas morales sin estar obligado, de elegir actuar bien o mal, sabiendo por qué. Al ampliar el círculo de esta libertad aparecería el derecho de llevar una vida privada, leer, pensar y, dentro de los límites dictados por el derecho de los demás, de actuar a su antojo.

Existe una imagen de Orwell que ha retomado nuestra mitología popular: la de la pantalla ida y vuelta que nos espía incluso en el sueño. Porque la telecámara nos persigue hoy en el dédalo de los supermercados ("¡Sonría, lo ven en la pantalla!") tenemos tendencia a pensar que se ha impuesto un límite tecnológico a nuestra libertad. Pero el aparato está colocado allí por un organismo privado y no por el Estado. Cuando creemos que nuestra vida privada está invadida por la nueva tecnología (en especial por la computadora), estamos preparados para ver en eso la mano del Gran-Hermano. Pero los nuevos medios de vigilancia y de delación cibernéticos están en manos sobre todo de los Grandes Negocios, los cuales, a pesar de todo, no son el Gran-Hermano (es interesante observar que en este momento se asiste en Gran Bretaña a un intento, fiel a la tradición conservadora, de desmantelamiento del Estado en provecho de los Grandes Negocios, precisamente).

La verdad es que se emplea el término "orwelliano" (con referencia a 1984 únicamente, excluyendo el resto de su obra), por lo general, sin ton ni son. Se ha dicho que el aeropuerto de Dallas es una "estructura orwelliana", como si ciertas formas arquitectónicas expresaran el poder de una organización secreta y malévol. En 1984 la arquitectura es la del pasado y no la del futuro. En dicha obra, Londres es infinitamente más *Belle Époque* que futurista. El partido no necesita mostrar su fuerza con ayuda de construcciones masivas a lo Hitler y a lo Speer: la realidad sólo existe en la conciencia colectiva y sólo vemos lo que el partido quiere que veamos. Tecnológicamente, el Angsoc es bastante arcaico: ha inventado la pantalla espía y se ha aplicado a la abolición del orgasmo; pero su imagen de poder es de una conmovedora y brutal simplicidad: es, por los siglos de los siglos, la bota que aplasta el rostro del enemigo. Finalmente, con 1984 Orwell nos habrá regalado algunas metáforas nuevas, la más impresionante de las cuales es el rostro de falso hermano perpetuo del Gran-Hermano, convertido en sinónimo de Autoridad anónima.

Hace algunas semanas, encontrándome en Suecia, en Göteborg, para una emisión de televisión, tuve que firmar un formulario: "No en ese blanco —me dijo la hermosa funcionaria sueca que me guiaba—. Está reservado a Gran-Hermano." Quizás la metáfora le conviene especialmente a un país como Suecia, en el que el colegio estatal ha alcanzado un grado de poder que en Gran Bretaña sería inaceptable. Pero ese poder está puesto, aparentemente, al servicio de la salud y del bienestar de los ciudadanos: incluso aunque pueda descarriarse, es raigalmente benévolo.

En Estocolmo, habiendo invitado a cenar a un amigo, no se atrevió a beber sino agua, porque había venido en auto. Ya una vez la policía lo había sometido a un test que había denunciado un poco de alcohol en la sangre. Eso aunque no había conducido de modo peligroso, estaba anotado en su per-

miso. La próxima vez le sería retirado definitivamente. La cerveza sueca es de una ligereza inverosímil. El Estado, como una vieja dama de caridad, trata el crimen (bajo el efecto o no del alcohol) como una enfermedad que requiere cuidados sonrientes. El fisco, para controlar la evasión de impuestos expide ahora cuestionarios sobre el estado pseudo-matrimonial de la gente: en otros términos, tiene curiosidad por saber si se vive en el pecado, aunque en realidad éste no sea tenido en cuenta. Atentado de la vida privada, responde la gente, pero sin poder quejarse de violación totalitaria.

La reacción ante el Estado-providencia toma el aspecto de disidencias urticantes en el sector privado: droga, violencia gratuita. La mayoría de nuestras inquietudes y miedos vienen del sector privado y no del Estado. Si tenemos que padecer la humillación de ser revisados en los aeropuertos es a causa de los elementos anti-Estado representados por los piratas del aire. Si al franquear las fronteras europeas en auto o en ferrocarril se nos somete a insolentes interrogatorios, es porque podríamos estar pasando droga. Si tememos por la noche la calle de Nueva York, París o Turín, es por culpa del bandidismo privado y no por la brutalidad de los agentes estatales. Las Brigadas Rojas, la Mafia, el Ira son más espantosos que cualquier Gran-Hermano putativo.

Al vivir en el continente, se me hace más evidente que a los ingleses de Inglaterra que ésta es infinitamente más libre que en 1948, bajo el régimen por lo menos desvergonzado, de los funcionarios de Abastecimiento. Estoy menos seguro de la libertad en Francia: la policía allí nos pide papeles y nos cuenta las divisas. Italia es tan furiosamente burocrática que sus ciudadanos hacen un punto de honra (es una tradición) en cultivar la anarquía. De todos los países de Europa el más tiránico me parece Malta, con su censura que considera subversivo el *Cándido* de Voltaire y, al considerar repugnante el sexo, autoriza tan sólo filmes de violencia. En Gran Bretaña no hay censura de libros, aunque algunos encuentran excesiva la libertad de la cultura popular. Las quejas que oigo por todas partes acusan esencialmente al Estado de descuido (con respecto a los desocupados, a los que reciben asistencia social), más que de ingerencia. Sin duda a causa del ejemplo de totalitarismo que da Europa del Este con valor de terrible advertencia, el ciudadano de Occidente se niega a dejarse maltratar por sus gobernantes. Es él el que los zarandea, y con justicia. Debo repetir que hablo únicamente de la Europa Occidental, ya que la del Este está excluida de esta reflexión.

Sin embargo hay que estar atento. Para eso tenemos que armarnos de una conciencia política más eficaz. Nunca nos impondrán el "neoparl". Pero, en Gran Bretaña y en otras partes, observo con inquietud, sobre todo entre los jóvenes, que la capacidad de pensar de modo coherente, de respetar la lógica de las palabras, de aprovechar la riqueza del lenguaje, está en regresión. Si hay un peligro para las democracias, hay que buscarlo entre sus juventudes, que querrían salir de la comunidad y seguir cultos que tienden a la abolición del pensamiento.

La libertad es una sujeción tan dura que siempre habrá quien quiera desertar. La virtud de un libro como 1984 —o *Notros* de Zamiatin, *Un mundo mejor* de Huxley, *Cuando el que duerme despierta* de Wells, *Uno* de David Karp o incluso *Utopía* de Moro— es su poder de recordarnos que la libertad de cualquier ser humano que tenga sentido de sus responsabilidades no tiene nada que ver con la de los "proles" y la de los animales.

Si, al fin de cuentas, el año 1984 no se revela más aterrador que 1983, se deberá en parte al hecho de que el 1984 de Orwell cumplió con su tarea.

CARMEN BOULLOSA

Poemas

LEJOS

Afuera del inmenso corazón con forma
de dos unidos cuerpos desnudos,

sostenida singular en el pequeño e interno corazón sin piel
que como un puño me golpea en el pecho,

sé que son sangre sostenida las hojas del árbol:

me descubro sometida a un corazón más carnal y profundo.

AFUERA

Frialdad:

porque del río,
de la boca que mudaba sabores,
quiero olvidar la total expulsión

(¿es mundo esto
—los pechos, los muslos
envueltos bajo el sudario de un vestido?)

INVOCO LAS HOJAS

A las cinco de la tarde,
cuando las hojas de los árboles se vuelven grises
y las palomas caminan por el pretil de mi ventana dándome la espalda,
sé que el silencio
—aunque en mis oídos un rumor de voces me agote
y adentro de mis manos hinchadas la sangre espesa se atolle,
encuentre difícil proseguir—,
sé que el silencio es la soga que me busca
y que no llegaré a ser un clavel encarnado, una llama en la noche,
porque permanecerán las tinieblas
hasta que la luna permita un cambio
o las hojas grises dictaminen lo contrario,
cosa que nunca harán.

ARTHUR SCHNITZLER

El destino del Barón de Leisenbohg

Kläre Hell reapareció como Reina de la Noche una tibia tarde de mayo. El motivo que alejó de la ópera a la cantante durante casi dos meses era de sobra conocido. El 15 de marzo el duque Richard Bedenbruck sufrió una caída de caballo y después de convalecer unas cuantas horas murió en brazos de Kläre, quien no se apartó un instante de su lado.

La desesperación de Kläre fue tan grande que primero se temió por su vida, luego por su mente y hasta hace poco por su voz. Este último temor resultó tan infundado como los anteriores. Cuando apareció ante el público fue recibida con afecto y expectación, pero ya desde la primera gran aria sus amigos íntimos pudieron aceptar las felicitaciones de sus lejanos conocidos. En el cuarto piso, el rostro infantil y colorado de la señorita Fanny Ringeiser se iluminó de felicidad; los abonados de las filas superiores le sonrieron, solidarios. Todos sabían que Fanny, a pesar de no ser más que la hija de un bonetero de la calle Mariahilf, pertenecía al círculo íntimo de la admirada cantante, merendaba con ella de cuando en cuando y había estado secretamente enamorada del duque.

En los entreactos Fanny le contó a sus amigos que el barón, de Leisenbohg convenció a Kläre de que escogiera la Reina de la Noche para su primera reaparición, considerando que el vestido oscuro sería la más adecuada expresión de su estado de ánimo.

El barón tomó su lugar en la sala: al centro, primera fila, a la orilla, igual que siempre, y respondió a los saludos de sus conocidos con una sonrisa amable pero un tanto amarga. Algunos recuerdos pasaban por su mente. Conoció a Kläre diez años atrás. Él se ocupaba entonces de la educación artística de una joven delgada y pelirroja, asistió a una función en la escuela de canto Eisenstein, donde su alumna debutaba en el papel de Mignon, y esa noche también vio y escuchó a Kläre, que salía de Philine en la misma escena. Él tenía veinticinco años, era independiente y desobligado. Se olvidó de Mignon, dejó que la señora Eisenstein le presentara a Philine y le ofreció su corazón, sus recursos y sus influencias en la dirección. Kläre vivía con su madre, viuda de un alto empleado de correos, y estaba enamorada de un estudiante de medicina al que visitaba en su cuarto en las afueras de la ciudad para tomar el té y platicar. Rechazó los torrenciales ofrecimientos del barón, que sólo sirvieron para inclinarla a una pasión más reposada: ser la amante del médico. Enterado del asunto por la propia Kläre, el barón retornó a su alumna pelirroja, pero se cuidó de no romper el trato con la cantante: le regalaba flores y bombones en los días festivos apropiados y de cuando en cuando se presentaba en casa de la viuda del empleado de correos en visita de cortesía.

En otoño Kläre tuvo su primera actuación en Detmold. El barón, que seguía siendo empleado del Ministerio, aprovechó las vacaciones de Navidad para visitar a Kläre en su nuevo lu-

gar de residencia. Estaba al tanto de que el médico se había graduado y casado en septiembre, y esto renovaba sus esperanzas. Pero Kläre, sincera como siempre, le informó de inmediato que se encontraba en trato íntimo con el tenor de la Compañía, y así sucedió que Leisenbohg saliera de Detmold sin más recuerdos que un platónico paseo por el bosquecito de la ciudad y una cena en el restaurante del teatro en compañía de algunos colegas. A pesar de todo volvió varias veces a Detmold, fue un devoto admirador de los considerables progresos artísticos de Kläre y se dedicó a esperar la siguiente temporada, en la que el tenor estaría contratado en Hamburgo. Pero también ese año se decepcionó, pues Kläre juzgó imprescindible ceder a la seducción de un comerciante de ascendencia holandesa, Louis Verhagen.

Cuando en la tercera temporada Kläre fue llamada a ocupar un puesto en el Teatro Real de Dresde, el barón abandonó, a pesar de su juventud, una muy prometedora carrera al servicio del Estado y se trasladó a Dresde. Pasaba las tardes con Kläre y su madre, que había sabido cubrir con una elegante indiferencia las aventuras de su hija y seguía esperando otras. Por desgracia, el holandés tenía la costumbre de avisar en cada una de sus cartas que llegaría al día siguiente. Además, le insinuaba a su amante que se encontraba rodeada por hordas de espías y la amenazaba con torturarla hasta la muerte en caso de que le fuera infiel. Pero como nunca llegaba y Kläre se hundía poco a poco en un estado de sumo nerviosismo, Leisenbohg decidió terminar con el asunto a cualquier precio y se trasladó a Detmold para resolverlo personalmente. Para su sorpresa, el holandés le explicó que sus cartas de amor y amenaza sólo habían sido escritas por galantería y que en realidad nada le parecería mejor que librarse de aquel compromiso. Leisenbohg regresó feliz a Dresde y le comunicó a Kläre el afortunado desenlace de la conversación. Ella le agradeció afectuosamente, pero rechazó cualquier aproximación con una firmeza que le extrañó. Bastaron algunas preguntas breves y precipitadas para que le confesara que durante su ausencia nada menos que el príncipe Kajetan se había enamorado apasionadamente de ella, jurándole que le causaría mucho daño si no lo escuchaba. Obviamente ella tuvo que ceder en última instancia para no sumir a la casa real y al país en una desgracia inefable.

Leisenbohg se alejó de la ciudad con el corazón bastante destrozado. Regresó a Viena, donde empezó a barajar sus relaciones, y fue en buena medida gracias a sus esfuerzos que Kläre obtuvo al año siguiente un contrato para la Ópera de Viena. Inició sus actividades en octubre, después de una exitosa actuación como artista huésped. En su camerino encontró un hermoso arreglo floral del barón que parecía expresar a un mismo tiempo súplica y esperanza. Sin embargo, el dádivo admirador comprobó que una vez más había llegado tar-

de. Un maestro concertante rubio, relativamente conocido como compositor, con el que Kläre ensayó en las últimas semanas, había adquirido una serie de derechos que ella no tenía la menor intención de lesionar.

Desde entonces habían pasado veinte años. Al maestro concertante siguió Klemens von Rhodewyl, el atrevido jinete; al señor Rhodewyl, el director de orquesta Vincenz Klaudi (en ocasiones en las óperas que él dirigía la orquesta se empeñaba en suprimir a los cantantes); al director de orquesta, el conde de Alban-Rattony, un hombre que apostó sus propiedades en Hungría en un juego de cartas y a cambio ganó un castillo en la Baja Austria; al conde, el señor Edgar Wilhelm, recopilador de textos de ballet que mandaba componer a precios de oro, de tragedias para las que rentaba el teatro Jantsch y de poemas que se imprimían con los más hermosos tipos en las más insulsas gacetas de la corte; al señor Edgar Wilhelm, un tal Amandus Meier, sin otras características que ser muy guapo y no poseer nada aparte de sus diecinueve años y un foxterrier que sabía pararse de cabeza; al señor Meier, el más elegante varón de la monarquía: el duque Richard Bedenbruck.

Kläre jamás llevaba sus relaciones en secreto; conducía una sencilla casa burguesa en la que sólo los patrones cambiaban de cuando en cuando. Su popularidad era impar. Las esferas más altas veían con agrado que fuera a misa todos los domingos, se confesara dos veces al mes, llevara como amuleto en el pecho una imagen de la virgen consagrada por el Papa y no se durmiera sin decir sus oraciones. Pocas veces había una fiesta de beneficencia en la que no participara de vendedora; tanto las aristócratas como las damas de los círculos financieros judíos se sentían afortunadas de poder vender sus mercancías en la misma carpa que ella.

Kläre saludaba con seductora sonrisa a los jóvenes entusiastas que se aglomeraban en la entrada de artistas del teatro y repartía entre la paciente multitud las flores que había recibido de regalo. En una ocasión en que olvidó las flores en el camerino dijo con el refrescante acento vienés que iba tan bien con su cara: "¡Uy dios, dejé la ensalada en la recámara! Si quieren que les toque algo pasen mañana en la tarde, niños". Después subió al carruaje, asomó la cabeza por la ventanilla y ya sobre la marcha gritó: "¡También les invito un cafecito!"

Entre los pocos que tuvieron el valor de atender a esta invitación se encontraba Fanny Ringeiser. Kläre se entretuvo conversando con ella, le hizo preguntas personales con una naturalidad de duquesa y encontró tantas cualidades en la plática de la fresca y admirada jovencita que le pidió que regresara pronto. Fanny aceptó la invitación y rápidamente adquirió una respetada posición en casa de la artista, que supo conservar sobre todo porque a pesar de la confianza que Kläre le tenía no se permitía jamás una verdadera familiaridad. Con el correr de los años Fanny recibió una buena cantidad de ofertas de matrimonio, casi todas entre los hijos de comerciantes de Mariahilf con los que le gustaba ir a los bailes, pero todas fueron rechazadas pues Fanny se enamoraba con implacable constancia del amante en turno de Kläre.

Kläre amó durante más de tres años al duque Bedenbruck, con la misma fidelidad pero con mayor pasión que a sus predecesores. Leisenbohg, que no perdía esperanzas a pesar de sus múltiples decepciones, dudó por primera vez que la felicidad anhelada desde hacía diez años llegara a florecer.

Cuando alguno empezaba a desmerecer a los ojos de Kläre, él rompía con su querida para estar disponible en cualquier momento. Lo mismo hizo después de la muerte del duque Richard, pero más por costumbre que por convicción. El sufri-

miento de Kläre parecía inagotable y todo el mundo pensó que se había despedido para siempre de los placeres terrenales. Todos los días iba al cementerio a depositar flores en la tumba del desaparecido, dejó que sus vestidos alegres se arrumbaran y guardó sus joyas en un cajón inaccesible de su escritorio. Fue menester una seria labor de convencimiento para que abandonara la idea de retirarse de la escena.

Después de la brillante reaparición, su vida tomó el curso acostumbrado, al menos en apariencia. El antiguo círculo de amigos se había dispersado y ahora volvió a reunirse. El crítico musical Bernhard Feuerstein llegaba, según el menú del miércoles pasado, con manchas de espinaca o de salsa en el jacket. Kläre se divertía sin disimulo oyéndolo hablar mal de los colegas y del director. Amable y desinteresada como siempre, permitía que le hicieran la corte los primos del duque,



Lucius y Christian, los Bedenbruck de la otra línea. Un caballero de la embajada francesa y un virtuoso pianista checo fueron presentados en su casa y el 10 de junio volvió a ir a las carreras de caballos. Pero tal y como lo expresó el duque Lucius, no carente de talento poético: sólo su alma estaba despierta, su corazón seguía en profundo reposo. En efecto, si alguno de sus amigos aventuraba la más leve insinuación, dando a entender que en el mundo existían cosas como el amor y la pasión, toda sonrisa desaparecía de sus labios, sus ojos miraban húmedos al vacío y en ocasiones alzaba la mano en un curioso ademán defensivo que parecía dirigido a todos los hombres y a todos los tiempos.

Fue entonces, a mediados de junio, cuando un cantante nórdico llamado Sigurd Olse cantó el Tristan en la ópera. Su voz era clara y poderosa, aunque no especialmente refinada; su figura, de una corpulencia casi sobrenatural, pero tendiente a la gordura; su rostro, inexpresivo en los momentos de serenidad. Pero al cantar sus ojos gris metálicos brillaban como encendidos por un misterioso fuego interior. Su voz y su mirada cautivaban como un vértigo irresistible, especialmente a las mujeres.

Kläre se sentó con los colegas que no tenían que actuar. Parecía ser la única indiferente. Al día siguiente le presentaron a Sigurd Olse en las oficinas de la dirección. Ella le dirigió unas palabras amables, aunque un tanto frías, sobre su desempeño

en la noche anterior. Esa misma tarde la fue a visitar sin que ella se lo pidiera. El barón de Leisenbohg y Fanny Ringeiser estaban presentes. Sigurd tomó el té con ellos; habló de sus padres, que vivían como pescadores en una pequeña aldea noruega, del sorprendente descubrimiento de su talento para el canto por un viajero inglés que llegó en un yate blanco al fiordo remoto, de su mujer, una italiana que murió durante el viaje de bodas en el océano Atlántico y fue arrojada al mar. Cuando se despidió los demás se quedaron largo rato en silencio. Fanny veía ocasionalmente su taza vacía, Kläre se había sentado al piano y apoyaba los brazos en la tapa del teclado, el barón cavilaba, mudo y temeroso, en por qué durante el relato de Sigurd sobre el viaje de bodas Kläre no adoptó el curioso ademán con el que se defendía, desde la muerte del duque, de la alusión a la existencia de relaciones sentimentales o afectuosas sobre la tierra.

Como papeles restantes Sigurd interpretó Siegfried y Lohengrin. Kläre permaneció indiferente en su asiento. Sin embargo el cantante, que aparte sólo trataba al ministro consejero noruego, pasaba todas las tardes en casa de Kläre, pocas veces sin la señorita Ringeiser y jamás sin el barón de Leisenbohg.

El 27 de junio actuó por última vez como Tristan. Kläre siguió inmovible en su asiento. A la mañana siguiente fue con Fanny al cementerio y depositó una enorme corona en la tumba del duque. Esa noche dio una fiesta en honor del cantante que al día siguiente partía de Viena.

Todo el grupo de amigos estaba reunido. Ninguno ignoraba la pasión de Sigurd por Kläre. Como de costumbre él habló sin parar y con mucho entusiasmo. Entre otras cosas contó que en el barco, en su viaje de ida, una mujer árabe casada con un gran duque ruso leyó las líneas de su mano y le profetizó que pronto entraría en la peor época de su vida. Él creía firmemente en esta profecía. En su caso, la superstición parecía algo más que un deseo de hacerse el interesante. También recordó el hecho, por cierto bastante conocido, de que el año anterior decidió regresar de Nueva York, adonde iba como artista invitado, el mismo día y en el mismo barco de llegada, sólo porque un gato negro cruzó entre sus piernas en el puente de desembarco. Tenía un sinfín de motivos para creer en la misteriosa conexión entre los signos incomprensibles y los destinos humanos. Una noche en el teatro de Covent Garden en Londres olvidó murmurar antes de su actuación un conjuro transmitido por su abuela y la voz lo abandonó de repente. Otra noche se le apareció en sueños un genio alado, vestido de rosa, que le anunció la muerte de su barbero favorito y a la mañana siguiente se descubrió que el desgraciado se había colgado. Aparte de esto tenía una carta breve pero sustanciosa que le fue entregada por el espíritu de la fallecida cantante Cornelia Luján en una sesión de espiritismo en Bruselas y que contenía, en un fluido portugués, el vaticinio de que estaba llamado a ser el más grande cantante del nuevo y del viejo mundo. Todas estas cosas contó aquel día y cuando el papel espiritista color de rosa con el membrete de la compañía Glienwood pasó de mano en mano, una profunda conmoción se esparció entre los presentes. Kläre, en cambio, siguió sin reflejar emoción alguna y se limitó a inclinar la cabeza de cuando en cuando con indiferencia. A pesar de todo la inquietud de Leisenbohg siguió en aumento. Ante sus afilados ojos las señas del peligro eran cada vez más inminentes. Sobre todo porque Sigurd, al igual que los amantes anteriores de Kläre, adoptó durante la cena una extraña simpatía por él, lo invitó a su finca en los fiordos de Molde y finalmente le propuso que se hablaran de tú. Por su parte, Fanny Ringeiser sintió escalofríos en el cuerpo entero cuando Sigurd le dirigió la palabra,

alternó el rubor con la palidez cuando él la miró con sus grandes ojos gris metálicos y rompió a llorar cuando él se refirió a su inminente partida.

También en esta ocasión Kläre estuvo tranquila y seria. No devolvió las insistentes miradas de Sigurd, no habló con él en forma más cálida que con los demás y ya al final, cuando él le besó la mano y la vio con unos ojos que parecían pedir, prometer y desesperar, los suyos siguieron indiferentes y sus gestos impávidos.

Leisenbohg observó todo esto con miedo y desconfianza, pero cuando la fiesta terminó y todos se despedían, experimentó algo por completo inesperado. Fue el último en tenderle la mano a Kläre, pensando en alejarse como los demás. Sin embargo, ella le sostuvo la mano y susurró: "Regrese". Creyó no haber oído bien. Ella le apretó la mano una vez más y murmuró con los labios muy cerca de su oído: "Regrese, lo espero en una hora".

Casi tambaleándose alcanzó a los otros. Fanny y él acompañaron a Sigurd a su hotel. Oyó como de muy lejos los exaltados elogios que el cantante hacía de Kläre. Después acompañó a Fanny hacia Mariahilf, entre las calles silenciosas y el suave fresco nocturno, y como a través de una niebla vio las tontas lágrimas que corrían en sus coloradas mejillas de niña.

Subió al carruaje y fue a casa de Kläre. Vio la luz que se colaba a través de las cortinas de su dormitorio y luego la sombra que pasaba por encima. El rostro de Kläre apareció entre las cortinas y le hizo un gesto afirmativo. No había soñado. Ella lo esperaba.

A la mañana siguiente el barón de Leisenbohg dio un paseo por la calle Prater. Se sentía joven y afortunado. Creía encontrar un sentido oculto en el tardío cumplimiento de su aspiración. Lo que vivió esa noche fue una sorpresa extraordinaria, pero también el remate y la conclusión lógica de su relación con Kläre. Ahora le parecía que no podía haber pasado otra cosa. Se dedicó a hacer planes para el futuro inmediato y lejano. "¿Cuánto tiempo seguirá actuando?", pensó. "Tal vez cuatro, cinco años. Luego, y no antes, me casaré con ella. Viviremos en el campo, muy cerca de Viena, quizá en Saint Veit o en Lainz. Compraré una casita o la construiré a su gusto. Viviremos bastante apartados, pero haremos largos viajes muy seguido... a España, Egipto, la India"... Así continuó soñando mientras hacía trotar su caballo por los prados de Heustadl. Después regresó al camino principal y en la glorieta de Prater subió a su carruaje. Se detuvo en Fossati y le mandó a Kläre un hermoso ramo de rosas oscuras. Como de costumbre desayunó solo en su departamento de la plaza Schawarzenberg y al terminar se tendió en el diván. Se sentía fuertemente atraído por Kläre. ¿Qué habían significado para él todas las otras mujeres?... Habían sido una distracción, nada más que eso. Y aventuraba el día futuro en que ella le diría: "¿Qué fueron para mí todos los otros? Tú eres el único, el primero que he amado"... Y mientras yacía en el diván, con los ojos cerrados, pasó revista a todos ellos... En efecto, ¡no había amado a nadie antes y quizá lo amó a él en cada uno!

El barón se vistió y tomó el conocido camino a su casa, caminando muy despacio para prolongar un par de segundos más el gusto del primer reencuentro. Había bastantes paseantes en el Ring, pero se notaba que la temporada estaba terminando. Leisenbohg se alegró de que el verano estuviera ahí. Viajaría con Kläre y verían juntos el mar o las montañas. Tuvo que contenerse para no gritar de júbilo.

Se detuvo ante su casa y vio las ventanas. El sol de la tarde brillaba sobre los cristales, casi encandilándolo. Subió las escaleras y llamó a la puerta. No abrieron. Volvió a tocar. No

abrieron. Entonces se dio cuenta de que había un candado en la puerta. ¿Qué podía significar!; ¿se había equivocado?... Ella no tenía su nombre en la puerta, pero el letrero de enfrente decía como de costumbre "Teniente coronel Von Jeleskows". Sin duda, estaba en la puerta de su departamento y su departamento estaba cerrado. Corrió escaleras abajo, azotó la puerta del conserje. En un cuarto en penumbra, la esposa del conserje estaba sentada en la cama, un niño miraba a la calle por una ventanilla, otro soplaba sobre un peine una melodía incomprensible.

—¿La señorita Hell no está en su casa? —preguntó el barón. La mujer se puso de pie.

—No, señor barón, la señorita Hell se fue de viaje...

—¿Qué? —gritó el barón—. Sí, claro —añadió de inmediato—, a las tres, ¿no es cierto?

—No, señor barón, la señorita se fue a las ocho de la mañana.

—¿Pero adónde?... quiero decir, ¿se fue directamente a... —y dijo al azar—, se fue directamente a Dresde?

—No, señor barón, no dejó dirección. Dijo que ya nos escribiría.

—Así es, sí, sí... claro... muchas gracias.

Se alejó rumbo a la calle. Se volvió involuntariamente hacia la casa. ¡Cuán distinto brillaba el sol de la tarde sobre las ventanas! ¡Qué apagada, triste y sofocante tarde de verano! ¿Kläre se había ido?... ¿Por qué?... ¿Huí de él?... ¿Qué significaba eso?... Primero pensó en ir a la Ópera, pero recordó que las vacaciones empezaban en dos días y Kläre ya no tenía trabajo. Entonces fue a Mariahilf 27, donde vivían los Ringeiser. Una vieja cocinera abrió la puerta y contempló al elegante visitante con una cierta desconfianza. Él pidió hablar con la señora Ringeiser.

—¿Está la señorita Fanny en casa? —le preguntó, con una ansiedad que ya no podía controlar.

—¿Cómo dice? —preguntó molesta la señora Ringeiser. El barón se presentó.

—Ah, pase usted, señor barón —dijo la señora Ringeiser. Él permaneció en el vestíbulo y preguntó de nuevo:

—¿Está la señorita Fanny en casa?

—Pase por acá, si me hace el favor.

Leisenbohg tuvo que seguirla y se encontró en un cuarto bajo y mal iluminado, con muebles de terciopelo azul y cortinas del mismo color.

—No —dijo la señora Ringeiser—, Fanny no está en casa. La señorita Hell se la llevó de vacaciones.

—¿Adónde? —preguntó él y vio una fotografía de Kläre sobre el piano, enmarcada en dorado.

—Adonde, no sé —dijo la señora Ringeiser—. A las ocho de la mañana la señorita Hell estaba acá y me pidió que le dejara llevarse a Fanny. Me lo pidió tan bonito que no pude decir que no.

—Pero, ¿adónde, adónde? —preguntó con insistencia Leisenbohg.

—No le puedo decir. Fanny me va a telegrafiar en cuanto la señorita Hell decida dónde se quiere quedar. Tal vez ya mañana o pasado mañana.

—Claro —dijo Leisenbohg y se sentó en un pequeño banco giratorio frente al piano. Permaneció unos segundos en silencio, después se puso bruscamente de pie, le tendió la mano a la señora Ringeiser, pidió disculpas por la molestia ocasionada y bajó despacio las oscuras escaleras de la antigua casa.

Meneó la cabeza. ¡Había sido tan cuidadosa!, más precavida de lo necesario... Que él no era exigente bien podía saberlo.

—¿Adónde vamos, señor barón? —le preguntó el cochero y Leisenbohg se dio cuenta de que ya llevaba un rato sentado, mirando de frente. Siguiendo una repentina asociación, contestó:

—Al Hotel Bristol.

Sigurd Ölse aún no había partido. Invitó al barón a su cuarto, lo recibió contento y le pidió que lo acompañara en su última noche en Viena. Leisenbohg estaba enterado de que Sigurd seguía en la ciudad, pero al verlo se conmovió casi hasta las lágrimas, recobrando su dignidad de amante.

Sigurd comenzó de inmediato a hablar de Kläre. Le pidió que le contara todo lo que sabía de ella, pues estaba enterado de que el barón era su amigo más fiel y más antiguo. Así, Leisenbohg se sentó en un baúl y habló de Kläre. Le hizo bien hablar de ella. Le contó al cantante prácticamente todo, esqui-



vando sólo los detalles que sentía obligación de callar en su calidad de caballero. Sigurd escuchaba y parecía cautivado.

Durante la cena, el cantante invitó a su amigo a partir con él esa misma noche rumbo a su casa en Molde. El barón se sintió agradablemente tranquilizado. Rechazó la invitación para esa noche y prometió hacer uso de ella en el verano.

Fueron juntos a la estación.

—Tal vez me tomes por tonto —dijo Sigurd—, pero quiero pasar una vez más frente a su ventana.

Leisenbohg lo miró de reojo. ¿Era acaso un intento de desmascararlo o la prueba definitiva de la inocencia del cantante? Frente a la casa de Kläre, Sigurd envió un beso a las ventanas cerradas.

—Salúdala otra vez de mi parte.

Leisenbohg asintió:

—Se lo diré cuando regrese.

Sigurd lo miró, sorprendido.

—Es que se acaba de ir —añadió Leisenbohg—. Se fue hoy en la mañana, sin decir adiós, según su costumbre —mintió.

—Se fue —repitió Sigurd y se sumió en cavilaciones. Después los dos callaron.

Antes de la partida del tren se abrazaron como viejos amigos.

El barón lloró en su cama esa noche, como no lo hacía desde su infancia. La hora de pasión que vivió con Kläre se le presentaba rodeada de oscuras visiones — era como si sus ojos hubie-

ran brillado de locura la noche anterior. Ahora lo entendía todo. Atendió demasiado pronto a su llamado. La sombra del duque Bedenbruck aún la tenía en su poder. Leisenbohg sintió que sólo había poseído a Kläre para perderla para siempre.

Un par de días más tarde deambulaba por Viena sin saber cómo ocupar los días y las noches; todo lo que antes llenaba su tiempo (leer el periódico, jugar al *whist*, montar a caballo) le parecía desprovisto de interés. Su existencia sólo tenía sentido a través de Kläre incluso sus relaciones con otras mujeres se nutrieron de los reflejos de su pasión por ella. Sobre la ciudad campeaba una permanente penumbra grisácea. Las personas con las que hablaba tenían voces falsas y lo miraban de modo extraño, traicionero. Una noche fue a la estación y sin darse cuenta compró un boleto para Ischl. Ahí se topó con conoci-



dos que le preguntaron con inocencia por Kläre. Les contestó molesto y descortés y se tuvo que batir con un señor que no le interesaba en lo más mínimo; participó sin convicción, escuchó la bala zumbir junto a su oído, disparó al aire y abandonó Ischl media hora después del duelo. Viajó al Tirol, a la Engadina, a las colinas de Berna, al lago de Ginebra, remó, pasó fronteras, escaló montañas, durmió una vez en una cabaña y supo cada día tan poco del anterior como del siguiente.

Un día recibió un telegrama que le fue reexpedido desde Viena. Lo abrió con dedos febriles. Leyó: "Si eres mi amigo mantén tu palabra y corre a mi encuentro. Necesito un amigo. Sigurd Ölse". Leisenbohg no dudó un instante que el contenido del telegrama estuviera relacionado con Kläre. Empacó tan pronto como pudo y dejó Aix, donde se encontraba en ese momento, a la primera oportunidad. Viajó sin interrupciones a Hamburgo, vía Munich, tomó un barco que lo condujo a Molde, pasando por Stavanger, y llegó una clara tarde de verano. El viaje le pareció interminable. Su alma fue indiferente al paisaje. Tampoco le fue posible, en los últimos tiempos, recordar la voz o los gestos de Kläre. Creyó alejarse de Viena durante años, durante décadas, pero al ver a Sigurd en la orilla, con su traje blanco de franela y su gorra blanca, le pareció que lo había visto la noche anterior, y a pesar de sus preocupaciones contestó sonriendo desde cubierta al saludo de bienvenida de Sigurd y bajó la escalera de desembarco con buen semblante.

—Te agradezco mucho que hayas venido —le dijo Sigurd, y continuó como si nada —: estoy acabado.

El barón lo miró con detenimiento. Sigurd estaba pálido y los cabellos se le habían agrisado sobre las sienes. En un brazo tenía un lustroso capote verde.

—¿Qué te pasa?, ¿qué ha sucedido? —preguntó Leisenbohg con una sonrisa vacilante.

—Debes saberlo todo —dijo Sigurd Ölse. El barón se dio cuenta de que la voz de Sigurd había perdido su antigua sonorousidad. Recorrieron en un carruaje pequeño y estrecho la agradable avenida que bordeaba el mar azul. Ambos callaron. Leisenbohg no se atrevía a hacer preguntas. Sus miradas se dirigían al agua que apenas se movía. Llegó a la extraña, y según comprobaría irrealizable idea de contar las olas. Después miró hacia lo alto y fue como si las estrellas gotearan muy despacio. Finalmente recordó que existía una cantante llamada Kläre Hell circulando en algún lugar del ancho mundo, aunque el nombre del sitio era irrelevante. Sintieron un empujón y el carruaje se detuvo frente a una sencilla casa blanca en medio del campo.

Cenaron en una terraza con vista al mar. Los atendió un sirviente de expresión severa y casi amenazante al servir el vino. La clara noche nórdica se extendía a la distancia.

—¿Y bien? —preguntó Leisenbohg, acometido de pronto por una ola de impaciencia.

—Soy hombre perdido —dijo Sigurd y miró al vacío.

—¿Qué quieres decir? —preguntó Leisenbohg con voz apagada —, ¿y qué puedo hacer por ti? —añadió maquinalmente.

—No mucho. Aún no lo sé —y vio más allá del mantel, del jardín, de la reja, del campo, de la calle, del mar, rumbo al horizonte.

Leisenbohg sentía una inquietud interna... Toda suerte de ideas lo asaltaban simultáneamente... ¿Qué podía haber pasado?... ¿Kläre estaba muerta?... ¿Sigurd la había matado?... ¿la habría tirado al mar?... ¿o Sigurd estaba muerto?... no, esto era imposible... pues lo tenía ahí enfrente... ¿pero por qué no hablaba?... y de pronto, poseído de un miedo enorme, se apresuró a decir:

—¿Dónde está Kläre?

El cantante se volvió lentamente hacia él. Su cara rolliza pareció alumbrarse con un brillo interno y empezó a sonreír, o tal vez era la luna que jugaba sobre su rostro. De cualquier forma, Leisenbohg sintió que el hombre de mirada apagada recostado junto a él, con las manos en los bolsillos y las piernas extendidas bajo la mesa, no tenía mayor parecido en el mundo que con un bufón. El capote verde colgaba de la reja de la terraza y en esos momentos le recordaba algo familiar... ¿pero qué le podía importar a él ese ridículo trapo? ¿Soñaba acaso?... De ser alguien razonable hubiera telegrafiado al cantante desde Aix: "¿Qué pasa, qué quieres de mí, bufón?" De pronto repitió su pregunta anterior, esta vez más calmado y amable:

—¿Dónde está Kläre?

Ahora el cantante asintió repetidas veces.

—De ella se trata, por cierto. ¿Eres mi amigo?

Leisenbohg asintió. Tuvo un ligero escalofrío. Un viento suave venía del mar.

—Soy tu amigo, ¿qué quieres de mí?

—¿Recuerdas la noche en que nos despedimos, barón, cuando cenamos en el Bristol y me acompañaste a la estación?

Leisenbohg volvió a asentir.

—No te imaginabas que me iba de Viena en el mismo tren de Kläre.

Leisenbohg sumió la barbilla en el pecho...

—Yo tampoco me lo imaginaba —continuó Sigurd—, sólo a la mañana siguiente, mientras desayunábamos en la estación, vi a Kläre tomando café con Fanny en el restaurante. Su comportamiento me hizo pensar que sólo debía ese encuentro a la casualidad. No fue una casualidad.

—Continúa —dijo el barón y vio el capote verde que se agitaba ligeramente.

—Más tarde me confesó que no se trataba de una casualidad. Desde esa mañana Kläre, Fanny y yo permanecemos unidos. Nos establecimos en uno de esos pueblitos tan hermosos que tienen ustedes los austriacos, a la orilla de un lago. Vivíamos en una casa acogedora, entre el agua y el bosque, lejos de la gente. Éramos muy felices.

Hablaba tan despacio que Leisenbohg creyó enloquecer.

¿Para qué me llamó?, pensó. ¿Qué quiere de mí?... ¿Le habría confesado ella todo?... ¿A él qué le importa a fin de cuentas?... ¿Por qué me ve a la cara con esa insistencia?... ¿Por qué estoy aquí en Molde, en una terraza, junto a un bufón?... ¿No es un sueño a fin de cuentas?... ¿Duermo acaso en los brazos de Kläre?... ¿Después de todo estoy en la misma noche?... Y sin quererlo abrió los ojos.

—¿Me quieres vengar? —preguntó Sigurd de repente.

—¿Vengar?... ¿pero de qué?, ¿qué ha pasado? —preguntó el barón, escuchando sus palabras como a la distancia.

—Porque me ha hundido, porque estoy acabado.

—Cuéntame de una vez —dijo Leisenbohg en un tono áspero y enérgico.

—Fanny Ringeiser estaba con nosotros —continuó Sigurd— es una buena muchacha, ¿no es cierto?

—Sí, es una buena muchacha —contestó el barón, recordando de pronto el cuarto en penumbra, los muebles de terciopelo y las cortinas azules, la habitación en la que, muchos siglos atrás, había hablado con la madre de Fanny.

—¿Es una muchacha bastante tonta, verdad?

—Sí, creo que sí —respondió el barón.

—Estoy seguro —dijo Sigurd—. Sé que no sabía lo felices que éramos.

Sigurd calló largo rato.

—Continúa —dijo Leisenbohg, y esperó.

—Una mañana Kläre seguía durmiendo —Sigurd retomó el relato—. Siempre dormía hasta entrada la mañana. Yo en cambio salía a pasear por el bosque. De pronto Fanny llegó corriendo detrás de mí. “Escape, señor Ölse, antes de que sea demasiado tarde; váyase, se encuentra en un grave peligro”. Curiosamente se negó al principio a añadir algo más, pero insistí y por fin me enteré de cuál era el peligro que según ella me amenazaba. ¡Ay, la pobre creía que podía salvarme, si no no me hubiera dicho nada!

El capote verde se agitaba como una vela sobre la reja, la luz de la lámpara vaciló en la mesa.

—¿Qué te contó Fanny —preguntó Leisenbohg con severidad.

—¿Recuerdas la noche en que nos invitó Kläre? —le preguntó Sigurd—. Esa misma mañana Kläre fue con Fanny al cementerio y sobre la tumba del duque le confió a su amiga aquel horror.

—¿Horror? —el barón empezó a temblar.

—Sí. ¿Sabes cómo murió el duque? Cayó de su caballo y sólo sobrevivió una hora.

—Lo sé.

—Solamente Kläre estuvo con él.

—Lo sé.

—Sólo quiso verla a ella, y en su lecho de muerte concibió una maldición.

—¿Una maldición?

—Una maldición. “Kläre, no me olvides. No descansaré en mi tumba si me olvidas”, dijo el duque. “Jamás te olvidaré”, contestó Kläre. “¿Juras que nunca me olvidarás?”. “Te lo juro”. “¡Kläre, te amo y tengo que morir!”...

—¿Quién está hablando?— gritó el barón.

—Yo —dijo Sigurd—, y dejé hablar a Fanny y Fanny dejó hablar a Kläre y Kläre dejó hablar al duque. ¿No me entiendes?

Leisenbohg oía preocupado —era como si escuchara la voz del duque resonando en la noche a través de su ataúd tres veces cerrado.

—¡Kläre, te amo y debo morir! Eres tan joven y yo debo morir... Vendrá otro después de mí... Lo sé, así será... Otro te tomará en sus brazos y será feliz contigo... No debe, ¡no podrá!... Lo maldigo. ¿Me escuchas, Kläre?, ¡lo maldigo!... ¡El primero que bese estos labios y toque este cuerpo se irá al infierno!... Kläre, el cielo escucha las maldiciones de los moribundos... Cuidate, cuidalo... ¡Le espera un infierno de locura, miseria, muerte!... ¡Ay, me muero, me muero!

Sigurd se había puesto de pie y de su boca salía la voz del duque muerto. Se veía enorme y desafiante en su traje blanco de franela y tenía la vista fija en la pálida noche. El capote verde cayó de la reja hacia el jardín. El barón sintió un frío insupportable, como si todo su cuerpo se congelara. Hubiera gritado de buena gana, pero se limitó a abrir la boca... Se encontraba en ese momento en el pequeño salón de la maestra de canto Eisenstein donde vio a Kläre por primera vez. Un bufón declamaba en el escenario: “con esta maldición en los labios murió el duque Bedenbruck... escuchen... el desgraciado que yació en sus brazos, el miserable que recibirá la maldición soy yo... ¡yo!... ¡yo!”

En ese instante el escenario se desplomó con un fuerte estruendo y se hundió en el mar frente a los ojos de Leisenbohg. Él, en cambio, cayó hacia atrás con todo y silla, sin hacer ruido, como una marioneta.

Sigurd se levantó a buscar ayuda. Llegaron dos sirvientes que alzaron al desmayado y lo acostaron en un sillón reclinable, a un lado de la mesa. Uno de ellos fue por el médico y el otro trajo agua y vinagre. Sigurd frotó sin resultados la frente y las sienes del barón. Después llegó el médico y se dispuso a auscultarlo. No necesitó mucho tiempo. Lo último que dijo fue:

—Este señor está muerto.

Sigurd Ölse estaba muy conmovido. Le pidió al médico que tomara todas las medidas necesarias y abandonó la terraza. Pasó por el salón, fue al piso de arriba, entró a su dormitorio, encendió una lámpara y escribió apresuradamente las siguientes palabras: “¡Kläre!, recibí tu mensaje en Molde, adonde llegué sin hacer escalas. Quiero confesarte que no te creí; pensé que deseabas tranquilizarme con una mentira. Perdóname, ya no tengo dudas. El barón Leisenbohg estuvo conmigo. Yo lo llamé, pero no le pregunté nada, pues como hombre de honor tenía obligación de mentirme. Entonces se me ocurrió una idea ingeniosa. Le hablé de la maldición del duque. La reacción fue sorprendente: el barón se fue de espaldas con todo y silla y murió en el acto”.

Sigurd se detuvo. Estaba muy serio, como si reflexionara. Luego se ubicó al centro del cuarto y empezó a cantar. Al principio su voz era insegura y apagada, pero poco a poco se fue aclarando y se alzó sonora y espléndida sobre la noche, tan poderosa que parecía resonar en las olas del mar.

Una sonrisa tranquilizadora apareció en el semblante de Sigurd. Respiró con fuerza. Volvió al escritorio y continuó su mensaje con estas palabras: “Queridísima Kläre, perdóname, todo está bien otra vez. En tres días estaré contigo...”

HORACIO COSTA

Satori

para Manuel

I

El problema fue haber visto
tantas reproducciones con tan poca edad.
Lugares fabulosos que se marchitaron,
palacios y escaleras comidas
por los años. Parques, estatuarias congeladas.
Páginas y páginas. Acervos estancos.
Rostros de turistas apurados
que poco acrecentaron a la banalidad
esencial a todo espacio. No es esta
mi geografía encantada. Más allá
de los ojos y del corazón salvajes
crece y camina el resultado
supuestamente habitable. *Gimme Shelter*.
"Confía en mí, recibirás abrigo". Sigo
este violento partido de polo en el que juegan
centauros, al que felizmente faltan reglas.
Soy su pelota, de neón. Me golpean; no protesto.
Movimientos de cristal que pesan como plomo.
La pélouse verte, déchirée à jamais.
Voy bailando. Por mis venas se volatiza
la materia: mercurio.

Sí, Mercurio. Y estos residuos, ¿qué son?
Fragmentos en formol. Fetos de nada,
frijoles ingerminables. Fabricarles
anticuerpos. Museos
de todo.

II

Rojas aunque silenciosas
estrechas aunque infinitas
galería infinitesimales, intuídas
por un *double* (Escher, Piranesi)
detrás de mi cabeza, huecas
ciudades desnudas y sus montañas,
tú entras en el Túnel Rebouças
y súbitamente te saluda el día
m'illumino d'immense en el barrio
de Santa Tereza. Esta sucesión
regresiva, estos cruzamientos
de razas, ideas, pliegues,
nuestros miembros unidos, dos
brújulas, todas las sensaciones
imantadas: arqueo el cuello
y muerdo mi propio torso. Está
emergente, un estado de atención
en aristas suspendido antes de la lluvia;
yo también en la llanura verde,
mojada, nunca más virgen y
somnolienta, nunca aquietada:
veo los golpes propagarse
ducto a ducto, poco a poco,
con los ojos abiertos vueltos
hacia dentro del espectro, en la
confortable posición platónica
de quien penetra en la caverna
—mi yo, yo mismo— mercurial,
en la dirección opuesta a las ruinas
superfluas, que se acumulan
en flashes de anti-luz
en el exterior.

III

Invadir estas galerías con sangre;
amar uno a uno los pigmentos, seminales
partículas, escurrir indeterminadamente
ahora, hecho suero, flujo homeostático.
Dédalo corta sus venas en el filo
remanescente de la explosión anterior
y se mimetiza en laberinto. No sorprenderse.
Forever. Sí, negar el vuelo y ser pedestre.
Sí, poblar estas paredes con la
tintura-al-blanco que me transforma
—y a ti— en el Objeto: sí,
mapear con el propio ser,
mancharse para siempre, no
retroceder, no pensar. Convivir
ciegamente (hoy caminaste por las calles
indecisas de New Haven y jugaste
a la rayuela con las palabras de tu
infancia) con lo que medra
incesantemente. Cnossos no quiere existir.
Reboto, en fin, a campo abierto.
Los obstáculos corren veloces, quedan
atrás. Los pierdo de vista. Más allá.
No saciarse: verterse *the peaceful*
dam is never filled en
escritura.

No hay otra respuesta. La temperatura
alcanzó la marca divisoria en la piel del
termómetro. Volverá a ella, nuevamente.
Satori. El corte diagonal me revela:
partes del cuerpo se balancean al viento, otras
sorben, del suelo, minerales. Mercurio.
El gesto exacto dura la vida entera —y antes
de ella, y después de la muerte. Me curvo
lentamente y permanezco inmóvil. Abrazo
el ombligo, sigo soñando.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

Otoño sueco

REPORTAJE IDEOLÓGICO

1. Noche de elecciones

"No tiene ninguna importancia por quién votamos y cuáles van a ser los resultados, ¿acaso no somos todos socialdemócratas?", me dijo el hombre de traje de *tweed* usado y alzó su vaso en mi dirección, un vaso ordinario lleno de vino rojo.

Su observación no me sorprendió. En efecto, la recepción electoral a la que había sido invitado tenía lugar en el barrio de Wasa, en el domicilio de un conocido ideólogo del movimiento obrero sueco, en su tercer piso sin ascensor, y yo tenía la impresión de que habían querido estar en la intimidad para festejar la victoria inminente de Olof Palme. El apartamento estaba amueblado modestamente y sin esmero y era quizás un poco ruinoso, con sus sillas variadas, viejos carteles en los muros y libros sobre estanterías reunidas sin mucho discernimiento. Sobre todo flotaba un perfume de Ikea. En cuartos semejantes viven entre nosotros, en Berlín o en Francfort, las jóvenes parejas de profesores, los autores de obras radiofónicas y los historiadores de arte que han logrado obtener una de esas becas de promoción universitaria que van siendo cada vez más raras.

Esas habitaciones no huelen ni a dinero, ni a prestigio ni a una carrera. Tranquilizado, me hundí en mi asiento para comer un trozo de carne ahumada en su plato de cartón en espera de los primeros resultados. El trabajador intelectual de la República Federal está habituado, sin duda, a vivir en rincones y albergues como éste, cómodos y alejados del poder.

Es cierto que luego, en el bar improvisado en el corredor, un alma caritativa comenzó a iluminarse. El señor con traje de *tweed* resultó no ser de ninguna manera el secretario del sindicato local de maestros sino un temido periodista, autor de acerbos editoriales para el mayor diario conservador del país; el señor vestido con elegancia algo excesiva, que justamente iba a buscar un poco de queso a la cocina, era un arquitecto muy considerado en Estocolmo; la mujer de aire arisco con tenis había estado durante años al frente del Ministerio de Asuntos Sociales; el profesor de dibujo con sienes grises no era un profesor de dibujo sino un ex embajador, e incluso la señora de la cámara fotográfica que tomó instantáneas durante toda la noche sin que nadie se ocupara de ella, no era una periodista cualquiera o la tía del dueño de casa, sino una de las más ricas herederas del reino. Había caído sin sospecharlo en una sociedad que cualquier sociólogo empírico señalaría sin dudar como la élite del poder, incluso aunque los presentes se negaran a recibir tal identificación. "La élite del poder": una expresión execrable y que en ningún punto del globo, tanto en

Tirana como en Phnom Penh, podía sonar más falsa que aquí, en Estocolmo.

Por algún lado, en un ángulo, hay un aparato de televisión. La animada conversación de los invitados cubre la voz del locutor y los primeros resultados sólo recogen, de tiempo en tiempo, una breve ojeada de los presentes. Ningún rastro de tensión, de excitación, de "fiebre electoral". Ya había observado, en los días previos a la elección, la inusitada calma con que los suecos toman tanto sus luchas electorales como los estoicos buenos modos de los oradores. En esos momentos, en la mayoría de los países democráticos, la monótona grisura de la política partidaria se transforma en una representación teatral pública. Justa espectacular, carnaval, ritual de purificación —las elecciones son una especie de campeonato de fútbol retórico en el que salen a la luz las agresiones acumuladas y las pasiones reprimidas, válvula para las frustraciones, los fracasos y las decepciones de la cotidianidad política. Sobre todo cuando los pueblos sienten que está en juego su futuro, el combate electoral se parece a un *pollack* destructor, a una gresca a nivel nacional durante la cual está permitido lo que por lo general se prohíbe; la rivalidad abierta, una polarización que ningún miramiento detiene, la explosión del odio, de la insatisfacción y de la hostilidad.

Nadie pretenderá que los suecos carezcan sencillamente de razones para conmovirse. Según he oído decir el presupuesto del Estado acusa un déficit de 78 millones de coronas; todo sueco que lee los diarios sabe que está endeudado por 38 mil coronas, lo que hace un total de 300 millones para la comunidad nacional. En lo que concierne a la desocupación, las estadísticas oficiales hablan de 170 mil desocupados, pero cualquiera ve que se trata de una cuenta fabulosa y que la verdadera cifra debería situarse alrededor de los 500 mil. Por fin, como si todo eso no bastara, el S.A.P. y la L. O.¹ han instalado igual sobre el escenario político, justo a tiempo para las elecciones, un proyecto monstruo, elefante utópico según algunos, King Kong económico para otros: los famosos "fondos de asalariados", tema de discusión simplemente ideal que en cualquier otro país del hemisferio occidental habría desencadenado una guerra civil ideológica. Según he entendido esta propuesta (no sería yo el único en haberme enredado en el tejido de sus trampas y de sus cláusulas elásticas), vendría a exigir de los capitalistas algo tan simple como audaz: que paguen la cuerda con la que los sindicalistas quieren estrangularlos.

Por supuesto que nadie dice las cosas de modo tan poco educado en un país tan correcto como Suecia. Y, quizás, las intenciones de los autores no sean serias; quizás esta idea no sea más que un globo de ensayo; quizás uno u otro, en la izquierda, se propusieran apenas dar un poco de animación al negocio y ese plan será guardado de todos modos junto con al-

Este ensayo se reproduce con autorización de su autor.

© Le Débat.

gunos venenosos carteles electorales y algunas comisiones de investigación. Poco a poco, una y otra de las personas presentes, que juega al tenis o hace excursiones en verano con Olof Palme, viene a asegurarme que esta idea no tiene al futuro Primer Ministro muy cómodo, ya que en los hechos la ha lanzado para contentar a alguno de los barones sindicales... Sea, pero cuanto más lo pienso, más esas explicaciones también tácticas me parecen cosidas con hilo blanco. En este país no se hacen declaraciones políticas sin hablar de armonía, con las más profundas voces de órgano, y tiene que haber otras razones mucho más poderosas.

Colóquese a un intelectual ante un enigma y lo que se le vendrá a la cabeza, por lo general, será un concepto. Esta vez será el viejo Gramsci quien se apresurará a socorrerme en mi angustia. En sus escritos teóricos, en efecto, el concepto de *hegemonía* juega un papel decisivo. Pues bien, me parece que el partido socialdemócrata sueco está lejos de ser un simple partido entre otros: desempeña un papel hegemónico, es decir, que determina las reglas del juego que todos los demás jugadores deben seguir para sobrevivir políticamente. La víspera de las elecciones, los jefes de todos los partidos representados en el Parlamento participaron en una discusión televisada. Como podía esperarse, fue tan correcta, leal y mesurada que muchos espectadores se durmieron ante su pequeña pantalla. Desde el primer momento se vio bien quién era el jefe en la tribu de los jefes: no el Primer Ministro en funciones, sino el presidente de un partido que, si consideramos la cosa en su aspecto formal, estaba en la oposición. Olof Palme actuó como si fuese el dueño de casa, el campeón, aunque sin jugar todavía ese papel en virtud de su carisma personal o de sus dotes de sofista. (Para ser un soberano, un padre de su pueblo, le falta el peso, es demasiado inteligente, demasiado ágil, demasiado "citadino" para suscitar la veneración e incluso el respe-

to.) Fue, pues, en virtud de su función que dominó la situación. Tuvo la última palabra como representante de un grupo que reina ideológica, moral y políticamente sobre la sociedad sueca, y eso de modo totalmente al margen de la participación de su partido en el gobierno.

Este poder es tal que determina todos los movimientos de sus adversarios. Aquel que se le opone tiene la costumbre de disculparse de algún modo y, a decir verdad, de manera divertida, a menudo sin darse cuenta. Empezando por el propio nombre con el cual se presentan los demás partidos. Así, los conservadores se denominan el "partido de unión moderada"; los liberales, que parecen considerar evidentemente sospechoso su propio liberalismo, se encontraron un nombre más popular, y el viejo partido campesino se disimula por su cuenta detrás de una denominación tan neutra que casi no quiere decir nada.

Un viejo error del marxismo vulgar consiste en creer que el poder político se encuentra en las cajas fuertes de los bancos. Lo que ocurre en las cabezas de los hombres, las leyes no escritas a las que se acomodan y la lengua que hablan pesan, por lo menos, tanto como aquellas. La burguesía sueca no tiene ya ni un lenguaje propio, ni conciencia de sí, ni cultura política. El término "burgués" suena él mismo de modo sospechoso, o por lo menos defensivo. No hay, pues, nada de sorprendente en que los diferentes "gobiernos burgueses" que se han sucedido desde 1976 no hayan hecho, con pocos matices, otra cosa que continuar bajo un rótulo distinto la política socialdemócrata, multiplicando las cargas fiscales, acrecentando los gastos públicos y extendiendo la intervención del Estado. Parecería que en semejante sociedad los ricos tendrían pocas ocasiones de regocijo. Sí, si sólo existieran los impuestos. Aceptarían como correctos ciudadanos pagarlos con puntualidad, aunque no fuese con corazón alegre. Pero lo que les aflige mu-



Gramsci

cho más es que nadie se muestre comprensivo con su difícil suerte. Abren la puerta de su casa con un gesto de disculpa: sólo deben su dinero y su casa al azar y, por así decirlo, a una equivocación. Tampoco se puede decir que se aferran a su riqueza. Por el contrario: más bien les pesa, se ve demasiado y se presta a la incompreensión. Podrían pasar por personas arrogantes, hasta por especuladores, y encontrarían esta reputación indiscutiblemente ofensiva. En una palabra, se sienten superfluos, desestimados, excluidos y, si se recuperan y elevan una tímida protesta, lo hacen con aire embarazado y desprovisto de todo aplomo.

Entre tanto, las filas de invitados se habían raleado. Nadie prestaba atención a las columnas de cifras de la pantalla. Las personas más importantes, que el observador apenas podía reconocer por su discreción llevada al extremo, habían desaparecido desde que la victoria se había dibujado; habían ido, probablemente, al cuartel general del partido, donde se tomaban las primeras decisiones personales. Los que habían quedado estaban en los postres, un excelente helado con bayas salvajes que saboreaban con cucharita en vasitos de cartón, cuando el vencedor de la noche apareció en el vidrio esmerilado de la pantalla. Lo que dijo no era para asombrarme. Ofreció generosamente su "mano tendida" a los adversarios, les recordó paternalmente la necesidad de poner fin ahora al enfrentamiento, prometió a los vencidos que se tendría en cuenta su opinión, ofreció en perfecto buen pastor perdón y reconciliación a todas las ovejas descarriadas y el país pudo pasar al tema del día, en la dulce luz de la hegemonía socialdemócrata.

En cuanto a mí, tomé un vaso de oporto y, en tanto que los últimos invitados abotonaban sus abrigos, caí, vaso en mano, en una larga meditación. Es probable que me haya quedado así demasiado tiempo; cuanto más reflexionaba en esta noche, más este país nórdico me resultaba exótico y maravilloso. Todo lo que había oído durante la campaña electoral me llevaba a concluir que había desembarcado en el reino de la razón y de la comprensión, de la solidaridad y la deferencia. Había asistido a un noble concurso, a lo largo del cual todos los participantes se habían roto la cabeza ante un único punto: ¿cómo ayudar a los desempleados y a los enfermos, a los jubilados y a los desfavorecidos? Aquí nadie parecía pensar en sus propios intereses. Nadie recurría a los instintos bajos e interesados que hacen presa de otras sociedades. Y si pensaba en mi propio país, en Alemania Federal, un sentimiento odioso nacía en mí: la envidia. Mis conciudadanos me parecían una horda de egoístas y de seres asociales, entregados a la dilapidación, a la jactancia y a los sentimientos agresivos.

Parecía en verdad que los socialdemócratas, enfiteutas de esta cultura política, habían triunfado en un proyecto en cuya realización otros regímenes del todo diferentes, desde la teocracia al bolcheviquismo, habían fracasado: el adiestramiento del hombre. Mientras volvía a mi hotel con paso vacilante por las calles desiertas de la capital, me preguntaba cómo habían podido lograr ese milagro. Veía los avisos luminosos de la ciudad, las montañas de mercaderías en las vidrieras, los policías y los borrachos. ¿Tal concordia, tanta solidaridad y olvido de sí mismos en el seno mismo del capitalismo? Caminaba a lo largo de las enormes ciudadelas de ladrillo, de granito y de piedra de Ostermalm con sus torres color cardenillo, esos monumentos vueltos piedra de la burguesía sueca, y —¿debo decirlo?— una duda me heló. Me pregunté cuál era el precio de esta paz, el costo político de esta reeducación y me puse a olfatear por todas partes lo rechazado y su retorno, el olor de moho de una omnipresente, dulce y despiadada pedagogía.

Al llegar al Nybroplan, estaba al borde de una pequeña depresión. Pensaba entonces en un hombre al que había encontrado algunos días antes a unos pasos de allí, en un edificio de escritorios moderno y feo, un advenedizo, un nuevo rico, un *self-made man*. Amigos benévolos me habían prevenido contra ese "horrible sueco". "¿Qué esperas sacar de conocerlo?" —me habían preguntado. Es un especulador, un tiburón, un usurero." Sus advertencias no habían surtido efecto; por el contrario, ardía por conocer a este individuo todo negrura que, vendedor de carbón al comienzo de su carrera, había ascendido hasta la cabeza de un *trust*. Me recibió en un escritorio cómodo y algo pequeño burgués, con las paredes cubiertas de cuadros de flamante novedad. Los pliegues dibujados por la risa alrededor de sus ojos se multiplicaron cuando me contó sus fabulosos éxitos. Incapaz de la menor hipocresía, hablaba con respeto de su riqueza, de sus enemigos con un furor contenido y satisfecho y de las campañas periodísticas contra él sin lamentaciones. Cuando me despedí, me tendió el periódico de su empresa. Ocho entre catorce fotografías que lo ilustraban le mostraban rodeado de hombres de Estado que lo felicitaban, de diplomáticos que le transmitían votos y de damas de la alta sociedad ricamente vestidas que le sonreían. Su ingenua vanidad tenía algo de desarmante. Era duro, astuto y un poco vulgar, pero no se podía poner en duda su vitalidad y su arrojo.

Le es difícil a un habitante de Europa Central despojarse del resto de cinismo que necesita para sobrevivir moral e intelectualmente en su país. Quizás esa sea la razón por la que me gustó ese sueco malo. Sus opiniones no me interesan y sus éxitos me dejan frío, pero su existencia me parece ser la expresión de una verdad pasada en silencio. Creo que sus compatriotas le tienen rabia no sólo por los millones que posee, sino también por la desvergonzada franqueza con la que dice su verdad. Hay seres contra los cuales toda solicitud y educación, aún las más filantrópicas, se rompen los dientes. No sé por qué es una seguridad que me tranquiliza.

2. La caja de las instituciones

Una hermosa tarde de otoño, en septiembre, algunas docenas de escolares con trapos abigarrados se encontraron en Fridhemsplan; jóvenes corrientes, no los miembros de bandas organizadas y motorizadas. El débil medio punk y anarquista estaba apenas representado por un puñado de delegados. Otros seguían llegando, desembocando del túnel del ferrocarril. Nadie sabía de dónde venían ni con qué intenciones. No existía ningún motivo de manifestación por o contra lo que fuese. Estaban simplemente allí, conversando entre ellos en pequeños grupos dispersos y movedizos. Cuando fueron cerca de un millar, echaron a andar, multitud sin orden de marcha, consignas ni plan preconcebido, en dirección al parque de Rolambshov.

Media hora más tarde, la policía estaba en el lugar —más de cincuenta hombres con coches blindados, matracas y perros, y en un cerrar de ojos esta escena pacífica se transformó en un enfrentamiento pesado de amenazas. Los jefes de operación se proponían dispersar a los jóvenes. Los policías se pusieron a golpear a algunas personas aisladas, los perros comenzaron a agitarse, hubo chichones y ropas desgarradas, luego las primeras piedras volaron. Tres horas más tarde, el parque sumido en la oscuridad estaba de nuevo calmo y desierto.

Hasta la mañana siguiente los habitantes de Estocolmo no supieron, por el diario matutino, el motivo de esta violenta operación contra los jóvenes; a saber, una invención social de primer orden. Algunos muchachos inteligentes habían descu-

bierto una interesante laguna técnica en la red telefónica: se podía, formando los números de ciertas líneas bloqueadas, comunicarse con cualquier otro compañero que estuviese haciendo lo mismo. Los números en cuestión se extendieron como un rastro de pólvora por los centros de enseñanza de Estocolmo y se asistió al nacimiento de una gigantesca conferencia telefónica espontánea. Había nacido un nuevo medio de comunicación de masas: el "hilo ardiente". No cabría emplear las técnicas de comunicación moderna de modo más inteligente. Ignoro si existe un premio cultural de la ciudad de Estocolmo; si lo hay, los desconocidos descubridores del "hilo ardiente" lo merecen más que todos los ambiciosos artistas que practican el "action art" en el reino de Suecia. Lo deberían comprender incluso los bien pagados expertos que, desde hace lustros, aburren al público con las manifestaciones de su preocupación con motivo de la ausencia de finalidades, la débil motivación y la anomia de la juventud de hoy.

Como hemos visto, las autoridades prefieren otra forma de reacción. Porque, después de todo, ¿para qué se tiene perros? Es cierto que las autoridades policiales fueron ligeramente criticadas en algunos artículos periodísticos pesados con mucho cuidado. A decir verdad, los críticos no llegaban ni siquiera a mencionar el hecho de que su intervención representaba una evidente violación de la Constitución sueca, que garantiza a todos los ciudadanos la libertad de reunión y tampoco tengo la impresión de que se le hayan exigido cuentas a alguno de los responsables.

Digamos, después de esto, que la arbitrariedad de la policía, lo sé por experiencia personal, no es de ningún modo una especialidad sueca y por odioso que me parezca todo este incidente, no me demoraría más sobre la estrechez del sentido del orden de las autoridades si el asunto se hubiese liquidado con algunos jeans desgarrados. El terror ejercido por la policía francesa o de Alemania del Oeste (por no hablar de la de Alemania del Este) tomó al fin y al cabo formas mucho más peligrosas, con las que sus colegas de Estocolmo no pueden competir. Pero lo que me parece notable es el abuso que estos últimos cometieron en otro sentido muy distinto. En el caso del parque Rolambshov, no se trataba de ocupación ilegal de alojamiento; no había ni rostros enmascarados ni cocteles Molotov, sino apenas algunos centenares de jóvenes que querían divertirse un poco.

Su único crimen fue no haber recurrido para hacerlo a algunas de las instituciones competentes. Si se hubieran dirigido al lugar adecuado, pidiendo permiso para organizar un encuentro para jóvenes desprovistos de finalidades, débilmente motivados e innominados, no se les hubiera respondido con garrotes de la policía sino con subvenciones. Legiones de asistentes sociales, de auxiliares y de animadores se habrían puesto en marcha para ayudarlos a encontrar una forma de comunicación correspondiente a los deseos de la sociedad.

La tesis que estoy adelantando aquí habría de encontrar su confirmación a la semana siguiente. Apenas los chichones estuvieron curados y los jeans reparados, la instancia competente intervino ofreciendo institucionalizar el "hilo ardiente" (cita de la administración de los Asuntos Sociales en un artículo aparecido a fines de septiembre en el periódico liberal *Dagens Nyheter*). La lógica de la intervención del Estado es perfectamente clara: primero el garrote, luego la zanahoria. Hay que ahogar la imaginación social de los jóvenes, su actividad autónoma, en una especie de movimiento en tenaza: represión por una parte, estatización por otra. La libertad de movimiento y de comunicación tomada por algunos cientos de jóvenes habitantes de Estocolmo representa, tanto para los po-

licías como para los asistentes sociales, una iniciativa arbitraria que no puede tolerarse.

Los jóvenes, al menos algunos de ellos, lo comprenden con el tiempo. Constituyen entonces un comité que negocia con las autoridades competentes y con el Correo. A partir de ese momento, los perros pueden mantenerse en las perreras; sólo habrá obsequiosidad y comprensión para con los corderos que encontraron el camino de su redil.

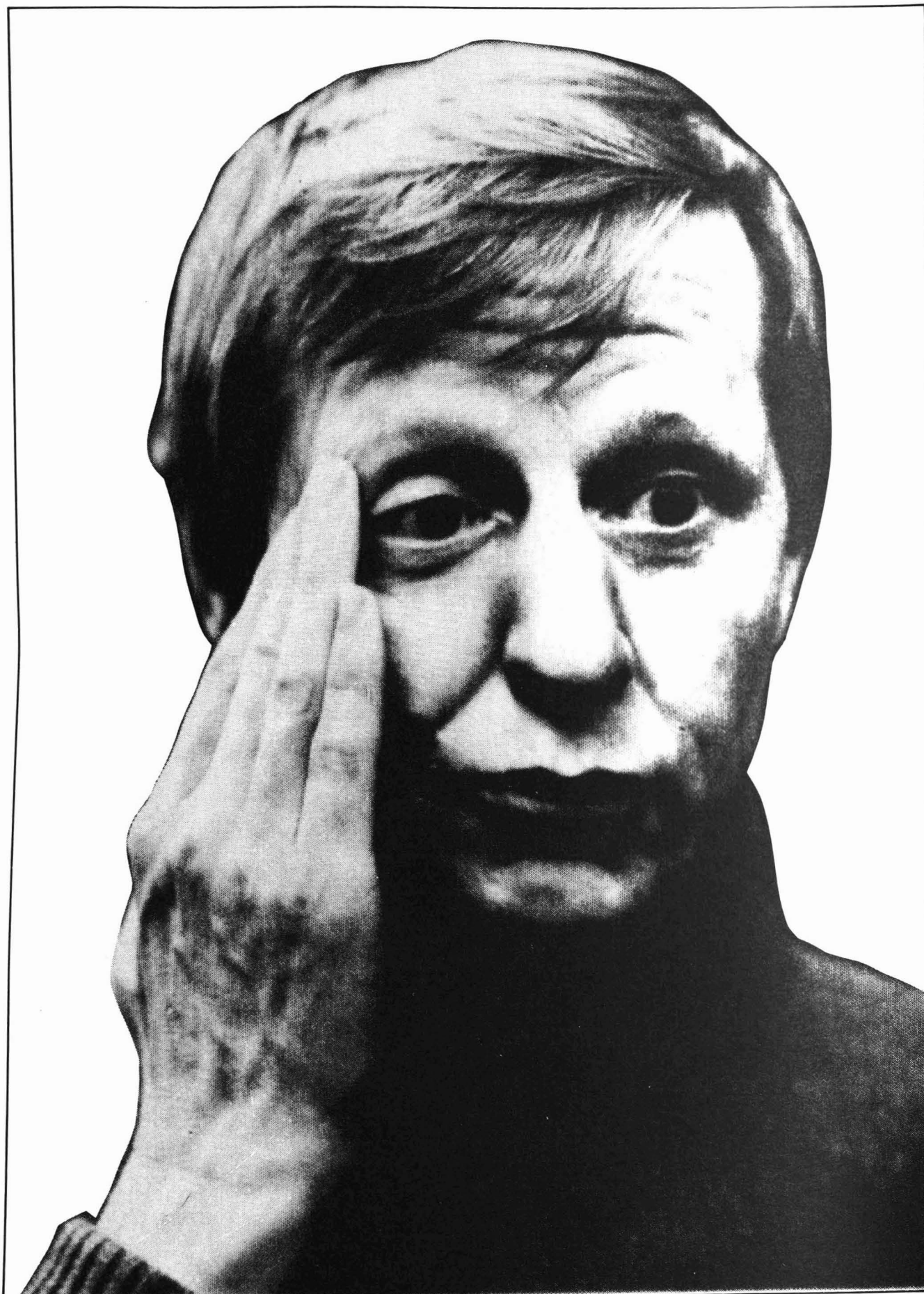
Max Weber llamaba "la jaula de las instituciones" a ese redil. En eso no hay nada de nuevo: nosotros, habitantes de los Estados industriales modernos, estamos desde hace mucho adaptados a la obligación de pasar nuestra vida en un laberinto de muros visibles e invisibles y de ver a la burocracia crecer irresistiblemente con la grandeza y la complejidad de nuestras sociedades. La crítica de este estado de cosas se ha vuelto trivial. La resistencia que le oponemos es, la mayoría de las veces, tan muda como inútil por una razón muy simple: su gran indecisión. Ya que lo que nos limita y nos abruma es también, precisamente, lo que promete aliviarnos, protegerlos y reducir la complejidad. Ahora bien, hemos comenzado, en general, por delegar en el Leviatán burocrático el poder de disponer de nuestra propia vida. Le exigimos la restitución. La libertad nos parece un riesgo demasiado elevado y, en los hechos, el individuo apenas puede aún soportarla.

No encuentro nada que sea específicamente sueco en este dilema. Y, sin embargo, el análisis teórico no da cuenta del carácter particular de las estrategias que se emplean para suprimir en ese país, repasando, por así decirlo, el conflicto fundamental entre los hombres y las instituciones en el cuadro del cual viven... Ambas partes se enfrentan, en efecto, en un estado que en otras partes sería impensable: el estado de inocencia histórica.

Los ciudadanos suecos, ya se trate del "hilo ardiente", del alcoholismo, de la educación de sus hijos, del urbanismo y de la salud o de los impuestos que golpean sus salarios, siempre están prontos para considerar sus instituciones con un ojo tan cándido y confiado como si su calidad fuese absolutamente indiscutible. Actitud que parecería incomprensible a un español, a un irlandés, a un italiano o a un francés: hace bastante tiempo, en efecto, que escepticismo, mal humor y desconfianza se han convertido en la segunda naturaleza de los ciudadanos de esos países y, desde hace algunas décadas, los propios alemanes, de los que se dice que mantienen en especial buenas relaciones con la autoridad, no pueden ya rivalizar en este aspecto con los suecos.

Por lo demás no se equivocan al hacer esta suposición. Las instituciones, cuyos bloques de cemento han ocupado el centro de todas las ciudades, encarnan un poder bastante extraño, pero siempre afable; más aún, es justamente esta afabilidad lo que las vuelve inatacables. Así las instituciones ven que les cae en el reparto una inmunidad moral que otras sociedades no conocen. Limitar el poder del bien, controlarlo, defenderse de él; sólo los malvados pueden darle importancia a tales fines. No hay entonces nada de sorprendente en que este poder crezca de manera irresistible, penetre por todas las fisuras de la vida cotidiana y reglamente los sentimientos de los hombres en una medida que no tiene igual en las sociedades libres.

Cosa que ha permitido también a los aparatos institucionales confiscar no sólo la mayor parte de las ganancias, sino también los valores morales de los ciudadanos. Son ellos los que se encargan de la solidaridad y de la igualdad, de la protección y de la asistencia, de la justicia y de las conveniencias —cosas todas demasiado importantes para que se las pueda abandonar a gente ordinaria.



Hans Magnus Enzensberger.

Una razón impersonal parece reinar sobre todas las manifestaciones de la vida. Desciende en una red de finas ramificaciones hasta la última célula sindical y la última casa campesina. La forma más típica de su manifestación es la agencia gubernamental. Nadie en Suecia ha podido decirme el número exacto de esos saurios administrativos; un diputado consideraba que eran setenta y cinco, un profesor de derecho público hablaba de doscientos. Sin embargo, todos los que interrogué estaban de acuerdo en un punto: todos esos organismos —las comisiones, oficinas, autoridades, unidades, direcciones y agencias— gozan de una autonomía apenas imaginable en otros países. El Parlamento ejerce sobre ellos una vigilancia extremadamente tímida y, cuando el ministro competente se arriesga a intervenir en su funcionamiento, logra que lo pongan en su lugar. Tengo la impresión de que han tomado la idea que se hacen de sí mismos y de su papel de la época del absolutismo iluminado. Son como enormes e ingeniosas construcciones un poco arcaicas, como una maquinaria de teatro de Polhem que, aunque rechinando pesadamente, mantiene en movimiento los engranajes del Estado, mientras que los políticos se entregan en la escena a sus simulacros de combate.

Todo ocurre como si los funcionarios que los dirigen estuvieran por encima de los partidos, lo que también podría decirse de la gente que está a la cabeza de las centrales sindicales. Creen poder hablar y actuar no sólo en nombre de sus instituciones, sino también en nombre de toda la sociedad. Algunas frases sobre las que ponen el acento una y otra vez, tales como: "Aquí debe intervenir la sociedad", "La sociedad no puede permitir esto", "La sociedad debe preocuparse de eso", etc., vuelven siempre en sus declaraciones. Si se examinan esas frases de más cerca, se comprobará que la palabra "sociedad" significa en ellas lo mismo que "la institución que yo represento."

El buen pastor, para volver a él, está siempre convencido de tener razón, puesto que quiere siempre el bien del otro. Se siente simplemente sostenido por el hecho de que sabe todo mejor que los otros. Sobre tal o cual punto puede, claro, dar marcha atrás por táctica, cuando choca con la crítica, pero se aferra, sin dejarse apartar, a su idea fija; estaba y sigue estando decidido a hacerla pasar, la próxima vez, por otro lugar. No es que el buen pastor sea absolutamente infalible; es infalible la totalidad ideal, que él representa siempre de manera defectuosa y provisoria. Educador hasta la médula, sabe también que nunca alcanzará su propósito, el mejoramiento del hombre, sino parcialmente, que tendrá que mostrarse paciente con sus alumnos si carecen de inteligencia. No es fácil juzgar al buen pastor. Y eso por la ambigüedad de su acción. Ofrece un servicio y un grado de asistencia existencial sin precedentes, pero ejerce también un "terror dulce" que me aterra. Es fácil indignarse contra él cuando quita niños, encierra a periodistas o lanza sus perros contra jóvenes, naturalmente con las mejores intenciones, pero cuando promete sillas de ruedas gratuitas y da a las mujeres iguales derechos que a los hombres en los lugares de trabajo, recoge aplausos. Quizás sea imposible hacerle justicia de manera objetiva. Quizás sea así: se es buen pastor o no se es. Según el punto de vista, se considerará con satisfacción o con angustia la tasa de crecimiento de esta figura social. Dado que el buen pastor no es un individuo, es él mismo un ser colectivo que se reproduce tan rápido como los conejos; no encontramos ningún otro sector social susceptible de acusar semejante tasa de crecimiento. Y la bondad del pastor se detiene, a lo sumo, en el punto preciso en que su propia existencia corporativa está en juego. Entonces, ya no entiende la broma.

La organización central de los cuidadores de niños funcionalizados parece haberse elevado enérgicamente, hace tiempo, contra un grupo de padres suecos que habían expresado su intención de ocuparse por sí mismos del futuro de sus niños. Un empecinamiento tan desvergonzado, decían esos buenos pastores, no sólo pone en peligro nuestros cargos, sino que amenaza igualmente los fines filantrópicos de una sociedad solidaria.

Creo recordar que, en la noche de los tiempos, uno de los ideales de la izquierda era liberar a los hombres de su estado de minoría. A decir verdad, nunca he entendido del todo por qué, en numerosos países, entre los cuales, según creo, hay que contar a Suecia, la adoración del Estado se ha vuelto un credo de la izquierda, mientras que la tendencia a la autodeterminación se convertía en la quintaesencia de la insensibilidad burguesa.

3. La Constitución desconocida

Una mañana maravillosamente transparente —desde el Riddarsholmen se ven brillar con todos sus dorados las flechas de los campanarios de la capital—, el *Regeringsrad*² Gustaf Petrén, uno de los más altos magistrados suecos, está sentado en su escritorio de la Birgel Jarls Torg. Tiene sin duda algo mejor que hacer que oír las preguntas de un ignorante de paso y me muestra con un gesto de excusa el piso de la habitación cubierto de expedientes.

Pero, a partir del momento en que se pone a hablar de los fundamentos del sistema político que reina en Suecia, este hombre poderoso, de cabellos alborotados y cejas desgreñadas, se olvida de mirar la hora. El tono medido propio de la rutina del funcionario le es ajeno y resulta raro el compromiso sin reserva de un jurista nato que se manifiesta en él. "En Suecia —me dice— la justicia no es mucho más que una rama de la administración. Los jueces vienen por lo común de la administración y se consideran como elementos del aparato. Radican su misión menos en la protección del ciudadano contra el Estado que en la del Estado contra el ciudadano. ¿Recuerda usted, quizás, aquella pretendida ley de excepción que debía prohibir al público presentar quejas contra los altos funcionarios?" Oí hablar de eso; pero sé también que esa ley, adoptada por un Parlamento dormido, fue abolida enseguida. "Sí, el Parlamento está sin duda algo desbordado en su trabajo —observa secamente Petrén—. Conozco a lo sumo una media docena de diputados capaces de comprender los proyectos sobre los que tienen que pronunciarse."

El sarcasmo de que hace gala el magistrado no lo arrastra a pensar de un modo lineal; posee una inteligencia demasiado dialéctica y demasiado flexible para eso. Movidito por una inquietud eminentemente productiva, salta de un tema a otro, subrayando un buen aspecto, una ventaja del sistema, o criticando duramente lo que le parece falso. Emprende rápidas excursiones por la historia y va a buscar ejemplos y puntos de comparación en otros países. A menudo no sé si sus argumentos son irónicos o serios. "La ley de excepción —comenta de paso— tenía por lo menos algo de bueno: alrededor de quinientos señores podían dormir tranquilos sin que un montón de liosos les hiciera la vida infernal." Siempre he sospechado que un buen jurista debía poder convertirse fácilmente en un buen satírico. "Nuestro sistema —sigue Petrén— tiene bases muy antiguas que remontan a la época de Oxenstierna.³ La idea de la separación de los poderes le es desconocida. La doctrina sueca del Estado no se preocupa de los *checks and balances*, sino de la continuidad de una administración imparcial. Por lo tanto, tenemos más bien un Estado legal que un Estado

constitucional. Entre nosotros quien se asegura demasiado sus derechos pasa por formalista.”

Objeto que la institución del *ombudsman* es, sin embargo, un invento sueco.

“Déjeme tranquilo con esa historia —replica el juez irritado—. Fui durante años *ombudsman* de justicia y todavía podría serlo ahora, quizás. Pero perdí el gusto por esa función después de que en 1976 le quitaron al que lo ejerce todos sus poderes. Desde entonces, las autoridades pueden ignorar con toda autoridad el veredicto del J. O., cuya actividad amenaza con verse reducida a secar sus lágrimas. No he querido mezclarme en eso.” Una secretaria le ha traído su almuerzo. Esa frugal comida, constituida por un sandwich de tomate, queda en su sobre de plástico sobre el escritorio en donde quedó colocada: el juez ni siquiera parece concederse una taza de té. Me digo que quizás ya es hora de despedirme, pero el señor Petrén me hace señas de que no. Entregado a su tema, olvida su comida.

“En caso de duda, siempre el ejecutivo tiene la palabra en Suecia. El papel del Parlamento es muy relativo. Los expertos de las agencias gubernamentales elaboran los proyectos de ley, o los expertos de las comisiones. También los ministros tienen una influencia relativamente débil. Sólo pueden decir algo en el gabinete, e incluso ahí, predomina la voz del Primer Ministro, que tiene una posición muy fuerte. El proyecto pasa enseguida ante el comité competente, después que el Parlamento le da casi automáticamente su bendición. Es muy raro que él mismo presente proposiciones.”

Pregunto si esta distribución de los poderes corresponde a las normas de la Constitución.

“Oh, usted sabe, en Suecia nadie se interesa en la Constitución. Nadie la conoce. También eso tiene razones históricas. La Constitución en vigor hasta los años setenta fue instituida desde arriba, a fin de legitimar un golpe de Estado —acontecimiento en el que el pueblo no había tenido ninguna participación. Ni siquiera ha sido retomada en el código sueco. En la letra, el sistema parlamentario no fue introducido en Suecia hasta 1969. En la antigua Constitución, el rey ocupaba una posición central de veras. Eso no le gustó a los políticos que decidieron darle todo el poder al pueblo para hacerse lo restituir, es cierto, de una sola vez por el mismo pueblo. Por lo demás, en el proyecto de la nueva Constitución, se olvidarían por completo de incluir el catálogo de los derechos civiles y políticos —sólo se reparó este descuido cuando algunos se dieron cuenta. Sin duda es también característico que, tanto la nueva Constitución como la antigua hayan sido adoptadas sin que el soberano, es decir, el pueblo, haya tenido la posibilidad de pronunciarse sobre ella.”

Agradecí a este hombre sincero y me retiré apenado por el pensamiento de que ahora iba a tener que consagrar toda su sagacidad a un montón de legajos polvorientos. Mientras comía su panecito, inclinado sobre los documentos, los excelentes restaurantes de la ciudad vieja se llenaban de elegantes hombres de negocios que, hacia las tres y media, después de un almuerzo que satisfizo a su pequeño círculo, cerrarían su portadocumentos y sacarían sus tarjetas de crédito.

Entre tanto fui a dos o tres librerías cercanas en busca de un ejemplar de la Constitución sueca, pero mi deseo sólo encontró por todas partes turbadas lamentaciones. Por último, me acordé del ancla de misericordia de todos los extranjeros ignorantes, el Instituto Sueco. Después de largas búsquedas en el depósito, una elegante señora me entregó el objeto de mis deseos, en sueco y en inglés y, lo que es más, gratuitamente, y me volví al hotel para estudiar el documento.

Me da mucho placer la lectura de las constituciones. En

modo alguno conocedor sino gustador de la materia, encuentro, sin embargo, que se trata de una de las invenciones más notables del siglo de la burguesía. La afirmación de mis amigos marxistas ortodoxos, que ven una maniobra de disimulo de la clase dominante y una simple formalidad, siempre me ha parecido estúpida. Leí, pues, con placer los dos primeros capítulos sobre la *Regerinsform* (forma de gobierno), donde se trata de los derechos fundamentales de los suecos. Uno encuentra incluso una declaración de intención que falta en las leyes fundamentales de otros países: “Le corresponde muy especialmente a la autoridad pública asegurar el derecho al trabajo, al alojamiento y a la instrucción y actuar en pro de la previsión y de la seguridad social y de un marco favorable de vida.” Ahí aparece, sin duda, así como en la ausencia de una garantía formal de la propiedad, la expresión de lo que podríamos llamar la hegemonía socialdemócrata.

En cuanto al resto, tuve que comprobar desgraciadamente que el señor Gustav Petrén tenía razón. Me parece molesto sobre todo que la ley fundamental sueca no hable de un tribunal constitucional. ¿Qué ocurriría si el Parlamento, el gobierno u otra autoridad cualquiera pusiese en vigor una ley, un decreto o una ordenanza contraria a la Constitución? Y bien, no pasaría nada, porque: “Si el tribunal u otro organismo público estima que una ordenanza está en contradicción con lo que está estipulado en la Constitución... esta ordenanza no deberá ser aplicada. Si el Parlamento o el gobierno ha detenido dicha ordenanza, no se deberá dudar, sin embargo, en hacer su aplicación, salvo en el caso en que el vicio es manifiesto” (XI, 14). Una regla tan singular que nadie ha pensado en emplearla hasta ahora.

Todavía otros aspectos de esta “forma de gobierno” hacen aparecer la turbación y el compromiso —así, la sección consagrada a la monarquía. El pobre rey es tratado allí como un comparsa: se llega a eliminar su título en el encabezamiento del capítulo, no se le reconoce ningún derecho, limitándose a una pedante lista de limitaciones, como si a la vez se quisiera conservar al “jefe de Estado” y desembarazarse de él.

En el conjunto, ese texto da más bien la impresión de ser el resultado de un aburridor ejercicio impuesto. Hasta un extranjero que chapurrea el sueco no puede dejar de impresionarse por la sequedad de esta prosa, sobre todo comparándola con las magníficas formulaciones de los antiguos juramentos y compromisos reales.

Hace pensar dolorosamente en la interminable e incomprensible verborrea que podemos ver pintada sobre inmensos paneles azules y que tiene como fin impedir a los automovilistas que utilicen las calles y plazas. El estudio de estas prohibiciones de estacionar exige a veces tanto tiempo que uno seguramente habrá encontrado un lugar antes de haberlas leído y entendido, dilema lógico al que sólo escapa quien está pronto a entregar docientas coronas a los autores de dicha prosa.

Quizás los suecos tengan razón en pasar con una resignada sonrisa sobre esa y otras ineptias. Quizás mi predilección por el estudio de las constituciones no sea más que una obsesión típicamente alemana nacida de la historia desgraciada de un pueblo que tiene demasiadas razones para temer como a la peste a sus propias autoridades.

Es posible que tales discusiones no sean necesarias en Escandinavia y que, fuera de un pedazo de papel, existan otros recursos cuando se trata de defender su libertad. Existen constituciones de agradable lectura incluso en las dictaduras latinoamericanas. Es sabido que Stalin, al mismo tiempo que se aprestaba a someter a la Unión Soviética a un inimaginable terror masivo —es decir en 1936— hizo elaborar una Constitución que garantizara a los ciudadanos de ese país todos los de-

rechos del hombre posibles. Entre el derecho constitucional y la realidad constitucional, puede haber abismos y esto, que es válido en sentido negativo, lo es también en sentido positivo. ¿Por qué habría que dejarse dominar por los aspectos opresivos del país legal mientras que el país real sigue viviendo en la actividad, la libertad y la despreocupación?

Dejando de lado los libros, miré por la ventana, más allá del resplandeciente lago Mälaren, esta ciudad soberbia en la luz oblicua del sol de octubre. Sobre la mesa chisporroteaban los extractos de artículos de periódicos de mis pequeños archivos, artículos que arrojaban una luz cruda sobre las paradojas de la libertad sueca, y yo recordaba perplejo la retórica de los críticos y toda su fiebre. Sus ataques testimoniaban la fatuidad de los organismos oficiales, la estupidez de la burocracia y la estrechez de espíritu del poder. Se leía los artículos, se los discutía durante algunos días y después no se hablaba más.

Su tono, a menudo penetrante, me parecía algunas veces histórico —lo que probaba que eran minoritarios. Cuanto más concretos eran sus ejemplos, más firmemente convencido estaba de que tenían razón. Sólo cuando trataban de expresar su inquietud con ayuda de conceptos lo que tenían que decir me parecía extrañamente pálido. Habían ido a buscar su manera de construcción teórica en otras sociedades, muy lejanas, y hablaban de colectivismo, de corporativismo, de totalitarismo. Comprendía demasiado bien lo que entendían por eso, pero conocía algunos de los regímenes en los que esas abstracciones se habían vuelto realidades y el conocimiento que de ellos tenía no era libresco.

Miro por la ventana y pienso en las ciudades despobladas de Värmland, en los chicos de catorce años que arrancan los audífonos de las cabinas telefónicas de la Sergelstorg y en las queridas viejas damas locas que andan por los parques rocosos del Södermalm. Trato de representarme la vida verdadera de los verdaderos suecos y más la vista más allá del lago Mälaren se oscurece y menos creo, a pesar de mi mejor buena voluntad, en los que se sienten remitidos a la Italia de Mussolini o a la Alemania de Honnecker cuando reflexionan en los problemas de este extraño país. Enciendo la luz y hojeando una vez más estos artículos inteligentes y serios de apremiantes argumentos, creo comprender de golpe lo que vuelve sus análisis tan áridos y desprovistos de sombras. Han olvidado algo: el pasado. Eso les da a sus explicaciones ese aliento corto y chato. Oh, no soy de esos con vocación de distribuir consejos que no le han sido pedidos, sólo hablo entre dientes, diciendo simplemente lo que me pasa por la cabeza. Y digo por ejemplo esto: quien pretenda ignorar la historia de Suecia será incapaz de resolver el enigma que plantea su presente.

4. El muro de los lobos

A menos de dos horas de Estocolmo, en el norte de Uppland, el campo sueco da la impresión de estar desierto y deshabitado. Pero se trata de una impresión engañosa. El que se pusiese a cavar encontraría lugares prehistóricos y encontraría aquí los cimientos de una iglesia abandonada, allá los restos de una fragua. Armado de paciencia y con un buen mapa, el viajero descubrirá incluso algo más en el corazón de esta región boscosa uniforme y monótona: una pequeña maravilla de los comienzos de la civilización industrial. Löfstabruk, hoy día ciudad perdida en su sueño tranquilo al margen de las grandes vías de comunicación, muestra a los ojos del visitante que desembarca del presente la imagen casi intacta de una comunidad utópica del siglo XVIII: en el centro, rodeada de un viejo parque, la casa del amo se refleja en un gran espejo de agua, elemento de un sistema hidráulico ingenioso que ponía las

fuerzas de la naturaleza al servicio de la razón humana. Más allá del agua, el ordenamiento simétrico de las habitaciones de los administradores, de los herreros y de los jornaleros; al lado, la escuela, la farmacia, el domicilio del doctor; la torre de madera, cuya campana llamaba a la comunidad al trabajo, y la iglesita, tan modesta como magnífica, realizada por uno de los más hermosos órganos barrocos de Europa del Norte.

La fundición, verdadera razón de ser de ese lugar fantástico, ya no existe; sus últimos vestigios fueron abatidos en los años treinta. Sólo los viejos grabados que dormitan en la inaccesible biblioteca del castillo podrían darle al visitante una imagen concreta de la energía técnica de sus constructores. Todavía hoy parece un milagro que ese país estructuralmente pobre y subpoblado haya podido ser, hace tres siglos, uno de los primeros países exportadores de hierro y de acero del mundo. Esta hazaña tecnológica habría sido impensable sin la imaginación social que ha cristalizado en la realización del proyecto de esas comunidades del *Bruk*⁴. La empresa ponía a la disposición de cada uno de los que vivía allí, para él y para su familia y para toda su vida, el lugar de trabajo y el alojamiento, la formación escolar y los cuidados del alma, la ayuda médica y la asistencia en la vejez. La voz de la cultura, dicho de otro modo, el canto de los órganos de Johan Niclas-Cahmans —tubo obstruido, suministro, caramillo, quinta ruidosa, *vox humana*— estaba también a disposición de todos. Habría que ser sordo y ciego para no reconocer en esta autopsia patriarcal la base misma del Estado-providencia sueco moderno.

Löfstabruk es un enclave en un desierto salvaje, un marco de orden, seguridad y disciplina. Un alto muro amarillo lo separa del mundo exterior, donde están al acecho las fuerzas insondables de la animalidad. Ese muro tenía además de su sentido simbólico una finalidad práctica: protegía a la comunidad de los lobos.

L., una joven de diecisiete años originaria de Västerås, se interesa apasionadamente por la historia de su país; quiere llegar a ser historiadora. Dos años antes de su bachillerato, su maestra le explica que anda errada. “¿Qué vas a hacer con todo ese fárrago perimido? ¿Crees que tenga alguna importancia? Harías mejor ocupándote del futuro. La historia no es una verdadera materia, mira el programa: ¡instrucción cívica (*samhällskunskap*) y más instrucción cívica! ¡Hay que concentrarse sobre la instrucción cívica!”

La guía de los museos de Estocolmo de Bo Wingren menciona cuarenta y nueve instituciones, desde la Liljevalchs Konsthall hasta el museo del tabaco, pasando por Millesgården y la colección de la historia de la medicina. Podemos admirar viejos instrumentos de cervecería, viejos telares artísticos, viejos cañones, viejos cuernos de postillón, bronceos chinos, el escritorio de Strindberg, los auténticos cepillos de ropa y los falsos Brueghel de la condesa von Hallwyl, motocicletas de los años veinte y mariposas exóticas. Únicamente la historia de Suecia no tiene museo. Cualquiera que, en la esperanza de aprender algo sobre la fabulosa expansión del poder sueco en el siglo XVII, hiciera la peregrinación al museo de Narva-vägen, tendría una violenta desilusión, las colecciones de ese museo, más orientadas hacia la etnografía y la historia de las civilizaciones que hacia la política, sólo llegan hasta el comienzo del reino de Wasa. Después se abre un vacío en el que nadie parece interesarse.

¿Rechazo ideológico? ¿Autocensura? ¿Miedo de un pasado que no encaja con la imagen de sí mismo que se querría esbozar? Sea como sea, la memoria oficialmente aprobada parece no remontarse más allá de los años setenta del siglo pasado, ya que en cambio se le atribuye una gran importancia a la histo-

ria social de los movimientos populares, de los sindicatos y de la socialdemocracia. Está explotada en películas y libros escolares, monografías científicas y exposiciones, novelas y folletines televisados, y no es raro ver cundir en esas representaciones un cierto triunfalismo, a partir de la fórmula muy comprensible, claro, pero fariseica, "de las tinieblas a la luz".

Tiene uno la impresión de que precisamente las más hermosas realizaciones de su país inquietan, para no decir que molestan, a los intelectuales suecos. Hay historiadores que pretenden que Suecia es el más viejo Estado nacional, en el sentido moderno, del mundo. En ninguna otra parte los "abigarrados lazos feudales" de los que habla Marx en el *Manifiesto*, se rompieron tan temprano en provecho de un Estado central con organización rígida. Oxenstierna, ese genio administrativo de primera magnitud que inventó doscientos años antes de Napoleón el sistema de los prefectos, envió a todas las regiones del reino gobernadores investidos del poder ejecutivo y que incluso podían disponer de medios militares para imponer la política del rey contra los intereses de la región; también creó, entre otras cosas más, el primer atlas nacional y la primera banca central del mundo. ¿Todo eso tiene o no implicaciones en el estado actual del país, en los problemas de sus instituciones? ¿Por qué nadie se interesa en la llamada "era de la libertad",⁵ con sus "luchas de partidos" supuestamente insoportables y su "caos" tan deplorado y sin embargo tan productivo? Sin duda hay que ver un signo loable de la solidaridad internacional de la socialdemocracia en el hecho de que los escolares suecos sepan más sobre la opresión y la explotación en el Tercer Mundo que sobre la época de su propia historia en que Suecia era una gran potencia, pero quizás tengamos una respuesta a la pregunta de por qué Suecia es lo que es estudiando el sistema de *apartheid* en África del Sur y los movimientos de liberación en América Central? Me limito a plantear el punto.

"La liquidación de su propia historia —me decía un historiador noruego— es quizás el mayor error ideológico de la socialdemocracia sueca. ¿Cómo una nación tan antigua puede saber lo que hace si no sabe lo que ha heredado? Este olvido sistemático tendrá consecuencias malas, a más tardar en los tiempos de crisis que se avecinan."

El diputado B., tres días después de las elecciones, me tiene un papel por encima de su escritorio. "Esta es la única prueba escrita de mi calidad de representante elegido del pueblo sueco", me dice encogiéndose de hombros. Miro de más cerca el documento: ha sido redactado por una computadora, establecido por la administración de Finanzas y firmado por un empleado de escritorio cualquiera. "Como ve, entre nosotros un diputado no es gran cosa", dice M.B.

Es mi turno de mostrarme sorprendido, yo, el habitante de Europa Central cínico y de cuero duro. El modo, en su tecnológica sordidez y su desagradable racionalidad, me parece inconcebible. "Antiguamente —agrega el diputado con un gesto desdeñoso, esas piezas se establecían en nombre del rey." A un extranjero le cuesta comprender que la responsabilidad de las elecciones haya sido confiada precisamente al fisco, una institución que en cualquier otro país ya habría sido hace tiempo presa de las llamas si tuviera exigencias tan insolentes con los ciudadanos y mostrara tal inclinación al embargo como en Suecia.

Sin embargo, mi respulsión a la vista de la ficha de computadora de M.B. nada tiene que ver con las tasas de impuestos suecas. Lo que me parece escandaloso es el desprecio brutal de todas las formas simbólicas que se expresa en esta notificación. La burocracia le expresa en negro sobre blanco al Parla-

mento que no tiene que extraer ninguna vanidad de su alta función y que no existe a sus ojos más que una sola y única regla: Aksel Sandemose Janteloven ("No debes creer que eres algo, no debes creer que alguien se ocupa de ti, no debes creer que puedes enseñarnos algo").

La destrucción de la forma es un índice suplementario de que la conciencia histórica de esta sociedad está amenazada de ruina. La cultura hegemónica de la socialdemocracia ha olvidado la dimensión simbólica, sin la cual no hay política. Error que un día puede costarle caro.

M.B., por su parte, es miembro del partido conservador. Sin embargo, da la impresión, con su eficacia militante y su aire elegante y glacial, de ser más un elemento del problema de que hablamos aquí que un elemento de su solución.

Lesjöfors, en el Värmland, donde todavía trabajan hoy casi dos mil personas, es una comunidad típica del *Bruk*. Pese a enormes esfuerzos de modernización, la fundición está en parte pasada de moda y sufre mucho la crisis estructural de esta rama de la economía. Durante un siglo, su situación fue ideal: el mineral provenía de minas suecas, los bosques ofrecían carbón de leña y el agua, energía barata, mientras que los ferrocarriles y los grandes canales aseguraban el enlace con los mercados. En la época del "viejo barón", que tenía costumbre de visitar a caballo la fábrica de laminación los negocios todavía marchaban bien y el *Bruk* podía encargarse de todo lo que la comunidad necesitaba: construcción de alojamiento y comercio minorista, canalización y aprovisionamiento de corriente eléctrica, pastoreo, escuela, farmacia, distribución de agua e iluminación de calles. El *Bruk* era para todos empleador, seguro de enfermedad y asilo de ancianos a la vez y nadie se iba con las manos vacías, ni siquiera el coro, la asociación deportiva o la fanfarria.

Hoy, esta empresa de rica tradición está al borde de la ruina. Cuando la familia de los propietarios estuvo a punto de renunciar, los obreros decidieron tomar el negocio en sus propias manos. Pero, después de abrumadoras negociaciones, todavía faltaban 30 o 40 millones de coronas de capital.

A fines de septiembre, incluso antes de que se formara el gobierno, una delegación bajo la dirección de Gerard de Geer partió para Brommersvik, en el Sörmland, donde los dirigentes de la socialdemocracia deliberaban a puertas cerradas en una casa de los sindicatos. (Olof Palme posee allí, desde hace muchos años, un pequeño alojamiento en una casa de guardias.) Se dice que la delegación no fue recibida sino después de negociaciones bastante largas. El gabinete no estaba constituido aún y ninguno de los responsables tenía ganas de prejuzgar sobre el programa del gobierno con una decisión *ad hoc*. Después de una larga deliberación se rechazaron las reivindicaciones de la gente de Lesjöfors. Se separaron en una atmósfera de abatimiento. El ministro de Finanzas designado volvió a Estocolmo.

Pero los de Värmland no se dieron por derrotados. Dos viejos militantes del sindicato de metalúrgicos invitaron a Palme a dar un paseo por los bordes del Ingaren. Cuando regresaron en el crepúsculo azul-gris, el futuro Primer Ministro había tomado por sí solo su decisión: la gente de Lesjöfors obtendría sus treinta millones.

Esta historia sólo puede ser una leyenda, aunque quizás no lo sea. Pero su sentido es claro. El *Bruk* sueco está en dificultades y el gerente trata de salvar lo que puede ser salvado, mientras que detrás del muro de la comunidad aúllan los lobos de la concurrencia, del endeudamiento y del paro — los lobos de la crisis.

5. La crisis

Basta haber oído demasiado a menudo una opinión para que parezca sospechosa. Los suecos adoran el consenso, son acomodaticios, por no decir conformistas y hacen gala de una conmovedora confianza en sus gobiernos. Incluso se les atribuye cierta inclinación a la propia satisfacción y, según se dice, ponen la seguridad por sobre todo. Semejantes juicios rara vez están del todo desprovistos de fundamentos, pero en el fondo tienen la consistencia de los rumores. Quizás es de veras así y quizás no. Quizás el que sigue haciéndolos correr sin más no observa los síntomas del cambio, los sutiles signos precursores del futuro; quizás precisamente lo importante se le escapa.

La mayoría de los suecos que encontré durante este otoño era gente diferente. De modo más o menos rápido, tímido o con vehemencia, víctimas de la pena o de la cólera, expresaban su duda frente al Gran Modelo, a esta mejor sociedad posible que todavía hace veinte años parecía haberse adelantado hasta el alcance de la mano.

Naturalmente, los partidarios plenos de fe en ese proyecto no desaparecieron de un día para el otro. Hay muchos, sobre todo en las centrales sindicales y entre los cuadros superiores de la socialdemocracia, aferrados hoy como ayer a un optimismo loco. "Podemos estar orgullosos de lo que hemos hecho —dicen— y haremos todavía más." Firmemente convencidos de que todo será así, se proponen actuar contra el creciente malestar de la sociedad sueca aumentando la dosis de su medicamento. Lo que en el dominio económico significa: más *deficit spending*, más elevados gastos estatales, un control acrecentado, el crecimiento a todo precio. Anna Hedborg,

por ejemplo, economista sindical de primer plano, explica el creciente desempleo de la manera más simple: es "un resultado del desequilibrio regional, de un reparto rebasado de los roles femenino y masculino, de falta de formación, de descuido en materia de cuidado de niños y de reticencia a pagar los impuestos". La solución también es simple: todavía más asistencia, más dirección central aún, todavía más Estado. Y cuando le preguntan si no ve límites a la riqueza industrial ni a la asistencia estatal, contesta llanamente que no y que no es la única en pensar así. Un consejero del Primer Ministro me ha asegurado que todavía en el futuro, Suecia podría servir de modelo a toda Europa, dado que la disciplina, la corrección y la unión permiten obtener sin cesar importantes tasas de crecimiento. Los tecnócratas de derecha e izquierda coinciden en esta seguridad, incluso aunque se opongan al método.

Sin embargo, podría ocurrir que su confianza los coloque en una posición un tanto aislada. Ocurre que los pueblos preceden a los ideólogos y que sus presentimientos van más lejos que las doctrinas con las cuales los políticos quieren regalarlos. Puede ser que la crisis sueca sea más un problema pasajero de soltura de tesorería, que una depresión económica intermediaria, susceptible de ser tratada mediante fórmulas tradicionales ya probadas. Puede ocurrir que la sociedad de servicio universal no haya sido más que una construcción para un periodo de bonanza, cuyos gastos ocultos, sobre el plano político y moral, sólo aparezcan hoy, cuando los tiempos se han vuelto más duros.

El "desprecio de los hombres políticos", fenómeno que lleva a todo observador bien intencionado a fruncir un ceño preocupado, es un indicio de ello. "¡Pero hay que tener con-



Olof Palme (a la izquierda) y obreros suecos.

fianza!", me conjura un profesor liberal en ciencias políticas. ¿Y por qué no, a decir verdad?

Los jóvenes no son los únicos en tener pensamientos ocultos; un malestar difícil de interpretar se extiende incluso entre los vencedores de ayer y de antaño. Los veteranos del movimiento obrero, afectuosamente llamados *grasoserna* por los suecos, son personas que no han aprendido a mentir; enseguida se entiende por qué todo el país les ha otorgado su confianza. Al costarles expresar sus dudas, lo hacen con prudencia y en los límites de la lealtad.

Per Nyström de Goteberg, uno de los arquitectos del Estado-providencia, cita Tage Erlander: "Cuando la gente empieza a decir 'ellos' en lugar de 'nosotros', el movimiento obrero está en peligro". Critica la concentración del poder en la cúspide de los sindicatos, la fatuidad de los burócratas y la jugarreta de los rótulos de la pretendida descentralización que consiste en desplazar de provincia en provincia a algunas de las demasiado poderosas administraciones centrales, como si bastara un cambio de dirección para solucionar el asunto.

Hans Hagnell, prefecto de Gävle, levanta un dedo mojado en el aire y dice: "¡Así hacen los políticos de Estocolmo su política!" Los sindicatos funcionarios han degenerado hasta ser tan solo autoservicios; en cuanto a las estadísticas del desempleo, solo sirven para ilusionarse a sí mismas. En cuanto a su propia función, la cumplen a contrapelo, utilizándola para imponer los intereses de la región contra la pesadez, el cameralismo y la ignorancia del poder central.

Bengt Göransson, el nuevo ministro de Cultura, que comenzó su carrera política en los movimientos populares, deplora la pérdida de la diversidad y de la iniciativa personal, consecuencia de la estatización de las necesidades sociales en Suecia. "La gente está acostumbrada a considerar la cosa pública como una compañía de seguros. El ciudadano paga su cuota y cuanto más alta es, más servicios espera en contrapartida, más pasivamente se conduce y más aislado terminará, de seguro."

La crítica se expresa de modo mucho más radical en quienes se han apartado más radicalmente de la cultura hegemónica de la socialdemocracia. Asistí a discusiones nada moderadas entre los intelectuales de Estocolmo, que no sin ironía se llaman a sí mismos "libre-pensadores" y que están prontos a discutir de principio a fin el consenso sueco y que incluso lo consideran un deber. Otros, quizás la mayoría, se mantienen simplemente al margen, como el joven John, que dio su voto a los conservadores, aunque sin sentir la menor simpatía por ellos, porque el sindicato y sus reglas rígidas habían saboteado su formación profesional, o como el ex ministro de Industria, que ya no tiene ganas de mantenerse dentro de la defleadora de la política de los partidos y prefiere ahora escribir poemas: como los muchachos a los cuales su "hilo ardiente" les dice mucho más que cualquier programa oficial de entretenimientos y como la señora mayor que por primera vez comete un "crimen económico", porque el tapicero que trabaja al margen de la ley es tan amable y ella tendría que pasarse sus últimos años en una casucha fea y sombría si tuviera que atenerse a los caprichos del fisco sueco.

Harald Wigforss, uno de los grandes *old men* del periodismo sueco, al que se puede encontrar en el Royal Bachelors Club de Göteborg, sigue tranquilo y sereno: "Hoy en Suecia hay por todas partes inquietud, desconfianza frente a las autoridades, movimientos de base, asociaciones de defensa de los ciudadanos, trabajo bajo cuerda, resistencia en los sindicatos y desviaciones en los partidos; en una palabra, sentimos pasar por todas partes un sople de anarquía".

Difícilmente podríamos decir algo preciso sobre lo que está por dibujarse así. Muchos pretenden que se trata de una especie de normalización: Suecia, que se acerca al estado de los demás países industriales, estaría por perder el papel original que desempeñó después de la Segunda Guerra Mundial. Pero quizás también se trate de un proceso de aprendizaje lento y molecular que puede conducir a resultados nuevos e inesperados. En todo caso, los que se contentan con denunciar semejante movimiento subterráneo en el plano moral condenando como un comportamiento renegado, egoísta, falto de solidaridad y de honradez todo lo que no conviene a su negocio, arreglan el asunto muy fácilmente. El rigorismo moral expresado por esta especie de sospecha, lejos de resolver el dilema al que se enfrenta la sociedad sueca, es más bien uno de sus elementos. La imagen del mundo de quien no puede representarse la política sino como un combate entre el Bien y el Mal no está simplemente a la altura de una crisis del sistema como la actual. Los eternos tutores quieren llevar a los hombres irracionales a la razón y liberarlos de su inclinación al pecado. Pero dejan de lado el problema. Cada nueva reglamentación produce nuevos desgarrones; cada medida de vigilancia destinada a disminuir el riesgo de lo imprevisto lo aumenta, y cuanto más perfeccionan la construcción de la jaula de las instituciones, menos capaz se muestra ésta de resistir las perturbaciones internas y externas.

La creciente imposibilidad de gobernar desconcierta e irrita a los responsables, y no sólo en Suecia. Pero aquí, donde el maniqueísmo tiene raíces particularmente profundas, muy pronto uno se ve tentado a limitarse a las buenas intenciones. Sólo que las buenas intenciones ya no son suficientemente buenas, cuando toda la trama en blanco y negro fracasa en resolver el problema planteado.

Cuando los ciudadanos de un país abandonan sus instituciones, cuando una parte cada vez más importante de su economía "se sumerge", cuando se desarrolla una imaginación social del todo nueva, de la autodefensa a la autoasistencia, tiene poco sentido lamentarse de la declinación de la moral, la inestabilidad y la polarización. Todos esos fenómenos son, en primera instancia, signos de vida. La actividad espontánea de la gente, incluso incapaz de definir su propia finalidad es, ante todo, la expresión de una crítica práctica de lo que existe.

Si hay algo de cierto en todo eso, entonces la crisis sueca representa no sólo una desgracia económica a la que se le podría poner fin con el auxilio de algunos recursos técnicos. Su conclusión, que es sin duda por demás incierta, si bien da lugar a perspectivas descorazonadoras, ofrece también una posibilidad. Quizás un día logre desprender la más antigua capa, tantas veces enterrada, de la historia sueca: la primitiva roca democrática.

Notas

1. S.A.P.: Partido Socialista Sueco.
2. L.O.: el sindicato sueco. Confederación General del Trabajo.
3. Consejero del gobierno.
4. Canciller (1612) bajo Gustavo II Adolfo, regente al comenzar el reinado de la reina Cristina, Axel Oxenstierna reformó el reino mediante la Constitución de 1634.
5. El *bruk*: palabra que significa "manufactura, fábrica" y que designa un complejo de explotación formado por unidades de producción muy diversificadas, dirigidas por un propietario. Esas comunidades compactas, con relaciones sociales patriarcales, constituyeron el embrión de la civilización industrial en Suecia.
6. Era de la libertad (1718-1772): periodo durante el cual el poder tanto ejecutivo como legislativo es débil y Suecia está muy abierta a las ideas nuevas (pietismo alemán, racionalismo francés, etc.); reconstitución de la propiedad campesina, comienzo de reconstitución de heredades; protección de la industria mediante derechos, desarrollo del comercio; explosión demográfica).

SHINICHIRO KURIMOTO

Issey Miyake: Una perspectiva más allá de la forma

He hablado sobre la motivación básica del científico creador: el impulso exploratorio. Sin embargo, todo gran artista tiene un rasgo del explorador: el poeta no "manipula las palabras" (como pensarían los conductistas) sino las potencialidades emotivas y descriptivas del lenguaje, y el pintor se compromete, a lo largo de su vida, a aprender a ver (y a enseñar a otros a ver el mundo como él lo ve). Así, el impulso creador tiene una fuente biológica unitaria, pero puede ser canalizado en una diversidad de direcciones.

Arthur Koestler, *Junus*.

I

Muchos artistas son sumamente eficientes al expresarse en un lenguaje de su propia creación para transmitir todo lo que quieren decir. El filósofo de la historia de la ciencia Arthur Koestler llamó a esto "lenguaje visual". Cuando a un artista se le habló de la teoría de Koestler de la *bisociación* como fuente de la creación, respondió con desprecio que "yo no *bisocio*: sólo miro al modelo que está sentado en una silla y hago un cuadro". Y desde el punto de vista del artista en eso consiste justamente lo que él hace. No importa qué tipo de lógica puedan aplicar al arte los científicos y los críticos: lo que digan no tiene nada que ver con el artista. El artista que insiste en que "una buena taza de café para empezar la mañana tiene más significado que cualquier cosa que digan los grandes eruditos", será sin duda aplaudido por sus fieles seguidores. Este tipo de desprecio hacia la lógica y la crítica es en realidad más saludable que preocuparse por las opiniones conflictivas de críticos y académicos. Pero para poder negar la validez de la lógica, el artista crea un lenguaje visual que se arraiga en su propia experiencia de la vida y es por lo tanto único y en ocasiones extraño a todos los demás.

No obstante, el lenguaje visual del artista se fija por los procesos de creación que ha experimentado en el pasado; es simplemente una parte rutinaria de su trabajo. El orgullo mueve al artista a usar su lenguaje visual para apartarse de los razonamientos cuidadosamente elaborados como los de Koestler. No es un producto de la creación sino una acrobacia realizada con una destreza exquisita. En el pasado, la destreza era un arte altamente creador, muy apreciado por las masas. ¿Hay algo malo en que la creación se solidifique en un trabajo, en una habilidad?

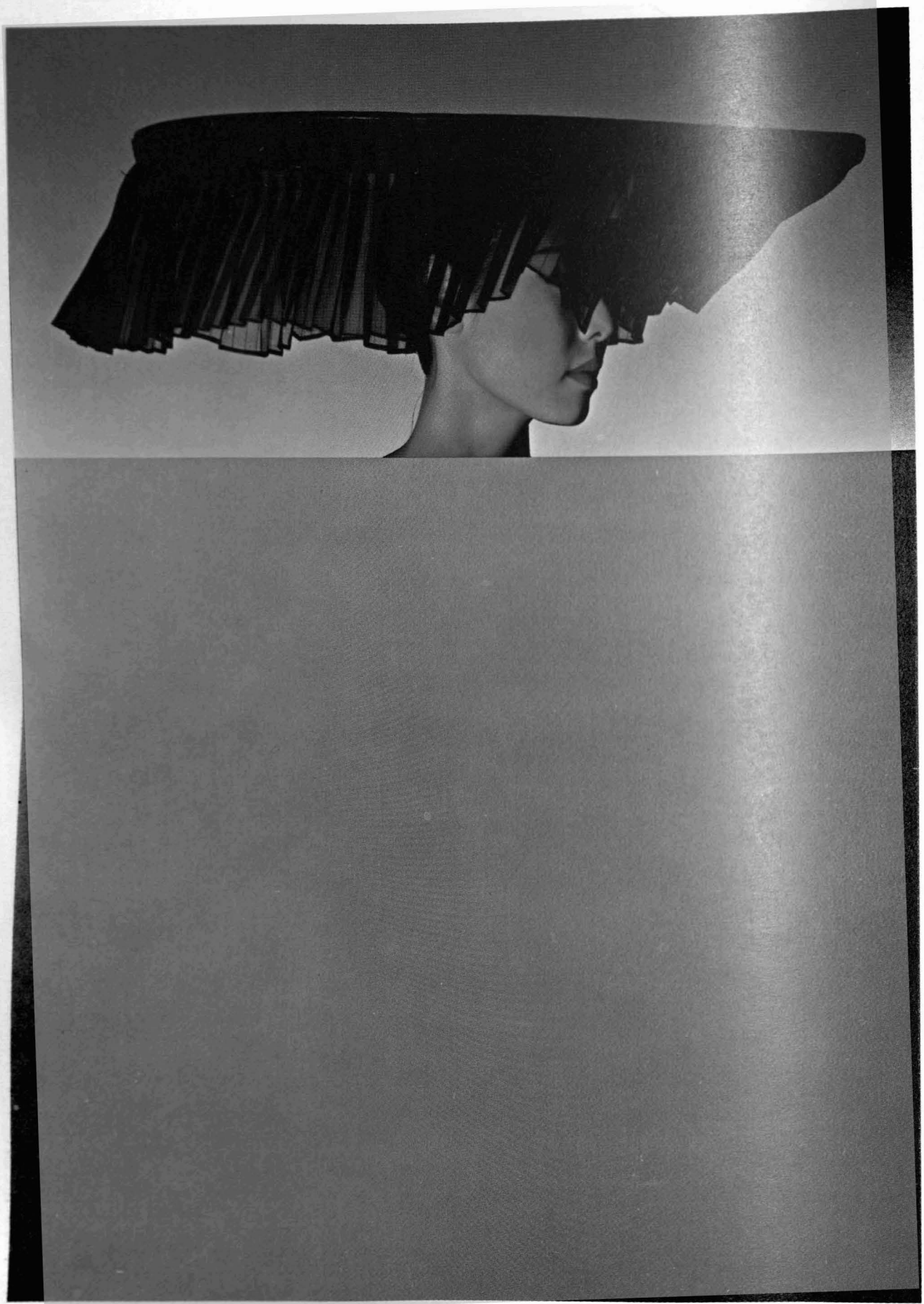
Lo hay. Una vez que se ha convertido en un acróbata, el artista no puede volver a capturar su creatividad original nunca en la vida. Los artistas, y a veces los académicos, tienden en ocasiones a adoptar conductas excéntricas para probar que no se conforman con las leyes de la sociedad; hubo un tiempo en que la excentricidad servía para identificar al artista. Pero hoy en día ya no se le reconoce como un atributo necesario del artista. En una época en que las raí-

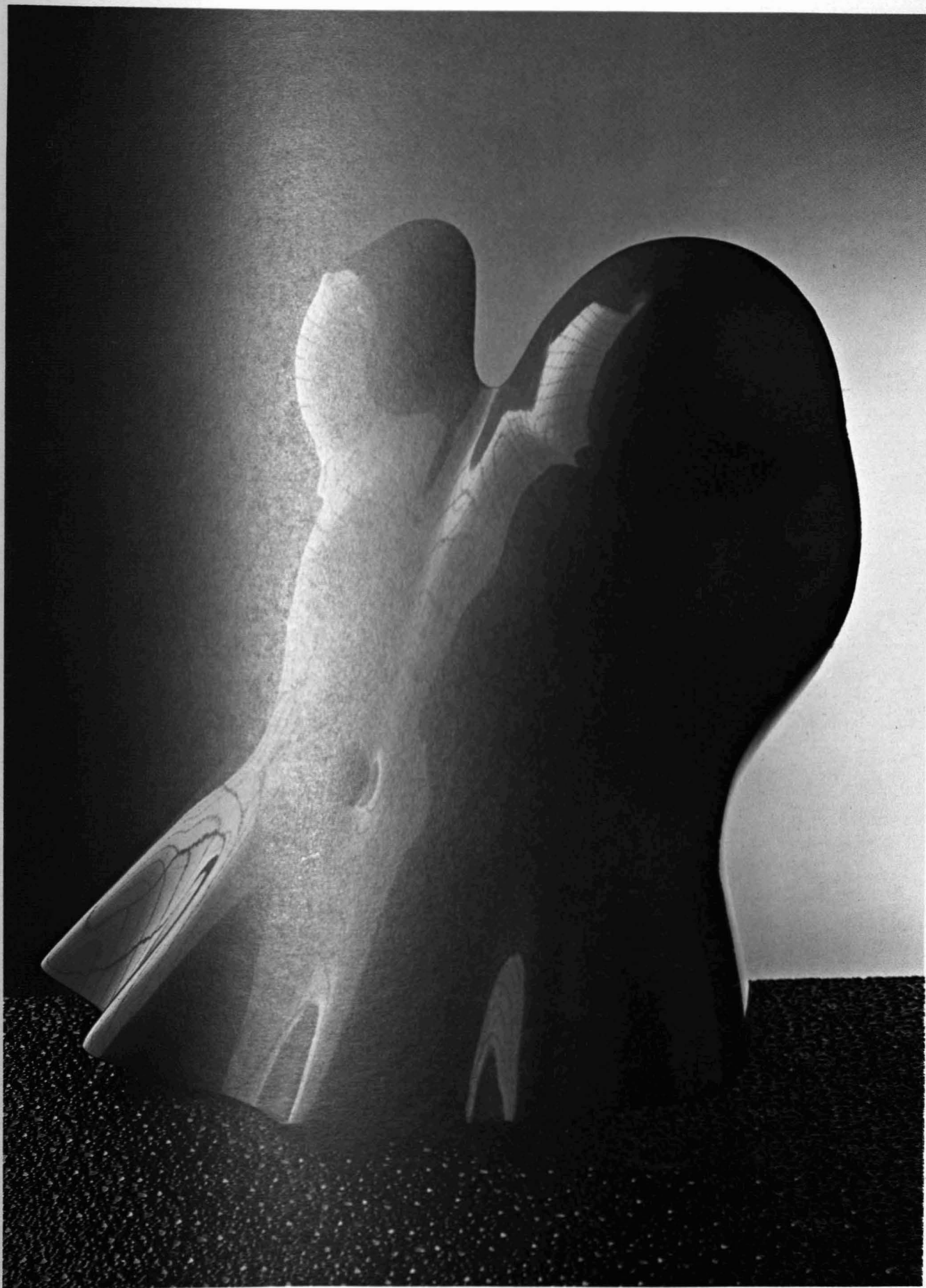


Shari Belafonte

ces mismas de la sociedad moderna están tambaleándose, y en que el número de gente "normal" que tiene que confrontar los dilemas interiores comunes a toda la humanidad crece rápidamente, no hay tiempo para excentricidades.

Aquí me gustaría saltar un poco y hablar de Issey Miyake. Deben ser pocos los que digan que él es un artista antisocial. Si hay algún crítico que lo diga, sus comentarios sólo sirven para indicar la imagen pasada de moda que tiene del arte y el grado en que se deja cautivar por su propio lenguaje visual. Como explicaré después, catalogar a Miyake como





Cociendo una segunda piel

anti o no-moderno es solamente una dialéctica del lenguaje visual.

Tokio, 1960. Mientras la mayoría de sus compañeros eran movilizados para luchar contra la firma del Tratado de Seguridad Japón-EUA, Miyake se preparaba para "luchar" en una batalla completamente distinta. En la conferencia mundial sobre diseño que tuvo lugar ese mismo año, la moda de ropa no se reconocía como un área importante del diseño sino como una variación de menor importancia. Miyake, que en esa época era estudiante en el Colegio Tama de Bellas Artes, tomó esto como un reto: aquí había algo por lo que se sentía obligado a luchar.

La impetuosa dedicación de Miyake a la batalla que había decidido entablar ha sido digna de ser observada. Hoy en día, nadie soñaría con relegar la moda del vestir a una posición secundaria en el campo del diseño. De hecho, las modas en la ropa probablemente adquirirán más y más importancia mientras que la decoración de interiores y otros medios del diseño declinarán gradualmente. Un indicio de cómo han cambiado las actitudes hacia el diseño de ropa es el número especial sobre pensadores japoneses modernos compilado por *Gendai Shiso* (Filosofía Moderna), una publicación fría, académica, que apareció en diciembre de 1978. Entre los artículos que presentaban a trece pensadores japoneses había uno de Yoshiaki Tono sobre Issey Miyake.

Como probablemente se sabe, Miyake es un "pensador" que no intenta expresarse en un lenguaje de su propia creación. Un erudito utiliza el lenguaje y las matemáticas como su medio de expresión, un músico emplea la música, un diseñador, el diseño. Antes, cada uno de estos medios tenía su propia forma y lugar en la sociedad. Pero hoy en día los pensamientos y las ideologías se aceptan por lo que son, sin importar su fuente de inspiración. La gente empieza a darse cuenta de que sin importar la forma en que se exprese el talento, ese talento no está separado, no puede ser separado del pensamiento en el que se arraiga.

II

¿Qué es entonces esta batalla de Miyake, cuál es su así llamado pensamiento? En el número especial de *Gendai Shiso* mencionado antes, Yoshiaki Tono escribe que la ambigüedad es la clave de los diseños de Miyake. Un simple trozo de tela conforma, en la persona que lo usa, muchas formas y aspectos diferentes. Contornos sin contorno, forma sin forma, dice Tono, es lo que hace que los diseños de Miyake sean lo que son. Sí, esta idea parece convincente.

Las ropas de Miyake no son cápsulas que escondan el cuerpo desnudo, sino catalizadores que revelan la existencia y la fuerza de la forma humana. La tela de algodón, que aparentemente es suave al tacto (digo "aparentemente" ya que por desgracia nunca he usado una creación de Issey), se transforma con el movimiento del brazo del modelo, convirtiéndose a veces en una mariposa y otras en una ardilla voladora. De aquí los críticos, aún aquellos supuestamente cercanos a Miyake, han concluido que su trabajo es "anti-moderno". Si se asume que la ropa sufre una metamorfosis con cada movimiento del cuerpo del que la usa, y que funciona como algo más que un simple recurso para esconder la desnudez, es natural concluir que los diseños de Miyake van más allá de las limitaciones que establece la lógica —lógica que dice que la ropa es una forma de expresión social, una aceptación del *status quo*.

En sus exposiciones de modas de primavera en París y en Nueva York en 1983, Miyake introdujo una prenda amplia suelta, parecida a la indumentaria indígena de alguna tribu desértica africana, el Tuareg, que cubre completamente el cuerpo y la cara, revelando sólo los ojos. ¿Estaría Miyake expresando en su propio lenguaje visual su determinación de desembarazarse del sistema de lógica moderna que falsifica la racionalidad? Incluso Yoshiaki Tono dice que "una crítica al énfasis moderno en las profundidades interiores más que en las capas superficiales" se encuentra implícita en los diseños de Miyake. Las ropas de Miyake que parecen sacos, afirma Tono, "revelan todo sobre el portador; su conciencia, su carácter, su pasado, sus pensamientos". ¿Pensar que hasta Yoshiaki Tono, una de las principales autoridades sobre Marcel Duchamp, haya caído en esta trampa!

Yo no entiendo a qué se refiere Tono por el énfasis moderno en las profundidades interiores, pero eso seguramente es culpa mía. El problema no es sólo con Tono. Lo he citado porque su inteligencia es digna de respeto y, sin embargo, aun él es susceptible de caer en la trampa en la que casi todos los artistas y los críticos de nuestra época moderna han caído.

La sociedad moderna no es la única responsable de haber limitado la moda de la ropa a una forma que confina el libre movimiento humano a patrones preestablecidos. De hecho, los sistemas anti-sociales son los que conservan la estrecha relación entre el vestir y el *status quo*, entre el vestir y la conducta convencional. Saltar a África porque uno está cansado de la modernidad es demasiado simplista y se basa en la suposición equivocada de que allí se pueden encontrar la libertad de espíritu y la energía que nosotros alguna vez tuvimos pero que hemos perdido.

No hay tal libertad en África. Las sociedades analfabetas de las grandes naciones y ciudades de África Occidental que han existido desde antes de Cristo, no esconden el secreto de ese algo que la sociedad moderna ha perdido. Lo que tienen es un tipo de sistema y una concepción del mundo diferente de los que la sociedad moderna ha optado por seguir. De acuerdo con los criterios occidentales y japoneses (por ejemplo, el del producto nacional bruto), la República de Mali en el Sahara del sur es el país más pobre del mundo, una nación pobre en tecnología donde las últimas importaciones de equipo y herramientas se vuelven inútiles en muy poco tiempo. El asunto es que allá no importa la forma: la percepción africana de las cosas va más allá de la forma. Por eso es que un pueblo que tiene oro, productos de importación sofisticados y hasta una universidad en Timbuctú, sigue viviendo en chozas de lodo que seguramente desaparecen con cada monzón. (Escribo esto cuando acabo de regresar de la ciudad de oro de Timbuctú, donde fui testigo de una tormenta de arena.)

África no es el lugar donde el hombre moderno puede encontrar su sueño perdido: África es un tiempo y un espacio heterogéneo que ha existido desde mucho antes que Japón o el Occidente. Ya me he referido a este concepto en el volumen 62 de *Brutus*, una revista de modas masculinas, en una sección especial sobre "África dorada". La falta de percepción de la forma o el color no es privativa de África. Es un autoengaño asumir que es posible expresarse a sí mismo con mayor libertad cambiando simplemente la forma en que nuestro cuerpo está envuelto.

Los diseños de Issey Miyake en consecuencia, expresan algo mucho más radical, y creo que están destinados a ser vistos como afirmaciones ideológicas.



Janis Savit

III

¿Se equivoca Maurice Bejart cuando dice que "vestido por Miyake el ser es otro y sin embargo profundamente él mismo, tal como nos encontramos cuando, liberados de las convenciones, explotamos en esa alegría dionisiaca o como quiera que se llame a la danza?" Este comentario de Bejart sobre el vestuario de Miyake para "Casta Diva", apareció en *Spazio*, No. 23.)

No, lo que dice es muy acertado; por lo menos no es correcto ni incorrecto. La persona que usa una prenda de Miyake puede permitirse llamarla, si quiere, la ropa del diablo o bien insistir en que guarda la esencia de un tipo de socialismo soviético. Yo no tengo ningún motivo para decidir qué es la ropa de Miyake. De hecho, ni siquiera el mismo Miyake tiene el derecho de hacerlo. Una vez que una obra está terminada debe siempre convertirse en la posesión de otros, no de su creador. Esto es cierto tanto para los académicos como para los artistas. Si la gente realmente se opusiera a ello, se quedarían con sus creaciones favoritas encerradas en sus mentes y en sus estudios, y eso sería lo adecuado y correcto. Decidir si existe tal obra escondida es uno de los

puntos clave para determinar si hay verdadera creación o no.

¿Cuál es el ser del que habla Bejart? ¿Es el ser que se ha liberado de la negación de la falsedad y la hipocresía de la lógica moderna y de la llamada racionalidad? No, no puede ser una cosa tan simple. Si así fuera, ¿no sería lo mismo que el realismo de Sartre, descartado, como tenía que ser, en los sesenta? ¿Son los diseños de Issey Miyake expresiones de la realidad? Si esto es así, entonces el mundo de la moda está por lo menos 15 años atrás del mundo de los académicos, tan despreciado por los diseñadores. Pensándolo bien, he oído que todavía hay gente que lee la teoría del consumo de Jean Baudrillard, lo que la sitúa por lo menos dos años atrás de la época, si no es que quince.

¿Llegaremos a nuestro propio ser con sólo eliminar ese "algo" que nos niega? ¿Podemos buscar posibilidades en la transformación de la forma del cuerpo y en la ambigüedad puesto que la moda ha definido demasiado estrictamente las fronteras de sus formas y es por lo tanto uni-dimensional? Si la lógica de la sociedad moderna fuera capaz de atravesar aunque sólo fuera la dimensión del cuerpo individual, ¡qué brillante y simple sería este mundo! Por desgracia no puede.

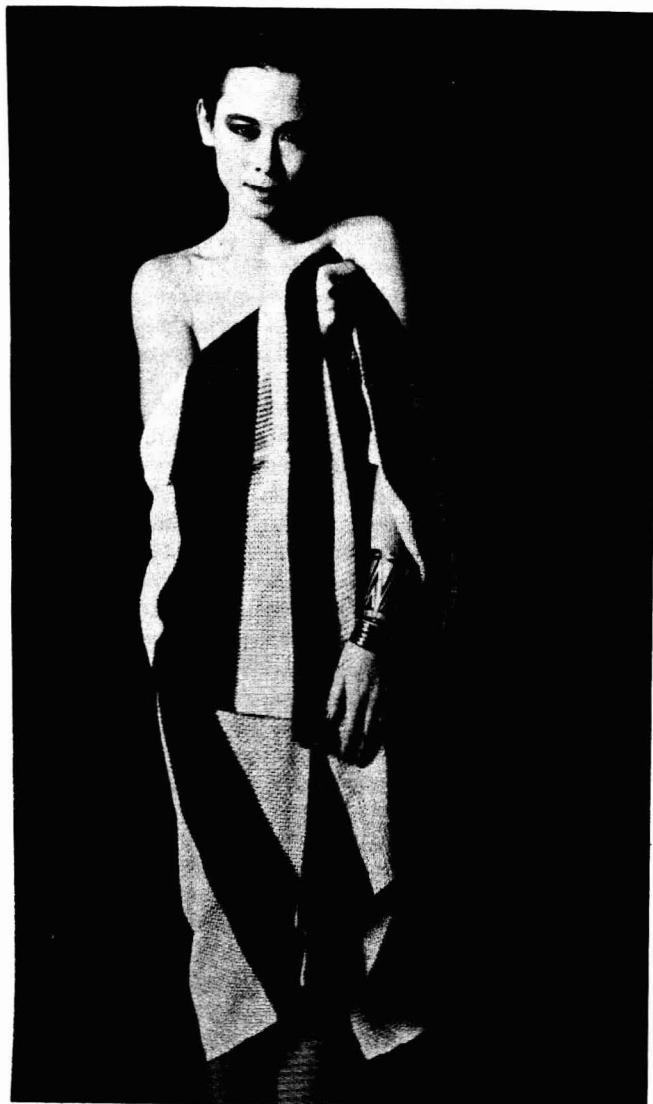
Hay algo que muchos antimodernistas y otros que desean alejarse de las cosas modernas olvidan —y esto se refiere también a los que están fuera del mundo del diseño. Olvidan que la época moderna es en sí misma el producto de un gran movimiento, un espléndido diseño, dentro de la historia humana para recuperar la independencia y la confianza en sí mismo del hombre.

La sociedad premoderna no mostró signos de crecimiento o una inclinación a expandirse, pero ciertamente tenía un alto grado de estabilidad del que podía enorgullecerse. La humanidad estaba muy consciente de esto. Es una perfecta mentira que las sociedades del mundo no moderno fueran pobres y estuvieran perpetuamente amenazadas por la muerte. Este es un mito creado por los académicos que defienden la sociedad moderna. Pudo no haber sido en absoluto necesario que nos desembarzáramos de la sociedad del pasado. ¿Por qué, sin embargo, la gente (es decir la gente de ciertas regiones del mundo) siempre quería escapar de aquello que creaba la fortaleza de la racionalidad? ¿Qué es este "aquello"?

Es el cuerpo. Y es irresponsable decir que deberíamos desprendernos de la ropa de la racionalidad y regresar a nuestros cuerpos "naturales". El hombre está más enredado y confundido por las profundidades de su propio cuerpo que por la ficción de la racionalidad. Si no se reconoce lo amedrentador del cuerpo humano después de leer a Konrad Lorenz y a los etólogos que lo siguieron, *Marea de vida* (*Life Tide*) de Lyall Watson y mi libro *Mono con pantalones* (*Ape With Pants*), entonces mis argumentos caen en oídos sordos y yo preferiría evitar toparme con ustedes en la calle.

Como dijo Watson muy explícitamente y con algún temor, el hombre sabe que si sólo siguiera los dictados del cuerpo, funcionaría perfectamente como un sistema, pero se rebela a ser controlado por su ADN. La edad moderna puede muy bien ser una rebelión en sí misma. Si la ciudadela de la razón fuera extremadamente segura y completamente efectiva, entonces los deseos del hombre se verían realizados. La esperanza del hombre de una razón perfecta es apasionante y tiene ciertas bases en los hechos. Por eso es que mis expectativas en cuanto a la moda moderna han sido tan grandes.

Se ha hecho evidente, sin embargo, que la razón no es de ninguna manera completa o todo-abarcante. Crímenes



Tina Chow

como el de Auschwitz y las purgas de Stalin, cometidos en nombre de la razón, señalan hacia el poder creciente de la irracionalidad. Es por ello que hemos empezado a anhelar también una liberación de nuestra propia época moderna. Aquellos que no reflexionen sobre estas cuestiones, profesando que el antimodernismo es el carácter de la época, seguramente serán olvidados para finales de este siglo. Y entonces se anunciará la verdadera era postmoderna.

Los diseños de Miyake han capturado el corazón del hombre moderno justo cuando se encuentra en este momento intrincado y complejo.

IV

Las modas de Miyake no son simplemente prendas antimodernas que permiten al portador transformarse a voluntad. Si lo fueran, no resistirían la prueba del tiempo. Los diseños de Miyake son como máscaras. Pueden compararse con las máscaras ceremoniales de África que liberan de sí mismo al que las usa. La persona que se pone la máscara es capaz de escapar de las limitaciones de este mundo. No es capaz de

transformarse a sí misma por medio de la máscara, pero se libera de la máscara que es su propia carne.

Los Dogon son una tribu aislada que vive en los acantilados Bandiagara del Alto Níger. Según sus tradiciones, antes de aprender a usar máscaras el hombre no podía morir sino sólo convertirse, al envejecer, en una serpiente. Originalmente las modas no pretendían hacer que nadie sobresaliera, y las máscaras tribales no pretendían asustar a la gente. Pero con el tiempo surgieron aquellos que usaban las modas para atraer la atención y las máscaras empezaron a usarse para asustar a los demás.

Cuando pienso en estas cosas, la importancia del concepto oculto en los diseños de Miyake se aclara. Los diseños de Miyake no son intentos de cambiar la forma sino de ir más allá de la forma. Esto es muy importante. En este sentido, el término "ambigüedad" usado por Tono es adecuado. El ejemplar de febrero de 1982 de *Art Forum* intituló una sección sobre el diseño de Issey Miyake "La costura de una segunda piel". Yo creo que los diseños de Miyake son, en cierto sentido, una ayuda para la persona que siempre está tratando de escapar de su propia primera capa de piel. No sé qué palabras utilizaría Miyake para expresar esto. Pero realmente no importa.

Su preferencia por los sombreros, su inclinación por usar colores de la tierra y su confianza en las telas suaves que casi podrían ser una segunda piel —aunque en ocasiones usa telas "duras"— apoyan mi tesis. El hombre tiende a ver en su cuerpo algo externo más que algo interno. Ahora se encuentra en el proceso de atreverse a desnudarse y lograr una mayor objetividad. Estamos abandonando la ilusión de la sociedad moderna de que las exigencias del cuerpo pueden ser reprimidas sólo por la razón, y en este proceso nos hemos topado cara a cara con nuestro problema original.

El trabajo de mi amigo Shigesato Itoi es un buen ejemplo de esta tendencia. Cuando escribe: "Ah, mi corazón está feliz (Aa, Mune-ga-ureshii)" está buscando objetivamente en su propio cuerpo mientras flota en el espacio desprendido de él. El estilo de Itoi está lleno de esto. Yo, que sólo soy un antropólogo economista, hablo de esta objetividad porque se relaciona directamente con conceptos tales como "posesión" y "riqueza" que son básicos en mi disciplina.

Sólo concebimos "poseer" algo cuando está fuera de nosotros mismos. Por eso es que la "riqueza" casi siempre viene de fuera de la comunidad. Como la riqueza no podía considerarse como algo interno en el ser, era natural que las riquezas y los tesoros fueran rarezas. Basar sus conceptos en el principio de la escasez fue uno de los mayores errores cometidos en el estudio de la economía convencional.

Hoy en día, estamos otra vez a punto de darnos cuenta de que "poseemos" nuestros cuerpos. Desde esta perspectiva, las ropas de Miyake nos lanzan a grandes alturas. Digo *otra vez* porque fue cuando tuvimos consciencia de nuestros cuerpos que pensamos en la ropa. Adán y Eva quisieron mantener ocultos sus órganos genitales solamente porque se hicieron conscientes de sí mismos fuera de su interior. Así, la génesis de la moda y de la ropa no es liberar nuestros cuerpos de los confines de la sociedad, sino liberarnos de nuestros cuerpos. Los diseños de Miyake son realmente atractivos porque son el producto de su propia batalla por lograr esta liberación.

No importa que se exprese en su propio lenguaje visual mientras continúe creando modas más y más radicales que luchen contra el cuerpo que es otro que el ser. Al hacerlo será más que el Issey Miyake de renombre mundial: será el Issey Miyake del siglo XX. ¡Más allá del tiempo y el espacio!

LEONARDO SCIASCIA

El amor a Stendhal

El stendhalismo, pese a su origen francés, es un fenómeno de alcance mundial y, al parecer, casi inagotable. Paul Valéry decía que Stendhal nunca tendría fin, y aunque ese *nunca* suena hoy a nuestros oídos bastante falaz e incierto no sólo respecto a Stendhal, sino a todo aquello que apenas ayer nos parecía estable, el stendhalismo es seguramente la pasión más duradera, la más amplia, la más ferviente que ha surgido en la historia, la vida y las costumbres literarias.

Algo parecido ocurre con Casanova, aunque sin la misma intensidad y duración. En lo que respecta a Stendhal, el mejor modo para definir una pasión semejante sería, quizá, hacerle tomar cuerpo en uno de los mayores stendhalistas de nuestro tiempo, tal vez el más importante de todos: Pietro Paolo Trompeo, católico profundamente interesado por el jansenismo, romano afecto a la memoria de la Roma papal, aunque, honestamente, a través de los escritores católicos franceses que florecieron entre el primero y segundo imperio y no como consecuencia de oscuras nostalgias papistas. Conviene tener en cuenta a Trompeo, hombre de vida retirada, severa y apacible, para poder entender qué actitud, qué aspiración y qué inspiración lo llevaron a amar a Stendhal, a apasionarse por él, a seguir sus huellas en la Italia romántica; también para comprender y definir la esencia del stendhalismo. El misterio del stendhalismo de Trompeo, al menos para mí, se ha incorporado al misterio de Stendhal (y aquí viene a cuento lamentarse de que ningún editor haya emprendido la reimpresión, no ya de todos los escritos de Trompeo sobre Stendhal, sino, al menos, del primero de ellos, un volumen ahora difícil de encontrar, cuyo título es *Sulle orme di Stendhal nell'Italia romantica*).

Digo el misterio de Stendhal porque las razones que nos hacen amarlos, que nos empujan a buscarlos y nos iluminan tienen siempre algo de misterioso e inaprehensible. Haciendo hincapié en la frase definitiva del ensayo de Valéry sobre *Lucien Leuwen*, es posible que en un momento determinado desaparezcan del mundo los *happy few* (siempre pocos pese a los inmensos ecos que suscitan) que lo aman; pero, mientras éstos existan, no terminarán nunca de investigarlo, de descubrirlo, de profundizar en sí mismos gracias a su obra.

El gozo que suscita Stendhal es imprevisible como la propia vida, como las horas de un día y como los días de una existencia. Cuando y cuanto más creemos conocerlo, nos sorprendemos de pronto descubriéndolo en un fragmento, en una frase, o subvirtiéndolo en sus libros el orden de las preferencias o de los gustos. Se empieza concediendo preferencia al *Rojo y negro*, pero en un determinado momento, casi sin darnos cuenta, nos inclinamos por *La cartuja de Parma*, y un día, de repente, nos descubrimos inmersos en el *Henri Brulard*

como en la esencia misma de la obra stendhaliana y plenamente conscientes de las razones de nuestro entusiasmo. Ésos son los tres grados del stendhalismo. Se ha señalado que en las páginas que sobre Stendhal nos ha dejado el stendhaliano Lampedusa encontramos al final la confesión del paso del grado *Rojo y negro* al grado *La cartuja de Parma*: nos queda el pesar de que al autor de *El gatopardo* le haya faltado tiempo para una segunda e inevitable conversión a *Henri Brulard* (y a los *Recuerdos de egotismo*, una especie de apéndice de esta última).

Esos grados del stendhalismo poseen un valor objetivo y subjetivo: representan lo que, utilizando la famosa frase de *Sobre el amor*, podríamos denominar proceso de cristalización que se empieza a producir en la mente y en el ánimo del lector asiduo, del lector fiel, del lector que asume el lema *Stendhal for ever* (frase que era el *ex libris* de un stendhaliano cuyo nombre no recuerdo). Pero ponen también en evidencia de qué modo la obra de Stendhal encuentra su vértice en el magma, en el caos incandescente del *Henri Brulard*. El hecho de que se prefiera al final una autobiografía desordenada a dos novelas bien construidas, casi perfectas y de una vitalidad encantadora indica pura y simplemente que Stendhal es un escritor completamente *distinto* y que también es completamente *distinto* el lector que encuentra en sus páginas afinidades y confianza.

En el caso de otros escritores, la autobiografía, los momentos autobiográficos y los recuerdos sirven para ilustrar la obra toda; en el caso de Stendhal son la obra misma. Esto se puede comprobar también en Cellini o en Casanova; pero con estos dos escritores, con estos dos libros que son la historia de sus vidas, el lector apasionado realiza una lectura, por decirlo de algún modo, anagráfica: es decir, de deslinde entre verdad y falsificación de los hechos, los datos y las fechas; una lectura bastante festiva, también aplicada a Stendhal y parte del propio stendhalismo. Sin embargo, ni en el caso de Cellini ni en el de Casanova entran en juego las razones del corazón, del conocimiento del corazón humano y de nosotros mismos. Respecto a Stendhal, sólo hay un único precedente: Montaigne. Y Stendhal tiene plena conciencia de ello. "He tratado de narrar como Montaigne", dice. Y lo dice con cautela: "De narrar". Ambos, en su tiempo, escribieron (como Auerbach comenta de Montaigne) para unos lectores que no existían, escribieron a la par que creaban sus futuros lectores. Ha sido preciso que transcurrieran por lo menos dos generaciones para alcanzar su nivel (como dice Nietzsche de Stendhal). Ambos se encuentran en eso que podríamos llamar el *finis terrae* de la literatura: allí donde empieza el océano tempestuosamente festivo —o festivamente tempestuoso— de la vida.

KOSTAS PAPAIOANNOU

Modernidad e historia

Hablamos de la modernidad como si la hubiésemos elegido. Pero ¿con qué derecho hemos hecho de ella nuestra propiedad privada y nuestro dominio reservado? ¿No será más bien una vieja conocida del hombre —tan vieja como aquel al que ella, de vez en cuando, viene a maquillar y a vestir con los colores de la juventud?

Siempre hemos sido modernos —pero ¿con respecto a qué?

La mayor parte de tiempo, con respecto a aquellos de nuestros antepasados que fueron inmensamente grandes, extremadamente poderosos, hermosos, justos. Ya el propio Homero se quejaba: “Los mortales tales como son actualmente”. Y Platón hablaba también de “los hombres de antaño que habitaban más cerca de los dioses”

Al contemplar el paisaje de “las nieves de antaño” la humanidad tomaba conciencia de su modernidad. Lo mismo pensaba, hacia fines del siglo XI, el poeta anónimo de la *Vida de San Alejo*:

Bons fut li siecles als tens anciennor

Bueno fue el mundo en tiempos antiguos

Quer feit i ert e justice et amor

Donde reinaba la fe, la justicia y el amor

Or tot est mudez, perdude at sa color

Hoy todo es mudo, ya perdió su color

Ja mais n'iert tels com fut as anceisors

Nunca ha sido el mundo como lo era antiguamente

Al tens Noe et al tens Abraham

En tiempos de Noé y en tiempos de Abraham

El al David que Deus par amat tant

Y en tiempos de David al que Dios Padre tanto amó.

El juglar del siglo XII dirá lo mismo:

Cha en arriere, au tens anchiennors

Foi fut en tiere et justiche et amors

El vérités et créanche et douchors

Mais ore est frailes et pleins de grands dolors.

El mundo es mudo; ya perdió su color. John Donne no pensaba otra cosa cuando, en 1611, escribía *An Anatomy of the World*: “The Sun is lost... It's all in pieces. All coherence is gone... This is the world's condition now.”

Pero si queremos escuchar a un moderno aún más “moderno”, que es además filósofo y sociólogo, hélo aquí:

“Muy recientemente, un filósofo me preguntaba: —Una cosa, decía, me sorprende y, como a mí, seguramente a muchos más: ¿cómo es posible que nuestra época, en la que se ven tantas mentes penetrantes y agudas, ya no produzca temperamentos geniales? ¿Debemos acaso aceptar ese famoso y común punto de vista según el cual la democracia es una excelente nodriza para los grandes genios, y según el cual es quizás ella la única que hizo brillar y extinguirse a los oradores famosos?

“Dícese que la libertad tiene entre sus aptitudes las de alimentar los sentimientos de los genios sublimes e inspirar sus esperanzas. Pero nosotros, hoy en día, parecemos haber sido educados en la escuela de una servidumbre legal; desde los más tiernos años de nuestra conciencia, nos han envuelto, por decirlo de algún modo, en los pañales de las mismas costumbres y de los mismos hábitos; a nosotros no se nos ha dado a probar del agua de esa tan bella y tan pura fuente, quiero decir: la libertad; sucede entonces que a fin de cuentas, no podemos ser grandes más que en el terreno de la adulación.

—Mi muy estimado, le contesté yo, al hombre le es cómodo, le es propio culpar por todo al estado actual de las cosas, pero ten cuidado con eso.

“La que corrompe a los grandes temperamentos no es quizás la paz universal, sino más bien esta guerra interminable que mantiene a nuestros deseos en su poder. En efecto, el amor por las riquezas, cuya búsqueda insaciable nos enferma a todos hoy en día, y la búsqueda del placer, nos esclavizan; más aún, nos devoran en la actualidad en cuerpo y alma. Nosotros, los que le damos a la riqueza ilimitada un lugar por encima de todo, los que la hemos divinizado, ¿cómo podríamos escapar de los males que la acompañan? Nosotros, tales y como somos bien podemos preferir la esclavitud a la libertad...”

¿A quién le pertenecen estas líneas? ¿Quién es el que habla? ¿Se tratará de un sociólogo de la “sociedad de consumo”, de un crítico de la “despolitización”, de un analista de la economía adquisitiva? No, se trata de Longinos, autor del *Tratado de lo Sublime*, escrito en el siglo I o II de nuestra era.

¿Desean ustedes escuchar ahora algo más moderno todavía? He aquí un pasaje del *Vishnou Pourana* en el que se trata del Kali Youga, la era de hierro de la mitología hindú. “En el momento en el que la sociedad alcanza un nivel en el que la propiedad es quien confiere el rango, en el que la riqueza se convierte en la única fuente de la virtud, la pasión el único lazo entre marido y mujer, el sexo el único modo de gozar” —nos encontramos entonces— en el Kali Youga, el mundo de hoy. Consuela saber que, de acuerdo a los cálculos de los bramínes, esta era demoníaca empezó el 18 de febrero del año 3102 antes de nuestra era. Sin embargo, hay

Este texto pertenece al libro *La consécration de l'Histoire*, publicado el año pasado en Francia, y donde se recogen ensayos dispersos de Papaioannou. Este que damos a conocer apareció en *Preuves* en 1968.

fuertes razones para creer que nuestra "modernidad" fue inaugurada en fechas mucho más antiguas.

Modernos, los hombres siempre lo han sido, ya sea con respecto a sus antepasados, ya sea con respecto al paraíso perdido, ya sea con respecto a la edad de oro, a la de plata, a la edad de bronce, ya sea con respecto a los tiempos de Abraham y de David al que "Dios Padre tanto amó". Modernos, siempre lo han sido en la medida en la que se han sentido irremediabilmente distintos —no de los contemporáneos de Saturno o de Noé a los que nunca conocieron, sino de cierta idea que se han construido de sí mismos, de lo que habrían podido o debido ser si no fuesen aquello en lo que se han convertido. Se trata aquí de ese sentimiento del que es imposible separarse, el de la *diferencia* expresada por los mitos de las eras del mundo.

¿Cómo se sitúa nuestra modernidad en el interior de esta antiquísima modernidad que no es más que la humana condición? En otras palabras, ¿en qué consiste nuestra manera específica de plantear y de pensar esta diferencia? ¿Cuáles son las experiencias que hicieron que nuestra modernidad sea tan radicalmente distinta de las que la precedieron?

Antes que nada, el mundo frente al que el hombre moderno toma conciencia de su modernidad ya no es el mundo sobrehumano de los dioses, de los gigantes, de los héroes, de los patriarcas y de los profetas. El presente ya no se define con respecto a un pasado mítico, esencialmente *otro*, heterogéneo. Se define *históricamente* como una época *histórica* situada dentro de un universo específico, único y homogéneo, el universo *histórico*. A la conciencia mítica se sustituye la conciencia histórica; al tiempo mítico le sucede el tiempo histórico. "Vivimos en medio del tiempo humano; ésta es la mayor de las felicidades", dirá Nietzsche.¹

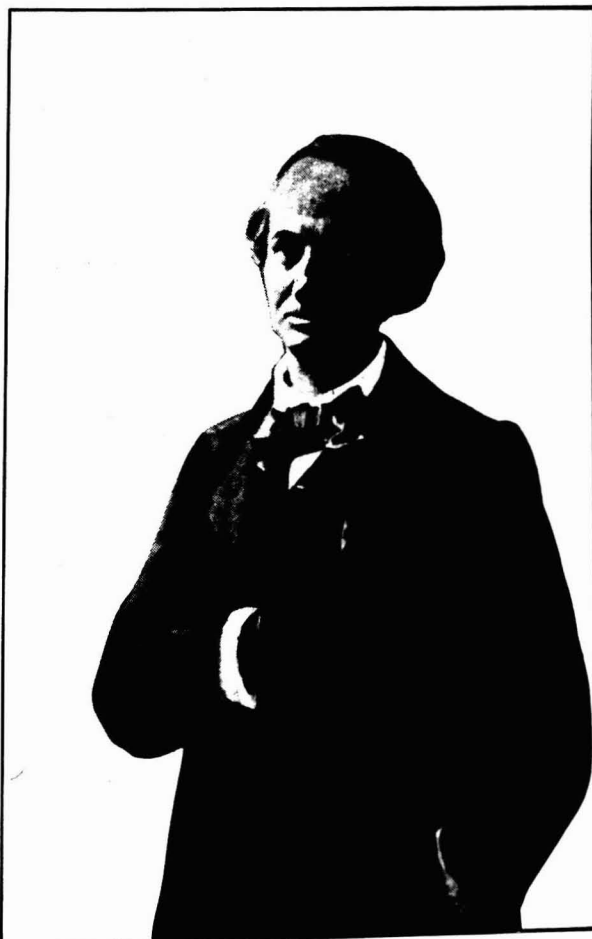
En el horizonte de esta certeza aparece con una claridad creciente otra idea específicamente moderna: la de la total autonomía del mundo histórico. Por más que Bossuet, Vico, Hegel evoquen el orden providencial de Dios, la historia se interpreta y se asume cada día más como el acto y la señal de la libertad que se crea su propio contenido. Es así como Vico dirá que el mundo de la historia es el único al que podemos conocer realmente porque es nuestra propia obra y nuestra propia creación.

Hoy diremos que es más bien el único *mundo* aún concebible después del final de la Trascendencia y después de la pérdida de la presencia. A medida que la naturaleza se va viendo reducida a un agregado de objetos contruidos o manipulados por la ciencia y la técnica, a medida que va desapareciendo por lo tanto la vieja piedad cósmica y que el hombre va instalándose en su soledad en medio de todo lo que es, la historia va imponiéndose como el único cosmos en el que el hombre puede situarse, conocerse y reconocerse. Al Dios "escondido" o invisible, a la naturaleza "muda" o inaudible se sustituye la historia, amplio sueño compensador destinado a darles una apariencia de unidad y de totalidad a los siempre fragmentarios testimonios de una aventura que nunca *lo* fue y que permanecerá por siempre inacabada.

Todas las civilizaciones no han sabido hasta ahora más que gozarse a sí mismas sin ir más allá, sin pensar en confrontar sus tablas de valores con las de las otras civilizaciones presentes o pasadas, sin atreverse a someterse a la ordaña de la otredad. La modernidad ha sido la primera en atreverse a saltar por encima del círculo de tiza y en reivindicar la totalidad de la herencia humana. Es así como salió a la luz el *homo historicus*, el "hombre del más largo recuerdo" del

que habla Nietzsche: aquel que "aprendió a sentir la historia de la especie humana como su propia historia".² Fenómeno único en la historia: el primer acto de la modernidad fue el de arrojar su propio pasado, su propia tradición —mil años de cristianismo— dentro de las tinieblas de la "Edad Media", y el de definirse a sí misma como una resurrección, un *Renacimiento* de una antigüedad irremediabilmente perdida. Arrastrado por los remolinos de estos renacimientos que esconden la historia del Occidente desde el final de la era gótica, el pasado en su totalidad fue integrándose poco a poco a la experiencia viva del presente y transformándose en un prodigioso instrumento de *prospección*: a cada nueva auto-definición de la modernidad le corresponden, simultáneamente, una impugnación a la tradición inmediata, una autocrítica del presente y una reevaluación del pasado; una apropiación de alguno de los fragmentos de la historia universal pasada o presente, desde los "buenos salvajes" de Montaigne y de Rousseau hasta los presocráticos de Nietzsche, desde los chinos de Leibniz y de Voltaire hasta los negros de Picasso. Es precisamente esta búsqueda prospectiva de la otredad —un profetismo que mira hacia atrás, una nostalgia ancestral que se proyecta hacia adelante— la que hizo posible tanto la historia universal como el museo universal.

En este punto tiene lugar otra experiencia también sin precedentes en la historia. Al presente ya no se le considera ni como una repetición (como dentro de la perspectiva del eterno retorno), ni como una degradación (como dentro de la perspectiva de las eras del mundo), sino como un enriquecimiento sustancial, como una victoria sobre el pasado;



Baudelaire.

por primera vez se valoriza a la *novedad* tal como es. Es verdad que los primeros cristianos estaban orgullosos de construir el “*nuevo Israel*”, portador de una “*nueva Alianza*”, situado sobre una “*tierra nueva*” y bajo “*nuevos cielos*”. Pero lo único que le permitía al Apóstol “olvidar lo que está hacia atrás” y no mirar más que lo que “está hacia adelante” es la promesa *divina* de la Transfiguración, la encarnación del *divino* Redentor, la inminencia de los tiempos escatológicos. Por el contrario, la modernidad afirma la primacía del Presente sobre el Pasado en nombre de una experiencia pura y exclusivamente humana. El tiempo humano se ve alejado del dominio del tiempo físico o biológico. Ya no traza la figura de un círculo a la manera de las revoluciones astrales o a la manera del ciclo vital. Alejado de la naturaleza, habiéndose emancipado de la naturaleza, no contiene ya más que la sola promesa de sucesos sustancialmente nuevos: la imagen que le devuelve a la conciencia ya no es la del orden inmutable de los astros y de las estaciones, sino la del hombre reducido a sí mismo, a su soledad y a su estado inconcluso.

De esta perpetua pugna entre los Antiguos y los Modernos, de este perpetuo vaivén entre la Identidad y la Otridad se deriva el misterioso imperativo categórico que Hegel tan bien formuló en uno de sus poemas de juventud: “...So wirst du Besseres nicht, als die Zeit, aber auf's Beste sie sein!” (“Tú no podrás ser mejor que tu época —pero, cuando mucho, serás tu época”). Baudelaire dirá lo mismo cuando nos invite a asumir el presente “en su condición esencial de presente”.⁴

Este consentimiento es lo contrario de la satisfacción. Para Hegel —así como para Baudelaire y para todos los modernos— el presente es simultáneamente el momento del desgarramiento más extremo y el lugar en el que lo *verdadero* encarna. En la palabra *Gegenwart* (presente o presencia), la actualidad y la Parusia se confunden. Hegel fue el primero en meditar a fondo sobre esta ambivalencia. Y sin embargo, al igual que Hölderlin, al igual que Nietzsche, Hegel siguió siendo siempre un nostálgico de Grecia —“el paraíso perdido del espíritu humano.” No por ello dedicaría Hegel sin embargo todo su esfuerzo a decirle *sí* a la “desgracia” y a la “alienación” cristianas. La santa *necesidad* a la que glorificó fue ante todo la del tormento cristiano —un momento necesario como parte de la dialéctica de la salvación. Asimismo, cada vez que hablaba del presente, Hegel proclamaba con tal claridad que su tiempo no era el de la abundancia espiritual que tenemos la impresión de que su *amor fati* no fue más que la máscara tras la que se escondía una sombría desesperación.

Desde el prólogo de la *Lógica* (1812) vemos aparecer el Sol Negro de la Melancolía. Creímos, dice Hegel, “haber transformado la existencia en un mundo sereno, tapizado de flores entre las cuales, se nos aseguraba, no había ni una sola flor *negra*”. Sin embargo, lo negro abunda en estos tiempos en los que “la formación práctica se vuelve la única formación necesaria” y en los que presenciamos “el curioso espectáculo de pueblos civilizados pero privados de santuarios.” En su *Estética*, Hegel no dudará en anunciar la decadencia del arte. “Las condiciones generales de la época actual, dice, no favorecen en nada al arte. El arte sigue siendo para nosotros, en cuanto a su destino supremo, un objeto del pasado... Ha perdido el carácter de realidad y de necesidad que antiguamente tenía, y de hoy en adelante se encontrará relegado a la esfera de la representación. Nuestra época ya no puede producir a ningún Homero, a ningún Sófocles, a ningún Dante, a ningún Shakespeare. No es precisamente

una vida desbordante lo que caracteriza a nuestra época, y ni nuestro espíritu ni el alma nuestra pueden a estas alturas recuperar la satisfacción que les procuran los objetos animados por un soplo vital.”

Esta vida empobrecida, desecada, no encuentra satisfacción más que en la reflexión, en las abstracciones. “De ahí que el arte no ocupe ya el lugar que ocupaba antiguamente, y son las representaciones generales, las reflexiones, las que han tomado la delantera. Es por esto que en nuestros tiempos tenemos la tendencia a entregarnos a la reflexión, a pensar acerca del arte. El arte en sí, tal y como es en nuestros tiempos, está demasiado hecho como para convertirse en un objeto del pensamiento.”⁵

Tales eran las perspectivas a futuro de este hombre que decía que la lectura de las gacetas es la forma moderna, realista, del rezo matinal; este hombre que incitó a sus contemporáneos a conocer “la rosa de la razón sobre la cruz del presente”. Ningún individuo, decía Hegel, puede saltarse su época: “Aquí es donde está la rosa, aquí es donde hay que bailar.”

Con esta fórmula, Hegel expresó su propia manera de asumir “el heroísmo de la vida moderna”. Y a todo esto hay que añadir que el “sistema” —que es a la vez teología, ontología lógica, filosofía de la naturaleza y filosofía de la historia— y la fe de Hegel en el progreso le permitían aceptar serenamente estas imágenes desoladoras.

Nada de eso existe en Baudelaire y es por eso que lo sentimos tan cercano. Baudelaire rechaza radicalmente cualquier ilusión de unidad. La época actual significa para él “turbulencia”, barullo de estilos y colores, cacofonía de tonos, enormes trivialidades —en una palabra, ausencia total de unidad”.⁶ El “vicio característico” de este siglo es “la duda, o la ausencia de fe y de ingenuidad”. Baudelaire rechaza también, y no menos radicalmente, toda referencia a la idea de progreso: “Esta idea grotesca que floreció en el terreno podrido de la fatuidad moderna ha dispensado a todo el mundo del cumplimiento de su deber, ha liberado de sus responsabilidades a todas las almas, ha librado a la voluntad de todas las ligas impuestas a ella por el amor de lo bello. Y las razas empujadas, si es que esta lamentable locura dura mucho tiempo, se dormirán sobre la almohada de la fatalidad, con el sueño incoherente de la decrepitud. Esta infatuación es el diagnóstico de una decadencia que es ya demasiado evidente.”

“Pregúntele a todo buen francés que a diario lee su periódico en el cafecito de la esquina qué cosa entiende por progreso. Les contestará que es el vapor, la electricidad y el alumbrado a base de gas —milagros todos estos desconocidos para los romanos— y que estos descubrimientos son la prueba contundente de nuestra superioridad sobre los Antiguos. ¡Qué cantidad de tinieblas no se habrán formado dentro de ese pobre cerebro, en el que las cosas materiales y las cosas espirituales se han confundido a tal grado y de un modo tan extraño! Los filósofos *zobocratas* e industriales han americanizado a tal grado al pobre hombre (es de pensarse que los americanos ya estaban americanizados en 1855) que éste ha perdido la noción de las diferencias que caracterizan a los fenómenos pertenecientes al mundo físico y al mundo moral, al dominio de lo natural y al de lo sobrenatural. Para los “discípulos del vapor y de los cerillos químicos” el progreso se manifiesta bajo la forma de una “serie indefinida”. Ahora bien; ¿en qué reside esta garantía? No existe, lo aseguro, más que en nuestra credulidad y en nuestra fatuidad. ¿Y no será que —aunque esta cuestión la dejaré a un lado—

el progreso indefinido constituye la más ingeniosa, la más cruel tortura de la humanidad, cuando le imprime ese mayor toque de delicadeza de manera proporcional al aumento de los nuevos placeres que le aporta? ¿No será que, procediendo por medio de una pertinaz negación de sí mismo, el progreso sea una forma de suicidio incesantemente renovada? Y no será que, encerrado dentro del centro candente de la lógica divina se parezca al escorpión que se atraviesa a sí mismo con su terrible cola, este eterno *desideratum* que provoca su eterna desesperación?

Transportada al terreno de la imaginación, la idea del progreso (y los ha habido, ha habido uno que otro audaz y uno que otro rabioso de la lógica que ha intentado hacerlo) se alza, agigantadamente absurda, y su carácter grotesco llega a alcanzar el grado de lo espantoso."

Otro fragmento que trata acerca del progreso nos parece igualmente significativo: "Moriremos por donde habíamos creído vivir. La mecánica nos habrá americanizado (es la segunda vez que me topo con el concepto de la americanización), el progreso habrá atrofiado en nosotros con tanto éxito todo nuestro lado espiritual, que ya ninguna de las fantasías sanguinarias, sacrílegas o antinaturales de los utopistas podrá compararse con estos resultados positivos."⁸

La "verdadera civilización" (cito nuevamente a Baudelaire) "no reside en el gas, ni en el vapor, ni en las mesas giratorias, sino en la *disminución de las huellas del pecado original*". Fuera de esto no existen más que esos contados momentos de la existencia "en los que el tiempo y la extensión son más profundos, y el sentimiento de que uno existe se ve inmensamente acrecentado".⁹

Para Baudelaire, al igual que para Dostoievski, su hermano, la ciudad es el espacio propiamente sobrenatural en el que se desarrolla la historia profunda, el sitio en el que se mide, ya sea el aumento o la disminución de las huellas del pecado original.

Aceptar este último Juicio cotidiano situado entre la visión de la *Transeúnte* y la aparición de los *Siete viejos apocalípticos*, en eso reside precisamente el heroísmo moderno.

Y a continuación, una frase que bien podría haber sido firmada por Dostoievski: "El espectáculo de la vida elegante y de las miles de existencias flotantes que circulan en los subterráneos de una gran ciudad, criminales y muchachas de la vida airada. *La Gazette des Tribunaux* y *Le Moniteur* nos demuestran que no tenemos más que abrir los ojos para darnos cuenta de las dimensiones de nuestro heroísmo."¹⁰

Ahora bien, este heroísmo desaparece desde el instante mismo en el que llegamos al asunto de la *pintura* de la vida moderna y del *pintor* de la vida moderna. Aquí la modernidad ya no se define como el paisaje de la salvación o de la condena, sino como "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable".¹¹ En este nivel, el genio no es otra cosa que "la niñez reencontrada voluntariamente", en la que el espíritu lo ve todo con ojos nuevos y recupera esa "curiosidad profunda y alegre" a la que hay que atribuir "el ojo fijo y animalmente extático que tienen los niños ante lo nuevo, sea lo que sea lo nuevo".¹² Pintar la vida moderna es redimir las apariencias, dejar que, en las escenas más triviales y en los actos más fútiles se vean las señales y las pruebas de la "inmaterialidad del Alma".¹³ Con esto se entiende el interés apasionado que mostraba Baudelaire por la caricatura —el reino de las "risas satánicas"— y el odio apocalíptico que le profesa a Daguerre y a la "invasión de la fotografía", sinónimo de la pasividad y de la "postración frente a la realidad externa".¹⁴

En cambio, la modernidad se encuentra relegada a segundo término cuando se trata de la gran música o de la gran pintura, tales como Baudelaire las entiende. En Wagner, Baudelaire siente ante todo "la majestad de una vida más amplia que la nuestra"¹⁵; y si Delacroix "define, a su manera de ver, la parte melancólica y ardiente del siglo",¹⁶ su modernidad no tiene ya nada en común con el tiempo y la historia. "Arte moderno" significa de ahí en adelante, "intimidad, espiritualidad, color, aspirar hacia el infinito":¹⁷ esto es el arte a secas, aquel de "los hermosos días del espíritu", los distribuidores de esas "admirables horas, verdaderas fiestas del cerebro, en las que los más atentos de los sentidos perciben sensaciones más estrepitosas, en las que el cielo, de un azul más transparente se hunde tal un abismo más infinito, en las que los sonidos tocan con su musicalidad, en las que los colores hablan, en las que los perfumes cuentan mundos de ideas."¹⁸

Así se dibujan como tres planos de la asunción de la modernidad, tres direcciones dentro del movimiento ascendente o, más bien, la espiral que vendrá finalmente a expirar al borde de la eternidad divina.

Baudelaire no quiere confundir los géneros. Les deja a la poesía y al discurso el cuidado de revelar tanto "la belleza inherente a las nuevas pasiones"¹⁹ como el heroísmo de la vida moderna. El status del "pintor de la vida moderna" es radicalmente distinto, es el "eterno convaliente" destinado a hacernos ver el mundo con los ojos de un "hombre niño".²⁰ De la misma forma, el universo que Baudelaire ve abrirse en y a través del *arte* moderno es un universo esencialmente diferente. La modernidad a la que exalta no es un refugio, sino un trampolín.

Le correspondía a nuestra época confundir los géneros, suprimir las separaciones, poner entre paréntesis toda referencia a lo "inmutable" y a lo "eterno", es decir, a la *mitad del arte*, y es éste el precio que hemos debido pagar por convertir el acceso a la modernidad en el equivalente del acceso a la religión. En resumen, una coartada.

La modernidad, que se volvió global, total y totalitaria, se lanzó a correr por las calles. No hay por qué sorprenderse por lo tanto si también ella se arriesga a perder su aureola. Y entonces, como diría Baudelaire, ¿quién la recogerá? ¿Y en qué estado se encontrará?

Notas

1. Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, Aph. 337, Kröner, Stuttgart, 1921, p. 285.
2. *Ibid.*
3. Paul: *Philippiens*, III. 14.
4. Baudelaire: *Oeuvres Complètes*, "Le Peintre de la vie moderne", La Pleiade, Paris, 1968, p. 1153.
5. Hegel: *Aesthetik*, Aufbau, Berlín, 1955, pp. 57, 139, 57.
6. "Salon de 1846", ed. cit., p. 947.
7. "Exposition universelle de 1855", ed. cit., pp. 958-959.
8. Baudelaire: "Fusées", ed. cit. p. 1263.
9. *Ibid.*, p. 1256.
10. "Salon de 1846", ed. cit., p. 951.
11. "Le Peintre de la vie moderne", ed. cit., p. 1163.
12. *Ibid.*, p. 1159.
13. *Ibid.*, p. 1184.
14. "Salon de 1859", ed. cit., p. 1036.
15. "Lettre à Richard Wagner", ed. cit., p. 1206.
16. "Exposition universelle de 1855", ed. cit., p. 974.
17. "Salon de 1846", ed. cit., p. 1036.
18. "Exposition universelle de 1855", ed. cit., p. 974.
19. "Salon de 1846", ed. cit., p. 951.
20. "Le Peintre de la vie moderne", ed. cit., p. 1159.

DAVID WILLIAM FOSTER

Algunos espejismos eróticos

Si la verdadera literatura erótica nunca ha sido bien acogida en los anales de la literatura respetable del mundo occidental,¹ mucho menos se la puede considerar como una influencia importante en las letras latinoamericanas. Probablemente sea el cubano Severo Sarduy la única figura de importancia en la narrativa latinoamericana que enfoque con intensidad y directamente los temas eróticos. Otros escritores que han sido censurados por su pretendida obscenidad o pornografía no pueden ser, justificadamente, identificados con lo erótico. Por ejemplo, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez se vale de una obscenidad circunstancial o de lo explícitamente sexual como un fragmento de su mosaico cómico del actual Puerto Rico cocacolizado. Manuel Puig hace uso de la descripción gráfica de lo sexual como parte de su preocupación por la interrelación que existe entre la represión sexual y la represión política, con la consiguiente violencia que ambas generan. Solamente en *El beso de la mujer araña* (1976) Puig se aproxima a la descripción erótica como una forma compleja y problemática de expresión y de liberación, pero a fin de cuentas su narrativa se desvía hacia el tema político como el de mayor importancia. Me atrevería a decir que su preocupación por la homosexualidad, aún en la actualidad un asfixiante tabú en su nativa Argentina, hace que sus novelas parezcan más eróticas de lo que en realidad son. Gabriel García Márquez presenta algunos simpáticos toques abiertamente eróticos en *Cien años de soledad* (1967), pero no están plenamente desarrollados. La mayoría de los textos compilados por Enrique Jaramillo Levi en *El cuento erótico en México* son más bien monótonos, siendo más que nada eufemismos de tono subido que propiamente eróticos.² No viene a mi mente ningún equivalente latinoamericano de Georges Bataille, Henry Miller o Charles Bukowski, aunque el argentino Enrique Medina se acerca a la visión de los dos últimos novelistas norteamericanos arriba mencionados.

Si los escritores aún tienen que crear una auténtica visión erótica en América Latina, uno podría esperar que las escritoras, mucho más restringidas por los cánones socioculturales, sean más circunspectas en la materia. Sin embargo, hay que insistir en la hipótesis de que las escritoras puedan desafiar mucho más eficazmente los tabúes y las restricciones por que no han sido creados por ellas mismas sino que, por el contrario, fueron impuestos sobre ellas por una sociedad controlada por el hombre. Esta hipótesis puede haber surgido, por lo menos parcialmente, de algunas autoras que escriben sin reserva sobre temas eróticos.

Argentina es indudablemente una sociedad sexualmente represiva (o, para ponerlo en términos menos estridentes

pero no por ello menos ideológicos, una sociedad que apoya con entusiasmo lo tradicional y los valores cristianos de la castidad familiar); en consecuencia, esta sociedad ha producido algunas contribuciones significativas a este respecto. Se puede recordar el escándalo causado por *La señora Ordóñez* (1968) de Marta Lynch, novela que se inaugura con una meditación por parte de la mujer acerca de la torpeza sexual de su marido. Y en su *La penúltima versión de la Colorada Villanueva* (1979), Lynch tiene presente a la protagonista lamentando, como parte de la pérdida de su esposo, la pérdida de sus relaciones sexuales con él; parte de la novela también enfoca sus degradantes aventuras sexuales con un macho vacuo.

Las protagonistas de autoras como Reina Roffé, Cecilia Absatz, Silvina Ocampo, Luisa Valenzuela tienen, todas sin excepción, impulsos sexuales que los autores argentinos han normalmente negado a sus personajes. Tan sólo puedo acordarme de una importante novela argentina en la cual las necesidades eróticas de la mujer son analizadas en profundidad, tanto como parte de la represión del Eros como de la opresión de la mujer: *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973) de Enrique Molina, sobre la famosa historia de Camila O'Gorman durante la dictadura de Rosas a mediados del siglo XIX. (Debe tomarse en cuenta también la novela del chileno José Donoso, de 1980, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, un respetable análisis de la sexualidad femenina en términos de las convenciones sociales.)

Por las razones arriba expuestas, la calidad intrínseca de las obras de la mexicana María Luisa Mendoza se complementan con su importancia paralela como piezas relevantes de una escritora acerca (entre otras cosas) del aspecto de la sexualidad femenina.³ Por supuesto, sería una grotesca distorsión decir que las obras de Mendoza se limitan a asuntos sexuales o de erotismo. Mendoza, al igual que la mayoría de los escritores preocupados por brindar una adecuada representación ficticia de ciertos sectores de la sociedad tradicionalmente ignorados o marginados —que en Latinoamérica serían, además de la mujer, otros grupos coincidentes como los homosexuales, el proletariado, las culturas indígenas, las minorías no cristianas (los judíos en particular)— enfoca una serie de tópicos metonímicos para dar voz a sus personajes, y solamente uno de esos tópicos es específicamente erótico.

Sin embargo, en *De Ausencia* (1974), Mendoza se ocupa directamente del tema erótico. La historia de Ausencia Bautista no es simplemente la biografía de una mujer para quien el sexo es la parte integral de su personalidad.⁴ Ausencia es la versión femenina de Príapo, perpetuamente inflamada ante las posibilidades sexuales del mundo que la rodea. Ausencia es más una figura priápica que una ninfómana debido a su agresiva sexualidad, que destruye la imagen tradicional de

Este texto fue leído en una reunión del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana realizada en Nueva York en marzo pasado.

la mujer sumisa que pasivamente espera la satisfacción de su apetito sexual. En la novela, Ausencia, como la marimacha que invierte los roles sexuales, es tan sólo la primera de muchas rupturas, casi inadvertidas, con los códigos culturales establecidos.

Sin duda alguna, el interés inmediato en *De Ausencia* se deriva de la sistemáticamente ofensiva narración de los actos de su heroína en su medio sociocultural. Ausencia es criada por su mundano padre después de la muerte de su madre en el parto. Se trata de un pobre minero que se vuelve rico con el descubrimiento de una veta metálica valiosa y que proporciona a su hija los medios para transformar su mundanismo en un erotismo refinado. Educada por monjas, su visión personal del mundo abarca una variedad de experiencias que las monjas y sus coprovincianos ignoran completamente. Ausencia, criatura del México del siglo XIX, se convierte en una ciudadana del mundo dorado de las fantasías ocultas victorianas o bizantinas:⁵ su primer amante es un cono- mundo árabe-neoyorquino a quien ella y su Romeo campesino torturan hasta la muerte como parte de una intensa aventura afrodisiaca.

Como heredera de la fortuna de su padre, Ausencia es un miembro respetable de la decente clase gobernante, pero también es directora de las representaciones teatrales de sus omnívoras fantasías sexuales. Estas son sólo algunas de las formas principales en que Ausencia se convierte en signo de la cerrada sociedad mexicana de antaño, (y también de la concientización erótica de la literatura latinoamericana contemporánea).

A cierta altura de la novela, uno de los admiradores de Ausencia está perorando tediosamente acerca de los detalles de buen gusto en un hombre de sociedad mexicano adecuadamente vestido. Ausencia evade el ataque de sus aburridas palabras entreteniéndose en uno de sus pasatiempos favoritos: una fantasía sexual pormenorizadamente desarrollada. Mientras que él diserta acerca de las vestimentas del cuerpo, Ausencia va eliminando prendas de ropa hasta llegar a sus dos fetiches favoritos: ropa interior inmaculadamente blanca y el brillante y velludo triángulo púbico que esta ropa cubre. El hombre, dándose cuenta de su distracción pregunta: "—¿En qué piensas, reina, tan allí traspasada por calladuras?" (p. 102).⁶ Ella intenta contestarle, pero él es incapaz de comprender el sentido de su lenguaje metafórico o de intuir la fantasía erótica que sus palabras ocultan:

—Caballero: mis nuevas propiedades para mí nada más.

Es como por ejemplo usted, tú Reinaldo, aquí a mi lado, sin que yo te conozca, sin que sepa de ti más allá de tu idioma, y no obstante me estabas reservado.

(...) Tú no sabes. Eres de la calaña que existe de las tres de la tarde en adelante, preocupado de tus propiedades que no habitas, como yo, y que significas en la ropa elegante, como si el smoking fuera respuesta. Pensaba yo en mis calladuras ¿entiendes?

—No, preciosa, no entiendo. (pp. 102-103)

Mendoza, en los detalles de la ubicación y la contextualización de su novela, expone abundantemente la hipótesis interpretativa de que la cultura victoriana era un caso de deshumanización sexual exterior que encubre un subconsciente intensamente erótico. Haciendo uso del castellano circunspeto de la narrativa "literaria", la voz narrativa de Mendoza articula el *albur*, el mexicanísimo juego de palabras vulgar y obsceno, que atinadamente describe la enajenación de Ausencia de la refinada sociedad de modales típicos de fines del siglo pasado por la cual ella transita tan distraídamente.



Maria Luisa Mendoza.

Pero el lector, que puede estar interesado solamente en saber cómo el sexo se describe explícitamente en castellano, no debe cometer el error de leer *De Ausencia* como una placentera obra dionisiaca a través de escenas de florida sexualidad. Es verdad que el sorprendente control de Mendoza sobre las posibilidades lingüísticas del castellano, su inventiva en los mosaicos léxicos y su inteligente juego de múltiples registros estilísticos, pueden dar la impresión de que la novela pertenece al género de *Playboy / Playgirl* que tratan el sexo como una simple división de sonrisas disimuladas y solitarias. El verdadero aspecto creativo de *De Ausencia* es su preocupación por las frustraciones nostálgicas de las fantasías eróticas, de cómo las fantasías eróticas son signos de la confusión, el fracaso y la insatisfacción del individuo. En un sentido muy derridiano, el sexo para Ausencia es un "centro ausente", tanto un significado perdido como un orden inalcanzable. El hecho de que Ausencia sólo pueda abordar sus fantasías eróticas desafiando repetidamente las normas rígidas del orden social y el que su ejecución pueda involucrar la destrucción de otros seres humanos (el asesinato de su amante árabe, el rechazo de su amante campesino, que se lleva toda la culpa por la desaparición del amante anterior) es el mejor indicador de las limitaciones inherentes a su programa de autoexpresión sexual.

Como discurso literario, el texto de Mendoza está organizado en torno al espejo como signo metafórico. Cada uno de los siete capítulos tiene como título una frase referente ya sea al espejo (Primer Espejo, Tercer Azogue, Cuarto Trémol) o a un tropo de la metáfora básica del espejo (Segundo Reverbero, Quinto Foco, Sexto Reflector, Séptimo Lago). Generalmente nos referimos a los textos literarios en términos de una metáfora muerta, como "espejos de la vida". Así, los lectores que están principalmente interesados en la literatura como fuente de información referente a la sociedad y a la experiencia individual no se puede decir que se estén apartando del sentido del arte. A diferencia de aquellas obras de la literatura contemporánea que cuestionan el poder de la literatura de reflejar la vida adecuada o exactamente (e.g., José Donoso en *El obscuro pájaro de la noche* (1970) o Mario Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral* (1969)), el uso del espejo por Mendoza como metáfora rectora de su novela es principalmente un signo de la autocontemplación narcisista de Ausencia, tanto literalmente al observar su cuerpo, procurando alcanzar la satisfacción sexual y detener la deteriorización de la carne, como figurativamente cuando ella se ve a sí misma como el personaje central en el teatro de sus fantasías eróticas.

La imperfección del espejo, sus distorsiones y su calidad dispareja son testimonio de las limitaciones del programa de Ausencia en busca de la autodefinición mediante el erotismo. Uno de sus interludios se enfatiza con estrofas de un poema de Gautier:

*Cuánta nostalgia entre nos (sic) corazones
Tanto espacio entre nuestros besos
Amarga suerte. Dura Ausencia
¡Oh grandes deseos insatisfechos...! (p. 142)*

En el mismo fragmento, otro admirador árabe interpreta la borra del café de su taza (otra alusión espejista):

Veo sangre que liquida las piedras en rojo, veo lenguas de saliva y un pozo sin dueño al que se le saca agua de mar que mata a las yerbas. Veo una desolación, una ausencia,

una búsqueda sin cuento, sin encuentro, un sin fin de años congelados y muchas lágrimas, las aguas... (p. 145)

Así, en lugar de presentar la sexualidad femenina como una fuerza liberadora, *De Ausencia* señala fundamentalmente cómo sus enérgicas fantasías eróticas se convierten para Ausencia en otra forma de prisión física y emocional. Liberada de las cadenas impuestas por su sociedad mexicana tradicional y represiva, Ausencia se esclaviza por sí misma a la quimera elusiva de su inalcanzable satisfacción erótica. Al igual que las heroínas de *The Roman Spring of Mrs. Stone* de Tennessee Williams o *Good Morning, Midnight* de Jean Rhys, la anagnórisis de Ausencia, el descubrimiento trágico que ella hará en el espejo como resultado de su propia autocontemplación, es que la destrucción resulta indefectiblemente de su febril búsqueda de aventuras sexuales.

La obra de Mendoza está caracterizada por una amplia gama de estrategias retóricas que podríamos llamar estrategias para el distanciamiento del lector. Es un distanciamiento que opera tanto para el lector interesado en comprender la trágica historia de Ausencia, como para el lector interesado únicamente en explayarse en los detalles concretos de las aventuras de esta Fanny Hill mexicana. La ambientación cronológica y culturalmente remota (la Europa victoriana y el México tradicional decimonónico tan brillantemente representada en la gran novela mexicana de la represión, *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez), el uso de un lenguaje metafórico complejo y de un lenguaje narrativo "barroco", el entrelazamiento de observaciones irónicamente ingeniosas con algunos de los viejos clisés de la literatura pornográfica, los complejos patrones de diálogo, y el fluir de la conciencia: éstas son algunas de las estrategias textuales usadas por Mendoza con la finalidad de impedir la lectura de su novela como una farsa erótica y, consecuentemente, de incitar a una adecuada contemplación de la imagen esencialmente trágica de la sexualidad de Ausencia.

De Ausencia no es por cierto ni una denuncia de la degradación moral estilo Acción Católica, ni un llamado al retorno a las tradicionales normas sexuales. Pero está claro que, como una contribución a la respetable bibliografía de la literatura latinoamericana que versa sobre asuntos femeninos y sus relaciones con cuestiones socioculturales más amplias, la novela es un tratado profundo y serio de los problemas de la conducta erótica. Así, y lejos de ser un documento a favor de la represión sexual, *De Ausencia* es una representación rudamente franca y a menudo ofensiva de la tragedia del erotismo y de su papel como un aspecto de la adecuada auto-realización humana.

Notas

1. Maurice Charney, *Sexual fiction* (London: Mehtuen, 1981), es un aporte importante al análisis de la ficción erótica seria.

2. Enrique Jaramillo Levi, *El cuento erótico en México* (México, D. F.: Editorial Diana, 1975).

3. Sobre la obra de Mendoza, consúltese el ensayo global de Charles M. Tatum, "María Luisa Mendoza, atrevida novelista mexicana," *Letras femeninas*, 3, 2 (1977), 31-39. De particular interés es el ensayo sobre Mendoza firmado por Rosario Castellanos, "María Luisa Mendoza, el lenguaje como instrumento," en su *Mujer que sabe latín* (México, D. F.: SepDiana, 1979), pp. 165-170.

4. Charles M. Tatum reseñó la novela en *Chasqui*, 5, 1 (1975), 54-55.

5. Ausencia evocará a los personajes de las novelas inglesas estudiadas por Steven Marcus, *The other Victorians; a study of sexuality and pornography in mid-nineteenth century England* (London: Corgi, 1969).

6. María Luisa Mendoza, *De Ausencia* (México, D. F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1974).

DE LIBROS

Nuestro negocio es la cultura

Agno. *Latine alienus, a, m*, lo que es de otro y no nuestro. Lo que no es dado ni conviene a una persona, dezimos que le es agno. Enagenar, dar a otro lo que es propio suyo. Enagenación, la tal obra de enagenar, o dándola, o vendiéndola, o trocándola. Enagenado, lo que está fuera de sentido.

Covarrubias, *Tesoro de la Lengua* (1611).

Algo queda de los clásicos: *Cheque y carnaval* de Adolfo Castañón se hace eco de las lecciones que Juan de Mairena impartiera a principios de siglo. En sus clases de retórica "disparaba sin dar en ningún blanco", como decía Jorge Guillén; pero sus tiros cimbraban la opinión: eran intuiciones sorprendentes y sorprendentes, dado que cuestionaban con severidad lo que se quería hacer pasar por blanco. Sin embargo tal severidad era benévola y amistosa: Juan de Mairena seguramente era don Juan de Mairena entre sus discípulos; Antonio Machado entregó la imagen del profesor maduro y sabio.

Adolfo Castañón ofrece un libro de reflexiones obsesivas y concisas en torno a un solo tema nunca presentado de cuerpo entero, pero conjurado en todas las páginas: la política cultural donde "la única patria es la lengua". Una cultura —y su país— en crisis; a ello se enfrentan las consideraciones sobre una sociología de la creación y consumo culturales; suma y yuxtaposición de nuestro presente cultural inmediato. El Mediterráneo señalado por el índice del autor es, pues, el mediocre panorama de nuestros "medios" (libros, revistas, películas, programas de televisión, discursos, proyectos institucionales educativos...). Sobre lo anterior, más que *qué hacer*, el autor se pregunta *por qué*.

Un itinerario tentativo de los hilos podridos localizados en la madeja es el siguiente: una colonización española

truncada y aún incompleta, en este país hispanoparlante y occidentalizado (aunque le pese a alguno); un sistema de gobierno político y empresarial inoperante; una conducta en apariencia endémica de apatía y enajenación en los individuos gobernados; una tecnocracia eficientista que se descubre como la nueva modalidad de la utopía desarrollista; una cultura de "profesores" que matan la letra; una mercantilización apabullante de la raquílica cultura del país; una mediocridad educativa orientada hacia lo informativo y no hacia lo formativo; una desvinculación entre productores, trabajadores y receptores de la cultura; unas universidades desvinculadas, también ellas, del sustrato social nacional y hasta de lo que les da su ser: los valores universales; unos mecenazgos infructíferos; finalmente, un sistema de mediaciones y mediatizaciones que todo lo mediocratiza. Todas esas causas remiten a una matriz: enajenación. Los productores de la cultura amputados de la realidad social. Los "obreros de la cultura" secuestrados de su propio trabajo en "una cultura a sueldo", los mercaderes recogiendo la plusvalía del "estanquillo cultural de la esquina"; en suma, tres instancias para un fin: la Cultura. Se deforma la creación estética:

Los culturatti, los empleados en la industria de las conciencias, necesitan sentirse creadores para no caer en el cinismo o la demencia: necesitan destruir su mundo cotidiano, distanciarse, creérsela.

Para abordar el asunto, *Cheque y carnaval* procede formalmente desde lo fragmentario. Castañón construye su libro con una centena de textos breves más o menos inconexos entre sí y parientes del apotegma y el aforismo. Cada uno es, en promedio, menor a una cuartilla. Cada uno contiene una concisa observación y pretende ser un ensayo que sea como una aguja aventurándose en el enredo: "Al tirar de la hebra del trabajo cultural en México, *Cheque y carnaval* aspira a devanar un poco la madeja o enredo de una relajada espiritualidad nacional." De hecho, estamos ante una obra de agudo ingenio.

La naturaleza del libro es eminentemente enunciativa: no hay propósito de desarrollo, ni de comprobación, ni de ejemplificación, ni de que se dé una polémica sostenida. Son aforismos en la brecha. La segunda peculiaridad formal importante y sugerente —el libro en sí

es una propuesta formal en el género ensayo— es el continuo uso de imágenes y metáforas. La librería es un supermercado, el "profesor" es un vendedor y la Casa de Cultura de provincia es la tienda del pueblo. Tal *forma*, por supuesto, propicia un conjunto de efectos.

El libro, es su fortaleza, es lapidario, ágil y sugerente. Su forma concisa lo ha llevado a apretar su discurso en notas que implican una detenida reflexión sobre el tema, más aun: acuña por docena frases sentenciosas como: *El espíritu mata, letraset vivifica*. El enorme complejo al que se enfrenta lo hace emprender pesquisas en torno a variados aspectos de la misma madeja; teje y desteje hilos y con ello enhebra un texto problematizante de la cultura en México. El conjunto es una manifiesta invitación al lector para que continúe el mismo oficio: lo enunciativo ha derivado en intuiciones críticas que sorprenden, como aquellas de Juan de Mairena que, ni venidas a cuento, pueden sumarse a la recopilación de citas de otros autores incluidos por Castañón:

Uno de los medios más eficaces para que las cosas no cambien nunca por dentro es renovarlas —o removerlas— constantemente por fuera. Por eso —decía mi maestro— los originales ahorcarían si pudieran a los novedosos, y los novedosos apedrean cuando pueden saudamente a los originales.

Cheque y carnaval, en su parte frágil, es disperso, contradictorio y elusivo. El que cada fragmento apunte a un blanco específico —aun si todos pertenecen al mismo cuerpo—, dificulta o imposibilita que se relacionen explícitamente los puntos del mapa; aunque subyace un eje conductor, éste se pierde en la sucesión de fragmentos que componen el libro: la novela es tan episódica que se pierde la trama del enredo. Las contradicciones asoman en el desarrollo implícito del pensamiento del autor —pues efectivamente hay un pensamiento que se desarrolla—, por ejemplo: el *cheque* —"la cultura a sueldo"— y el *carnaval* —la farándula coctelera— aspiran a convertirse en coordenadas rectoras del libro, pero no se respetan con la consistencia que debieran tener por el hecho de rotular la obra. Los fragmentos y las metáforas ingeniosas montan un mecanismo constante de elusión: no se toma al toro por los cuernos; hay, en cambio, un jaripeo de lazadas y coleadas; es decir, para no pecar

de la misma culpa metaforizante, Adolfo Castañón al enfrentarse después de enunciar su crítica, no consuma a fondo ni la observación, ni el análisis del tema estudiado.

Con todo y todo, el libro es un ejercicio ensayístico apreciable y valedero. Vaya una muestra íntegra al lector:

La Comisión Nacional para la Defensa del Idioma ¿no estuvo integrada, en su instancia precursora, por los miembros todos del exilio español en México? El caudal de aptitud sintáctica puesto en obra por los forzados miembros de esta diáspora, su actividad infatigable en el campo de la producción y reproducción textual, de fraseo, refraseo y parafraseo implícito en toda actividad de difusión y administración del saber, así como en su creación, significa un avance en la todavía inconclusa conquista espiritual de México y es la demostración más tangible de que las culturas nacionales apenas si existen fuera de la ecumene lingüística y literaria que les da origen como provincias de un Imperio.

A pesar de las contradicciones formales no siempre resueltas, *Cheque y carnaval* se sustenta positivamente en su multiplicidad. Lo que a uno de nosotros se le presenta como defecto, al otro como virtud: las provocaciones al vuelo tanto incitan como dejan insatisfecho. Esta peculiaridad entrega el cuerpo vivo de una obra como una invitación constante a las lecturas de diverso signo. Ello es posible porque Castañón, a su modo, es un lector constante del mundo y sus libros y atiende el estudio de la literatura como problema de sociología política de la cultura. Para él las manifestaciones de la literatura se vinculan en forma dependiente del Estado-nación y —desde el poderoso auge de los medios masivos de producción cultural y de comunicación— del empresario. El Autor ya no es, como se ha creído, el escritor, sino que ahora lo es el controlador eficiente en términos de manejo y mercado político y económico.

En este punto se yergue una pregunta: ¿dónde queda la literatura? En el principio del libro se afirma "la única patria es la lengua". Conforme se avanza, la inquisición se imanta con tal fuerza hacia los conflictos de producción, distribución y consumo culturales que esa patria se diluye. En verdad el enredo sociocultural es tan denso que amenaza que se le apliquen esfuerzos específicos como éste. Aunque la multiplicidad de los problemas se atiende con los múltiples de los fragmentos, sigue pendiente la literatura como hecho estético.

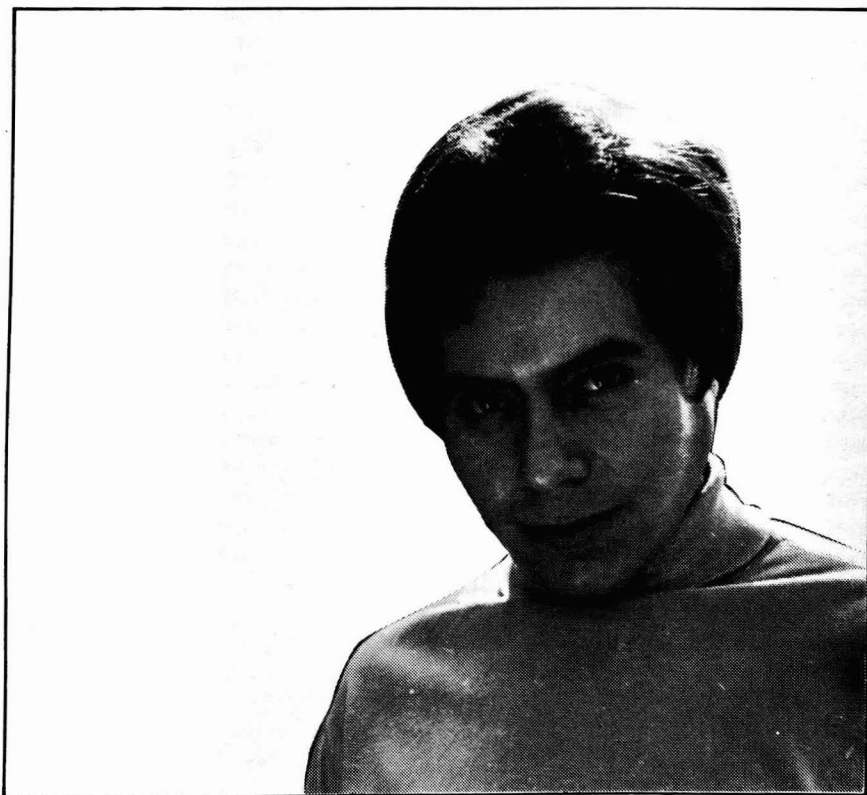
co. Por otro lado, haciendo una precisión no necesariamente quisquillosa, la "patria" del autor no sale tan adelante como debiera: junto a las atinadas sentencias aforísticas conviven un lenguaje castigado y unas expresiones crípticas y ambiguas; los instrumentos de la artesanía verbal dejan asperezas.

Concretando, el peligro aquí avizorado tiene dos caras: primero, la mediatización que gana terreno bajo el noble propósito de la divulgación, como hoy se dice. "A medida que se masifica, democratiza, trivializa o populariza, la cultura que es una religión requiere cada vez más y más ministros, sacristanes, monaguillos. Y cada vez menos alumbrados y místicos." Continuando dicho proceso, los empresarios de la cultura (funcionarios públicos y capitalistas) fundan una hegemonía cuyas inversiones e intereses sofocan el aliento cultural: es el sucio juego del desarrollismo que, por un lado, patrocina y, por el otro, censura. Pensemos, a modo de ejemplo, que los empresarios particulares fungan como mecenas bajo la regla de oro de la plusvalía y que el gobierno produce libros y películas, digamos por caso, que luego embodega y enlata. La otra cara, como segundo lugar, es la malhechura. Una inveterada costumbre de mancillar cada vez más la fabrica-

ción, la artesanía, agobia a impresores, traductores, guionistas, ilustradores, fotógrafos, etcétera, etcétera, desenamorados de su oficio a fuerza de propósitos inmediatos localizables: utilidad, prestigio e ideologización.

Ante tales peligros, Adolfo Castañón parece proponer también dos alternativas: el cuestionamiento plural del panorama y el ensimismamiento individualista del bien-hacer propio. ("Dicen que el barco del progreso se encamina a su naufragio. Como quiera que sea, los marineros y maquinistas intuyen que el único salvavidas es hacer bien las cosas.") Acaso la objeción de fondo que debemos hacer a *Cheque y carnaval* como carta viva en la polémica cultural mexicana reside en que no sólo se han de proponer soluciones individualistas ("potenciar y no multiplicar") a una red de enajenaciones y desvirtualizaciones que el mismo libro hace evidente. En la propuesta resuena una voz idealista-anarquista cuyo objetivo se encamina a conformar una receta simple: mirar mucho para luego cerrar los ojos ante una realidad enlodada.

Suma y suma de reparos: el libro, con todo, tiene el valor de "una piedra en el charco" (Onetti) de nuestra provincia cultural. Se suma, pues a las ondulaciones de la Tradición Crítica Mexi-



Adolfo Castañón.

cana, dentro del estrecho ámbito en el cual los francotiradores anarquistas encaminan con vehemencia sus propósitos, más que a desentrañar virtudes para la Posteridad, a increpar los alelágamos del "asentimiento acrílico" y los mezquinos* enriquecimientos de la "industria de las conciencias". En este punto es fácil recordar a alguno de nuestros grandes proscritos, todos ellos en la feroz batalla solipsista de don Juan de Mairena:

Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas. A las masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre, que es lo único que nos interesa: el hombre en todos los sentidos de la palabra: al hombre in genere y al hombre individual, al hombre esencial y al hombre empíricamente dado en circunstancias de lugar y de tiempo, sin excluir al animal humano en sus relaciones con la naturaleza. Pero el hombre masa no existe para nosotros.

Víctor Díaz Arciniega
Alberto Paredes

* Mezquino, na. (Del ár. *mskin*, pobre desgraciado.) adj. Pobre necesitado, falto de lo necesario. Avaro, escaso, miserable. Pequeño, infeliz. m. en la Edad Media, siervo de la gleba, de raza española, a diferencia del exárico, que era de origen moro. (DRAE).

El ejercicio de la libertad

Salvo a escasos lectores, poco les dice a los que en México leen el nombre de Felisberto Hernández. Ciertamente el extraordinario narrador uruguayo nunca se vio favorecido por las resonancias de ese movimiento que, denominado *boom*, sacó a flote a varios escritores relegados (Marechal, Mújica Láinez, Roberto Arlt, por ejemplo) gracias al enorme influjo del movimiento editorial reinante que, luego, decaería desde el mismo instante en que el lugar común ocupó el lugar de la calidad literaria.

Es hasta ahora, luego de 20 años de la muerte del excepcional autor de *Tierras de la memoria*, que en México se edita a Hernández. Tres volúmenes que contienen algo más de 700 páginas en donde puede apreciarse a uno de los mayores creadores literarios de nuestro siglo en América Latina. Pocas son las

páginas si comparamos con otros autores prolíficos, aunque no siempre afortunados. Pero pocas son por lo mismo que Hernández ha puesto en cada frase el sentido fundamental que hace al arte algo más allá de lo inmediato. Desde luego que estamos hablando del verdadero arte.

El hecho de que ahora se publiquen sus *Obras completas* indica que el escritor montevideano ha ganado la batalla en el reto que se jugó de escribir, sobre todo, para la posteridad. Más aún cuando ese reto implicaba, incluso en la posteridad, un público más bien escaso.

En el prólogo a esta primera edición mexicana de Hernández, David Huerta se pregunta y responde: "¿Era consciente del valor de su literatura? ¿No estaba escribiendo con la extraña y sesgada conciencia de quien se sabe un clásico futuro? Hay quienes afirman que le hubiera importado más ser reconocido como intérprete musical o como compositor, aunque en este último campo —la composición— apenas probó las armas, con mediana fortuna. Está fuera de duda, sin embargo, que pese a todo puso toda su pasión y toda su inteligencia en las narraciones maravillosas que nos dejó".

Esto último es quizá lo fundamental y lo que, sin duda, nos ha traído a Felisberto Hernández redivivo; eso que se llama originalidad, maestría, búsqueda y, sobre todo, libertad en la literatura. Y quienes busquen estos rasgos en la obra felisbertiana tendrán que preguntarse, forzosamente, cuál es el motivo de que la producción de uno de los máximos escritores hispanoamericanos de nuestro siglo venga a hablarnos hasta ahora.

Es seguro, para expiación nuestra, que haya sido Europa y no precisamente América Latina el continente que mejor advirtió la trascendencia del arte de Felisberto Hernández. Las pruebas son contundentes. Antologías bastante completas se publicaron en italiano y en francés desde hace ya varios años, mucho antes que en cualquiera de nuestros países en donde, por cierto, si hoy exceptuamos México, la mayoría es abrumadoramente desconocedora del autor de *Las Hortensias*. Así, uno de los más entusiastas admiradores de Hernández, Italo Calvino, escribió: "Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno; a ninguno de los europeos y a ninguno de los lati-

noamericanos; es un 'irregular' que escapa a toda clasificación y encasillamiento pero a cada página se nos presenta como inconfundible". E Ida Vitale, en una entrevista que tuvimos oportunidad de hacerle con motivo de la aparición de las *Obras completas* del escritor uruguayo, señaló que "salvo entre aquellos que sienten que Felisberto pone en discusión algunos principios sin los que ellos no podrían entender el mundo, Felisberto es admirable... Carlos Vaz Ferreira, un gran filósofo uruguayo, uno de los pocos que merecen ese nombre en nuestro continente, escribió una carta-prólogo en la que le auguraba a Felisberto que sería siempre autor de pocos lectores. Quizá porque Vaz Ferreira era escéptico —o realista— y sospechaba que la sutileza, el amor a lo mensurable y a lo lentamente construido no abundaban".

Hay que recordar aquí que fue precisamente Vaz Ferreira uno de los pensadores que más se preocupó por la obra de Hernández, alentándolo a seguir escribiendo e incluso colaborando de forma pragmática cuando en aquel entonces los libros del escritor uruguayo se editaban, sin tapas, gracias a suscripciones de amigos y admiradores.

El lector mexicano tendrá que darse cuenta de lo que Calvino asegura: Felisberto Hernández no se parece a nadie. Y esto, si no me equivoco, solamente puede denominarse originalidad, estilo. Hallará, el lector mexicano, en los tres volúmenes de las *Obras completas* esa literatura que hizo decir lleno de júbilo a Jules Supervielle: "Qué placer he tenido en leer a Ud., en llegar a conocer a un escritor realmente nuevo que alcanza la belleza y aun la grandeza a fuerza de 'humildad ante el asunto'. Ud. alcanza la originalidad sin buscarla en lo más mínimo por una inclinación natural hacia la profundidad. Ud. tiene el sentido innato de lo que será clásico un día. Sus imágenes son siempre significativas y respondiendo a una necesidad están prontas a grabarse en el espíritu. Su narración (*Por los tiempos de Clemente Colling*) contiene páginas dignas de figurar en rigurosas antologías, las hay absolutamente admirables, y lo felicito de todo corazón por habernos dado este libro..."

Nuevamente aparecen aquí esos augurios que hoy por hoy son realidad. El sentido de lo que será clásico un día llama Supervielle a esa maestría de la literatura felisbertiana.

▲ Felisberto Hernández: *Obras completas*. Siglo XXI Editores, México, 1983.

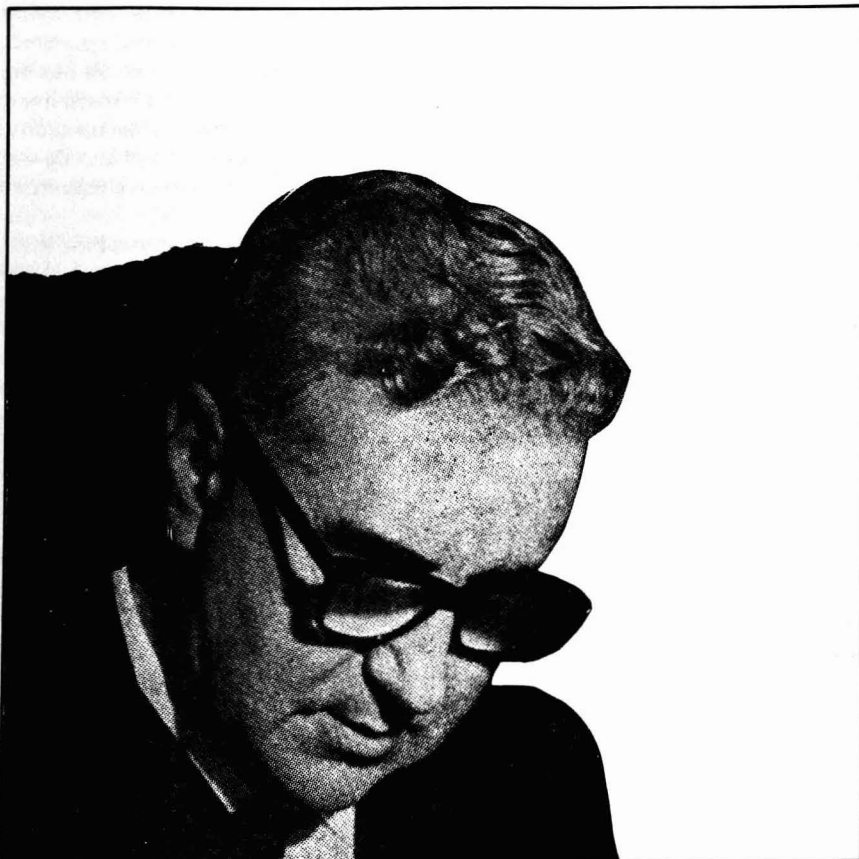
El lector mexicano deberá asombrarse con la literatura sugestiva de Hernández. Porque si algo sorprende y caracteriza a su obra es esa interiorización que rescata lo mejor del individuo en una constante lucha por cuestionar la memoria y la tranquila serenidad.

Es posible que esa marginación en que se tuvo —y aún se tiene, en gran medida— la obra de Hernández se deba a la constante dificultad a que nos somete el escritor para entender lo narrado o para siquiera aprehender algo mínimo, per sin duda valioso, de la realidad existencial.

Es en Hernández en quien mejor se cumple el término de "ciencia de la imaginación" con que Ida Vitale denomina a la literatura. Ciencia de la imaginación que aquí está consagrada por una constante cuestionadora del mundo que de alguna forma va diseminando al individuo. El narrador uruguayo rescata esa conciencia pura, esa interiorización primera —del niño, de lo lúdico— que implica un enorme grado de profundidad. Así, y con la claridad de ese primer espíritu, el escritor uruguayo saca a flote lo mejor que hay en el artista: el ejercicio de la libertad. Ejercicio en todo sentido que, aplicado estrictamente al narrador montevideano, es la consagración de lo imaginativo.

Mucho antes que Sartre, Hernández ya se ve impelido a explicarse la angustia, la soledad, la exteriorización de la conciencia artística. Motivaciones que los escritores inmediatos entierran en lo profundo de un arte menor.

En el tercer volumen de estas *Obras completas* hay una zona dedicada a rescatar los manuscritos y las libretas originales del escritor que arrojan diversas versiones de una misma obra. Es aquí donde más nítidamente puede apreciarse el desarrollo creador de Hernández a lo largo de diversas etapas de suma y sustracción, de resta y enmienda. Es aquí donde la búsqueda intelectual del artista lo lleva a cuestionar no solamente el mundo de la realidad concreta sino que incluso lo conduce al cuestionamiento de su propia actitud cuestionadora. En pureza, la obra de Hernández es una crítica literaria, y por extensión una crítica artística. Teoría y práctica aportan al arte del escritor una complejidad que es difícil observar en las letras latinoamericanas. Por ejemplo, en algún momento la frase ilumina un estado de ausencia: "Estoy inventando algo que todavía no sé lo que



Felisberto Hernández

es..." En otros casos, la conciencia que lo asalta no es otra que esa realidad pasmosa que asombra por lo mismo que no es superficial, sino un más allá de lo inmediato. Entonces el autor se da cuenta de que eso que está inventando va más lejos de la necesidad expresiva: "No debo tener eso que llaman imaginación. Pero creo que ni la necesito..."

Lo que repele a los lectores pragmáticos es, en Hernández, ese espíritu que está constantemente moviéndose. Que no otorga asidero posible, porque no es posible que la explicación del mundo sea sencilla y esquemática. El lector pragmático, acostumbrado a la literatura triturada cuando no al verdadero lugar común, no va a hallar, seguramente, simpatía en la literatura felisbertiana. Mérito es, que no desgracia. El placer del texto no puede sustraerse a esa primaria función de retratar el mundo. Hay que cavarlo, indagarlo y quizá exponerlo en sus más oscuras sinuosidades. No es del todo accidental el hecho de que el propio escritor se considerase un novelista metafísico. Lo que mueve Hernández en un lector que se asoma a sus libros son esos resortes

íntimos capaces de rememorar y de desentrañar. Si no se le entiende como un escritor que está fundando una teoría de la existencia a través del arte, ciertamente no se está entendiendo nada de su literatura.

El primer volumen de esta *summa* contiene un gran apartado bajo el título "Primeras invenciones" en donde se aprecian los primeros breves libros de primeros relatos: *Fulano de Tal*, el famoso y célebre *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* y *La envenenada*. Aproximadamente una treintena de narraciones que indican ya las líneas sobre las cuales trazará su escritura el pianista de la novela. También en ese primer volumen se reproducen algunos fragmentos y relatos no agrupados en libro y, finalmente, esa bella novela que elogió Supervielle con entusiasmo: *Por los tiempos de Clemente Colling*. Por su parte, el volumen segundo está conformado por las creaciones fundamentales: *El caballo perdido*, *Nadie encendía las lámparas*, *Las Hortensias* y *La casa inundada*.

El buen lector tendrá, sin duda, que enfrentarse a la realidad más profunda en estas obras. Es aquí donde se apre-

cia en su más alta magnitud la maestría felisbertiana. Es aquí donde la ficción consigue páginas fundamentales para la literatura en lengua española. Esa extraordinaria novela que es *Las Hortensias* es grande sin duda en cualquier idioma siempre y cuando el lector se acerque a ella con la intención de aprehender literatura. La otra intención solamente consistiría en negarla, porque esta novela, como toda la literatura de Hernández, no acepta ni aceptará el término medio, la sustracción.

Inmerso realmente en su obra literaria, Hernández es un caso parecido al de ese otro gran creador que es José Lezama Lima, acostumbrado a nunca abaratar el producto literario con explicaciones simplistas, esquemáticas y sintomáticas de demagogia. Por eso cuando a Lezama se le hacía una pregunta, él respondía con literatura. Lo mismo hace Hernández. Exigido por el editor para "explicar sus cuentos", el narrador accede así: "A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. Es un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas..."

¿No recuerda, acaso, esto, una hermosa respuesta de Lezama?: "¿Lo que más admiro en un escritor? Que maneje fuerzas que lo arrebaten, que parezca que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia. Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje. Que durante el día no tenga pasado y que por la noche sea milenario. Que le guste la granada que nunca ha probado y que le guste la guayaba que prueba todos los días. Que se acerque a las cosas por *apetito* y que se aleje por *repugnancia*". Muy bien éste

podría ser el elogio de Felisberto Hernández.

El último volumen de las *Obras completas* incluye dos libros excepcionales: *Tierras de la memoria* y *Diario del sinvergüenza*. Toda la fuerza del contenido existencial se halla en estas dos obras que hablan en gran medida del propio transcurrir por el mundo de ese genial pianista; genial no tanto por el piano sino más bien por la literatura.

Concluyen las *Obras completas* con las "Últimas invenciones": narraciones dispersas y fragmentos que completan el panorama de la creación de un escritor mayor en todo sentido; ese gran artista que en la profundización cuestionadora de la existencia termina, por decirlo así, con una rara visión inacabable de la búsqueda. Un párrafo suyo en *Tierras de la memoria* puede muy bien ser la caracterización del espíritu de un hombre y de un artista, inseparable un término de otro, que al emprender un largo viaje nos recuerda: "Y cuando el ferrocarril dejó atrás todos los tanques y volví a mirar el cielo no me parecía que él perteneciera a las tierras que tenía debajo, sino que era el cielo de otros lugares que había más adelante y que todavía no conocía".

Juan Domingo Argüelles

La colección privada de Monterroso

Es un índice de la facilidad con que nos equivocamos en literatura y confundimos el ruido con las nueces, el que, hasta hoy, pese al esfuerzo aislado de algunos, no hayamos sido capaces de reconocer que Augusto Monterroso es uno de los mejores prosistas de nuestra lengua y que la gente ignore su nombre cuando se habla de escritores hispanoamericanos. De muy pocos se puede decir, como de él, que casi cada

¹Menciono dos: el cuaderno *Monterroso* publicado como anejo de *Texto crítico*, en 1976; y la recopilación de entrevistas y comentarios *Viaje al centro de la fábula* (México: UNAM, 1981).

▲ Augusto Monterroso: *La palabra mágica*. Era, México, 1983.

una de sus páginas es sencillamente perfecta y, al mismo tiempo, que tiendan a serlo de un modo discreto: no buscan nuestro aplauso, sino nuestro placer; producido éste, parecen disolverse en su propio encanto, impalpable como un recuerdo.

Hay que admitir que, en cierta medida, el propio Monterroso es culpable de esa situación. Primero, porque no sólo su obra es breve (unos cinco libros publicados desde 1959 hasta hoy, la mayoría de ellos breves también), sino porque su contenido sugiere, a la mirada superficial, la insignificancia o la minoridad: relatos de una o dos páginas (hay uno, célebre, de sólo una frase), cuentecillos que no se animan del todo a ser cuentos, fábulas con moraleja y todo, ensayos homeopáticos sobre asuntos peregrinos, viñetas e instantáneas, páginas sueltas que parecen escapársele de los bolsillos. En ese arte fragmentario y disperso en el que el libro es un accidente, pocos ven un centro, una imagen reconocible del autor y su mundo, pese a lo que él ha dicho en uno de sus aforismos: "Un fragmento es a veces más pensamiento que todo un libro moderno". Segundo, porque Monterroso ha sido comúnmente clasificado (contando con su complicidad) como un escritor humorístico y —ya se sabe— el humor suele ser considerado, aun por personas inteligentes, como algo que no puede ser literatura *seria*. Un poco como el género detectivesco o la ciencia-ficción, pasa generalmente por ser una expresión estética de segundo orden. Es un prejuicio heredado de la preceptiva clásica, según la cual había géneros "elevados" y otros "bajos", imposibles de confundir; lo curioso es que hoy siga existiendo, a pesar de Rabelais, la picaresca; Cervantes, Swift, Sterne, Lewis Carroll, Shaw y tantos otros.

La tercera razón —quizá la más importante— es una combinación de las otras dos: el primero que no se toma en serio es Monterroso, que continuamente autoironiza sobre la parquedad de su obra, como lo hace en ese título espléndido de su primer libro: *Obras completas (y otros cuentos)*; sobre la cómica distancia que hay entre lo que un escritor persigue y lo que logra, mayor si cree que lo ha alcanzado; sobre su certeza de que "la mejor manera de dejar de interesarse por las obras de los otros autores consiste en conocer personalmente a éstos"; incluso sobre su

estatura física ("Desde pequeño fui pequeño"), etc. En su obra, el escritor nunca es un héroe, sino un iluso cuya ambición es tan absurda (querer que algo estrictamente personal alcance a un público anónimo) que no nos inspira sino una indulgente sonrisa. Escribir puede cubrarnos de gloria pero también de ridículo. Esa falta de garantías forma parte del "Decálogo del escritor", que atribuye al apócrifo Eduardo Torres en *Lo demás es silencio* (1978): "En ninguna circunstancia olvides el célebre *dictum*: En literatura no hay nada escrito".

Ninguna de estas razones perdona, sin embargo, que Monterroso siga siendo un escritor disfrutado en un círculo de lectores casi íntimo, como lo prueba el hecho de que su último y admirable libro *La palabra mágica* tenga una tirada de sólo tres mil ejemplares. Me parece increíble; este libro debería ser conocido por todo aquél que ame tanto leer como escribir: es extremadamente provechoso para ambos. Más aún: me animaría a decir —lo que quizá provoque en Monterroso una carcajada de terror— que podría reemplazar con creces a muchos de los libros de "autores selectos" de nuestra lengua que es obligatorio leer en la secundaria o en la universidad: les mostraría a los estudiantes que la literatura no es lo que sus profesores creen, sino un ejercicio que siendo riguroso debe ser además entretenido.

Conocía algunos de los textos reunidos en *La palabra mágica* por haber aparecido antes en revistas; juntos, como suele ocurrir, significan algo distinto y cobran una curiosa unidad, como partículas caóticas que al ser atraídas por un imán —la fuerza sugestiva de un estilo y una visión íntima del acto de escribir— forman una figura sorprendente pero nítida. Este libro es, como casi todos los otros, una miscelánea, un tesoro de materiales de la más diversa naturaleza y procedencia: cuentos breves y esa forma de invención (como "Los libros tienen su propia suerte") que está a medias entre la narrativa y la filosofía de bolsillo, en la que Monterroso es un maestro; homenajes a autores favoritos, escritos recientemente o tiempo atrás ("In illo tempore", por ejemplo, trata del Borges de 1949, pero es casi completamente válido ahora); testimonios sobre las tragicómicas aventuras del escritor latinoamericano ("Llorar orillas del Ma-

pochó"); ensayos y notas literarias ("Novelas sobre dictadores, 1"); algunas excursiones en el campo de la filología ("Los juegos eruditos" o "Lo fugitivo permanece y dura"), pero sin perder el buen humor; consideraciones sobre cuestiones como la traducción y, en un par de casos ("La autobiografía de Charles Lamb" y "William Shakespeare"), límpidas traducciones hechas por él mismo, que nos dicen de él tanto como cualquiera de sus otros textos, etc.

Esta lista, quizá no sea sólo incompleta, sino desorientadora: no hay "géneros" definidos en el libro, sino justamente un entrecruzamiento de todos ellos —el ensayo que es un cuento que es una confesión que es una broma—, gracias al temple inconfundible de la prosa. Este es común a sus otras obras, pero debo decir que lo he sentido aquí con mayor intensidad: bajo un aire casual y con la libertad de quien da un paseo, Monterroso escribe en *La palabra mágica* una especie de autorretrato preciso y secreto, porque deja que el azar de sus lecturas, amistades, pasiones, fobias, afinidades y diferencias intelectuales hablen por él, a través de él. Al hacerlo, nos muestra qué clase de escritor es éste que se expresa preferentemente con el lenguaje oblicuo de la ironía y por qué sus libros son como atiborrados cuartos de juego o multicolores parques de diversiones donde hay muchas cosas que, con su variedad, nos distraen de algo esencial, que está al otro lado. (A eso contribuye la gracia inventiva con la que Vicente Rojo ha



Cervantes por Monterroso

diseñado este libro —que incluye dibujos del mismo Monterroso— y que hace de él un volumen delicioso de leer y también de ver.) Esta es su colección privada, su archivo de papeles más personales, y observándolos atentamente (aunque sin ponernos solemnes porque entonces erramos el blanco) podemos descubrir las líneas del retrato.

Quizá por eso una de las preocupaciones que recorren sus páginas es las autobiografías literarias, que él llama "género tan vilipendiado y reacio" (p. 101). Aparte de los textos sobre Lamb y sobre Shakespeare, tenemos otros como "Los escritores cuentan su vida", "Sobre un nuevo género literario" (se refiere a las necrologías), la nota bibliográfica sobre Quiroga, etc. "No hay una sola vida que no sea escribible, y en eso se basa todo el género novelesco escrito en primera persona" (p. 98), dice Monterroso; y también: "Vivir es común y corriente y monótono. Todos pensamos y sentimos lo mismo: sólo la forma de contarlo diferencia a los buenos escritores de los malos" (p. 101). Lo que quiere decirnos Monterroso, supongo, es que el escritor habla siempre sobre sí mismo, no importa cuál sea su tema, y aun si habla de otros escritores. Como si escribiese en un espejo cuando hace este breve retrato de Lamb, el lector no puede evitar pensar en Monterroso: "Charles Lamb era un hombre bajito, tímido y sarcástico, cosas que, si uno se fija, tienden siempre a juntarse; y es el autor de los *Ensayos* de Elia, a través de los cuales dejó un testimonio de cómo, pase lo

que pase, después de todo el mundo puede ser visto con una sonrisa" (p. 39). Para él, para ambos, la literatura tiene algo de ordinario al mismo tiempo que de irrepetible: escribir es un precario compromiso entre la naturalidad y el artificio. Su conocida defensa de la brevedad se ve inesperadamente confirmada en su traducción de la cáustica frase de Ben Jonson sobre la abundancia de los versos de Shakespeare: "Me gustaría que hubiera borrado mil" (p. 105). Compárese eso con otro precepto de su "Decálogo": "Lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien palabras; lo que con una, con una. No emplees nunca el término medio; así, jamás escribas nada con cincuenta palabras". Hablando de Borges, Monterroso elogia su estilo: "Aparte del purísimo manejo que hace del idioma, de la inusitada brillantez que confiere al cansado castellano, su principal recurso literario es precisamente eso: la sorpresa" (p. 107). Dificilmente podría hallarse una frase mejor para caracterizar el estilo de él mismo, su propio arsenal de astucias, juegos y magias.

Hay muchos y regocijantes ejemplos del manejo magistral de la sorpresa en este libro, pero elijo uno, porque debido a su brevedad puedo citarlo íntegro. Es una especie de fábula titulada "Cómo acercarse a las fábulas":

"Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo. Finalmente se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna

enseñanza. Esto es malo.

Si no fuera malo, el mundo se regiría por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante el mundo, como los ricos, los prejuicios raciales, el color de la ropa interior y la guerra; y el mundo sería entonces muy aburrido, porque no habría heridos para las sillas de ruedas, ni pobres a quienes ayudar, ni negros para trabajar en los muelles, ni gente bonita para la revista *Vogue*.

Así, lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír.

— Eso es. He ahí un libro de fábulas. Corre a comprarlo. No, mejor te lo regalo: verás, yo nunca me había reído tanto" (p. 69).

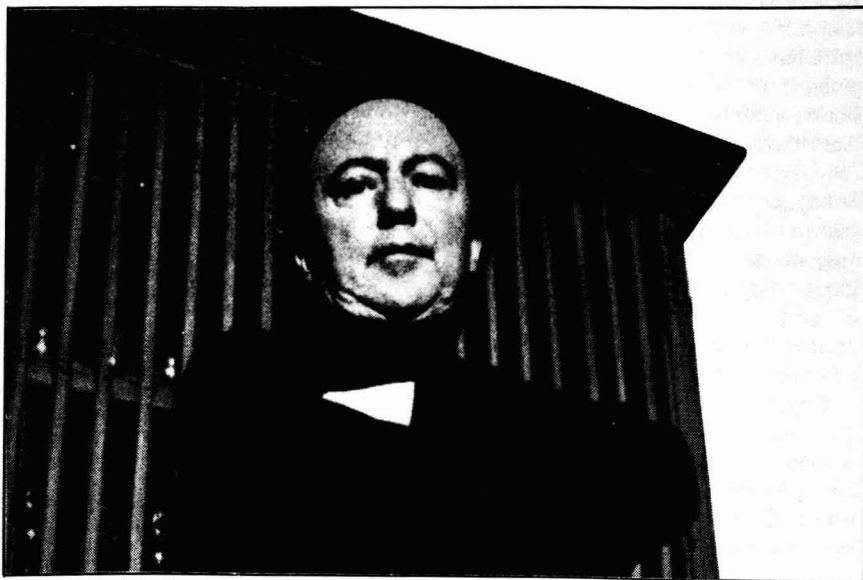
Aparte de que el texto no tiene desperdicio, hay que observar el delicado juego de alternancias entre esas ráfagas de humor helado (el lamento por las sillas de ruedas vacías) y la festiva inocencia del final, entre la brillantez del ingenio y la gravedad de la reflexión ética: podemos aprender de la risa, no de la moraleja. El mismo modo de crear climas insólitos trabajando sutilmente entre las vetas narrativas, se encuentra en el cuento "La cena", una pequeña obra maestra que participa de la atmósfera del sueño, la parodia borgiana (Kafka junto a personajes vivos), la anécdota de amigos y la parábola absurda. Algo semejante puede decirse de "Las ilusiones perdidas", que es una fiel imitación del lenguaje del *thriller* con un final que produce una veladura irónica; y no menos notable es "De lo

circunstancial o lo efímero", posiblemente el cuento más sombrío y doloroso que haya escrito, y que observa la vida privada de un escritor como una vana comedia conyugal.

Un estilo no sale de la nada: es un conjunto de creencias, intuiciones, préstamos, devociones y hasta rechazos que nunca es fácil discernir. Un buen escritor suele ser un buen lector, y ése es el caso de Monterroso: tras la aparente liviandad de sus textos, hay un sólido conocimiento de la literatura universal (especialmente, la española y la anglosajona clásicas), una rigurosa selección y una asimilación inteligente de los autores con los que puede establecer correspondencia y afinidades para su propio trabajo creador. El libro muestra con claridad cuáles son esos grandes modelos: Shakespeare, Cervantes, Góngora, Quevedo, Schwob, Borges. Agregaría uno más, que está como implícito en esos autores porque varios eran los favoritos del cenáculo que presidía Alfonso Reyes y al que —dice Monterroso— él asistía "como oyente en la cafetería" (p. 63); don Alfonso inculcó en este grupo, donde estaban Ernesto Mejía Sánchez y Rubén Bonifaz Nuño entre otros, el amor por la lengua, el gusto por los clásicos, la finura crítica y el saber risueño y cordial: un mundo de costumbres literarias que hoy parece inaceptable a tantos jóvenes escritores.

"Cada vez que un escritor logra crear un estilo, se dice de éste que es inimitable" (p. 111), afirma el autor a propósito de Borges, para negar que tal cosa exista pues cualquier estilo es imitable, especialmente los mejores. La tentación de hacerlo es irresistible con el de Monterroso, sobre todo porque parece tan fácil y espontáneo, aunque es el fruto de una ardua y paciente tarea de orfebre. *La palabra mágica* brinda una impecable muestra de que el humor es una exquisita forma de la modestia intelectual, una alta percepción moral de la vida y una sabia aceptación de sus afrentas. Lo digo sin sarcasmo: Monterroso, ese famoso desconocido, ese escritor de minucias cuya obra entera no quisiera ser sino marginalia (en todo eso igual a Macedonio Fernández y Felisberto Hernández) es uno de los verdaderamente grandes de nuestras letras.

José Miguel Oviedo



Augusto Monterroso

Desilusión de la alegría

A pesar de las diversas modalidades que en cada país tuvo el modernismo, puede considerarse a éste como el último movimiento de carácter general y unitario en la literatura latinoamericana. Posteriormente, el panorama literario se muestra plural y disperso, compuesto por una infinidad de formas de expresión. Después del modernismo los "ismos" irrumpen atropelladamente en América Latina (ultraismo, creacionismo, estridentismo, etc.). La aparición de las vanguardias en nuestro continente significó la aparición de un espíritu nuevo, rebelde, que se oponía violenta y radicalmente a la cultura tradicional, en este caso el modernismo, porque la consideraba anquilosada y falta de vigencia. Los nuevos poetas, guiados por diversos caminos (el irracionalismo, la poesía pura, el testimonio social, la experimentación lingüística, etc.), se oponían a los temas, imágenes y formas convencionales del modernismo, así como a su concepción con respecto a la función de la poesía.

El panorama anterior es el que suele considerarse mayoritariamente al estudiarse la literatura hispanoamericana del siglo XX; sin embargo, no toda la literatura posterior al modernismo se ubica en la tendencia de las vanguardias, sino que hay otra tendencia, igualmente importante, a la que pocas veces se le presta atención: la del tradicionalismo. En realidad las dos tendencias tienen el mismo propósito: manifestarse contra el modernismo, sólo que cada una adopta métodos diferentes; en una de ellas la intención es radical y revolucionaria, en la otra es más bien de depuración y renovación.

Este fenómeno de mayor aceptación y estudio de las corrientes vanguardistas se debe quizás a que en los países con mayor producción literaria de América Latina en ese momento (Argentina, México, Chile) predominó la vanguardia sobre la tradición como respuesta al modernismo. Sin embargo, no en todos los países sucedió lo mismo, y así, en algunos países la línea tradicionalista tuvo un peso más fuerte. Colombia es tal vez el caso más repre-

sentativo de esto último. Aquí los movimientos vanguardistas tuvieron poco éxito y fueron generalmente efímeros y de poca trascendencia, exceptuando al poeta León de Greiff, quien en realidad más que representar a una corriente o grupo determinado constituye un caso aislado y único en la literatura colombiana de ese entonces.

La verdadera reacción contra el modernismo en Colombia fue la de un grupo con una tendencia netamente tradicionalista, "Piedra y cielo". En este país el modernismo impuso con gran fuerza y durante mucho tiempo su predominio, y fue hacia mediados de la década de los treinta que éste empezó a dar claras muestras de excesivos cansancio y añejamiento. En ese momento, 1935 aproximadamente, surgió el grupo "Piedra y cielo", que tomó su nombre de un libro de Juan Ramón Jiménez, autor a quien considerarían una influencia decisiva. Este grupo protestó enérgicamente contra la poesía altisonante, solemne y llena de manías eruditas del modernismo, proponiendo una poesía suave y espontánea. La posición de "Piedra y cielo" fue la de renovación de formas antiguas de la poesía en español (con temática y expresión nuevas). "Piedra y cielo" proponía otros asuntos, otras inquietudes y otro lenguaje. Ante la pesadez y acartonamiento a los que había llegado el modernismo en el país, pretendía una poesía más nítida y sencilla, desnuda de ornamentos y erudiciones.

Con "Piedra y cielo" se revivió y asimiló a varios poetas clásicos de la literatura española como Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Góngora y Quevedo. Pero las influencias más importantes que recibió la poesía de este grupo provenían de Bécquer, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. En el primero descubrieron una poesía simple, llena de emotividad y sentimiento. De Rubén Darío tomaron el carácter sugestivo y ambiguo, lleno de insinuaciones, de su poesía. Finalmente, Juan Ramón Jiménez aportó a "Piedra y cielo" su idea de depuración poética, es decir la búsqueda intensa de la pureza y la esencia en las palabras.

El grupo contó con importantes poetas, dotados de gran sensibilidad y poseedores de una alta calidad artística, como Gerardo Valencia, Jorge Rojas y Arturo Camacho, pero podemos afirmar, con absoluta confianza y seguridad, que el máximo exponente fue

Eduardo Carranza y que fue precisamente su primer libro, *Canciones para iniciar una fiesta*, el que marcó la ruptura definitiva con el modernismo y liberó a la poesía colombiana del sometimiento en el que se encontraba. Carranza, más que cualquier otro poeta del grupo, se encargó de dar la verdadera renovación de la poesía colombiana, al presentarnos una poesía transparente y grácil, llena de emoción y alegría, plagada de sugerencias musicales y poblada de imágenes y metáforas embriagadas de luz y gozo. La voz solemne de la poesía modernista se transformó con él en una voz fresca y juvenil que canta con soltura e inusitada pasión su amor platónico por las muchachas de su tierra, y asimismo su amor por esa tierra.

Por otro lado, Carranza vuelve a recuperar antiguas formas de la poesía española y las pone en circulación, como el soneto, el romance, la canción, la elegía, etcétera.

La poesía de Carranza tiene diferentes momentos. El primero se inicia con *Canciones para iniciar una fiesta* y abarca hasta *Los días que ahora son sueños*, es decir comprende los poemas escritos entre 1935 y 1946. Los poemas de esta etapa reflejan una postura neo-romántica, llena de alegría y emoción, elementos que ya habíamos mencionado. El amor juvenil, un amor puro, desinteresado, absorto de pasión y erotismo sutil, invade las páginas de estos libros; doncellas radiantes de belleza, intangibles y etéreas, con rostros de dulzura y candidez, mujeres idealizadas, deambulan placidamente por estas mismas páginas. Esta visión ingenua e idealizada del amor y la mujer que nos presenta Carranza recuerda en mucho la poesía de Bécquer, a quien en un poema el colombiano llama "celeste abuelo mío". Por otra parte, los escenarios en que se desenvuelven estos elementos son siempre paisajes idílicos, poblados con múltiples palmeras y exuberante vegetación, arroyos de aguas claras, un cielo inmensamente azul y un sol de un maravilloso esplendor, mariposas y pájaros de vivos y alegres colores llenando el aire que sopla suavemente. La integración del amor y la mujer a este marco bucólico es tan íntima y estrecha que sus imágenes se entremezclan y confunden. Los elementos de la naturaleza se reflejan como en un espejo en el rostro y el cuerpo de una joven.



Eduardo Carranza.

Fiel a un destino de isla deseada,
tienes brazos alegres de bahía
y una playa de tierna melodía
en tu voz, de palmeras sombreada.
("Muchacha como isla")

Teresa, en cuya frente el cielo
empieza,
como el aroma en la sien de la flor.
Teresa, la del suave desamor
y el arroyuelo azul en la cabeza.
("Soneto a Teresa")

El poema donde "Se canta a los llanos de la patria en metáfora de muchacha" del libro *Canto en voz alta* es quizás el que nos muestra con mayor amplitud la gran capacidad del poeta para fundir las imágenes de la naturaleza y el paisaje y las del ser femenino en una misma.

Además, este libro, más que otros, demuestra que el paisaje al que le can-

ta Carranza no es sólo producto de la imaginación o la ficción, sino que se trata de un paisaje real (aunque tene-mos que reconocer que idealizado): el paisaje tropical de su tierra colombiana. Para Carranza la patria es como una doncella inmensa, dotada de una peculiar belleza, a la que el poeta le declara su amor.

Te hablo como un enamorado
habla sencillamente a una
muchacha:

ven, siéntate a mi lado, dulce tierra,
señorita vestida de cocuyos;

ven y que yo te toque y te descubra
secretos territorios, dulces minas;

ven, paloma salvaje, fiera rosa,
perfume desplegado, sien de oro;

ven con tus caracoles y tus flechas
y tus ríos falderos; el Ariari,

como un labio feliz lleno de estrellas,
el Vichada de luna desbordada
y el Meta, boca azul de la frescura;

La naturaleza tiene tal importancia en la obra de Carranza que a veces deja de ser un simple escenario para convertirse en protagonista; deja de ser un elemento decorativo y pasivo y entonces cobra vida: "la piedra pensativa", "la ciruela sonriente", "las estrellas nos cantaban una canción", "el agua que sube la escalera de la palma", "una palmera sueña en la orilla del cielo", "el árbol que mira insomne una ventana", "La lluvia acerca al cielo su boca de doncella", "ríe un valle con los labios de su río".

A pesar de que la alegría y el júbilo dominan sus primeros poemas, a veces se asoman en algunos de ellos la melancolía y la nostalgia, como si de pronto el poeta tomara conciencia de que toda aquella felicidad pertenece al pasado, a las experiencias vividas de la juventud, y él se siente con un entrañable deseo de recuperar esa edad de oro, ese paraíso perdido.

Tarde tan bella para estar ausente
y llorar un amor infortunado,
palideciendo entre lo deshojado,
de un claro río al son de la corriente.

Aunque abierta en la mano del
presente,

tarde que ya parece del pasado
por su aroma de tiempo desandado
y su actitud de pensativa frente.
("Soneto atravesado por un río")

Otro elemento fundamental en estos poemas de Carranza es la importancia que da a los sentidos; la presencia de éstos va a ser constante a lo largo de casi toda su obra y es por ello que su poesía puede definirse claramente como una poesía sensual y sensitiva. Aquí en esta poesía la percepción de los sentidos es mucho más profunda y va más allá de lo común: "oigo cómo te rozan los perfumes", "oigo crecer tu sangre enamorada", "olía a cielo, a ella, a poesía", "un olor de poesía/ de ti venía, un olor/ de luna y adolescencia,/ de alma, agua y frescor./ de cinco de la mañana", "el sabor de los besos perdidos trae el viento", "tus manos con flores me despiertan", "ténme siempre en el tacto de tus jardines secretos".

En 1957, después de que Carranza realizó un largo viaje por España, apa-

reció un nuevo libro suyo: *El olvidado y Alhambra*. El viaje por la madre patria proporcionó nuevos elementos a su poesía y asimismo consolidó algunos ya presentes, en pocas palabras podemos decir que dio a su obra mayor madurez. *El olvidado y Alhambra* es un libro importante, ya que marcó un cambio definitivo en la poesía de este autor. Ahora su poesía se interna y se nutre más de la tradición clásica española y recoge además, según Dámaso Alonso, gran parte de la herencia arábiga. Su poesía se vuelve más erudita, pero conserva la frescura de antaño. La sensualidad y delicadeza de sus primeros poemas permanecen también, así como muchas de sus imágenes. Lo que se pierde básicamente en este libro es un poco de la alegría radiante que caracterizaba a los libros anteriores. Ahora sus páginas comienzan a llenarse de tristeza.

Dámaso Alonso señalaba en el prólogo a la primera edición de este libro que los dos aspectos fundamentales de él son: lo sensorial y la idea del tiempo. En relación con el primer aspecto, ya antes señalamos la importancia que los sentidos tienen en la poesía de Carranza; en este libro la sensualidad se acentúa aún más. Con respecto a lo segundo, cabe plenamente decir que a partir de esta obra la temporalidad se convierte en un factor decisivo y de gran importancia en su poesía. Aunque ya en obras anteriores se había insinuado, de ahora en adelante la idea del tiempo estará presente en casi todos sus poemas. Este elemento, el tiempo, ese que pasa y no vuelve, contribuye a dar un tono más triste a su poesía. Ahora se siente muy tristemente la nostalgia por lo vivido.

Oigo pasar el tiempo entre tu pelo,
como seguimos con el pensamiento
un día antiguo o una melodía.
Especialmente por la primavera

Oigo pasar el tiempo entre los álamos,
especialmente cuando es el otoño,
y ando por la ribera de aquel río
que sabe, amor, tu nombre y apellido.

En los últimos libros de Carranza, *Los pasos cantados*, *Hablar soñando*, *El insomne* y *Epístola mortal y otras soledades*, el júbilo se ha disipado casi por completo y la tristeza, la nostalgia y la melancolía han invadido sus poe-

mas. El autor nos introduce en su intimidad y nos muestra la desdicha que lo habita: "¡Y no hay dolor mayor que mi dolor!". La tristeza se ha vuelto infinita y el sufrimiento lo corroe profundamente hasta sumirlo de manera inevitable en la desesperación y casi en el nihilismo.

Regresar es saber que nunca se regresa.
Que vamos tiempo abajo hacia el olvido.
Y que estamos perdidos y todo está perdido.
("Monumento a un recuerdo")

No tenemos sino eso: es decir nada.
Mejor dicho: no tengo nada. Y
punto.
("El desdichado")

El tiempo se ha convertido en un implacable enemigo que arrasa con furia y sin piedad lo que a su paso encuentra. El paso del tiempo se ha vuelto insostenible: "el tiempo ha pasado mis años a cuchillo". En su desesperada carrera se lleva consigo la vida y coloca al poeta más cerca de la muerte. En los últimos poemas de Carranza se respira un fuerte olor a muerte. Ésta le angustia y obsesiona.

Estoy viendo pasar el viento
y viendo estoy pasar el tiempo
como el Hidalgo de la leyenda
que vio pasar su funeral.

el tiempo vino a recordarme
mi manera de ser mortal...
("Kasida de la oscura región")

Aunque en los últimos libros de Carranza extrañemos la sencillez y el gozo de los otros, sabemos que ahora sus poemas han ganado vitalidad y madurez. Podemos afirmar, sin que ello sea una exageración, que en los libros finales del poeta se encuentran algunos de los momentos más altos de la lírica hispanoamericana contemporánea.

Finalmente, con respecto a la antología de poemas de Carranza que nos presenta el Fondo de Cultura Económica, debe destacarse el notable trabajo de selección de los poemas y, primordialmente, el sobresaliente estudio preliminar, realizados ambos por el también escritor colombiano Fernando Charry Lara.

Mario Rojas

DE
LETRAS

*Tres versiones
de un mismo
heroísmo*

Esta es una historia en tres partes y la contaré al revés porque así parecerá más sorprendente.

UNA. La primera parte tiene que ver con dos biografías de Aparicio Saravia que se publicaron en 1942. Fuera del ámbito rioplatense, Aparicio Saravia no es demasiado conocido. Para ubicarlo, bastará decir que fue el último caudillo gaucho de una zona que ha producido otros caudillos más famosos: Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas en la Argentina; José Artigas y Fructuoso Rivera en el Uruguay, para nombrar sólo a los más notables. Pero Saravia tuvo la distinción de ser no sólo el último de una ilustre estirpe sino de representarla en una vertiente poco conocida aún por los especialistas en el mundo gaucho: la que tiene su centro en la vasta región agreste situada entre el Uruguay y el Brasil, y que se conoce como Rio Grande do Sul (del lado brasileño) y Cerro Largo (del uruguayo). Aparicio Saravia había nacido en el Uruguay pero su padre era brasileño y se apellidaba Saraiva. El patronímico marcaba esa dualidad que no sólo era lingüística y cultural sino que era también la dualidad de su destino. Iniciado por su hermano mayor en la revolución *farroupilha* de los gauchos riograndenses, consigue allí deslumbrar a todos con su capacidad de maniobra y alcanza el grado de General. Pero Aparicio se radicará definitivamente en el Uruguay donde conducirá varias revoluciones contra el Gobierno colorado hasta la última guerra gaucha de 1904 que lo enfrenta con el presidente Batlle y Ordóñez.

Un caudillo de esa violenta frontera del Uruguay con el Brasil, anacrónico en su revuelta de lanzas y caballos contra un Gobierno que ya poseía ametralladoras, cañones y ferrocarriles, ¿por qué habría de despertar el interés del popular novelista e historiador argen-

no Manuel Gálvez? En 1942, el exitoso autor de tanto novelón naturalista y de una serie de relatos históricos sobre la Guerra del Paraguay, suma a las cuatro biografías de hispanoamericanos ilustres que venía publicando hacía un tiempo (Fray Mamerto Esquiú, Hipólito Yrigoyen, Juan Manuel de Rosas, Gabriel García Moreno) una quinta obra: *Vida de Aparicio Saravia*. Para él, es Saravia el "más original de los caudillos guerreros que conmovieron las comarcas del Río de la Plata" (Prólogo, p. 12). En 314 implacables páginas, se dedica a demostrar ese punto de vista, llevando a Saravia desde sus oscuros orígenes de hijo de un brasileño radicado en el Uruguay hasta su muerte trágica en la batalla de Masoller. Biografía épica que no disimula la adulación del héroe, su *Vida* es una defensa de un tipo de americano, hondamente enraizado en el terruño y que Gálvez quiere exaltar en oposición a los prototipos europeizantes que proponía entonces el oficialismo literario argentino. El último capítulo del libro, "La muerte del águila blanca," lo dice con todas las letras:

Con Aparicio Saravia han muerto el valor legendario, la independencia indomable, la vieja alma oriental. Batlle y Ordóñez seguirá gobernando, y después de Batlle gobernarán sus discípulos, o mejor dicho, él mismo por medio de sus discípulos. Ellos quieren 'civilizar' al Uruguay, engrandecerlo materialmente, y a fe que estas cosas son muy buenas. Pero con ellas entran la manía europeizante, que tarde o pronto lleva, a las pequeñas naciones de la América Hispana, a la entrega al extranjero de sus riquezas, de su soberanía y aún de la independencia moral. Saravia se fue a tiempo. ¿Qué podría haber hecho él, entre problemas de salarios, entre cuestiones por centavos? ¿Y qué podría haber hecho él, ya que no le era posible arrastrar nuevos ejércitos y echarlos, entre esos destructores de tradiciones y descolgadores de crucifijos? (p. 307)

Aunque lo que dice Gálvez aquí tiene un contexto puramente local —el presidente Batlle, que era masón, había hecho retirar los crucifijos de los hospitales públicos (lo que motivó un panfleto, *Liberalismo y Jacobinismo*

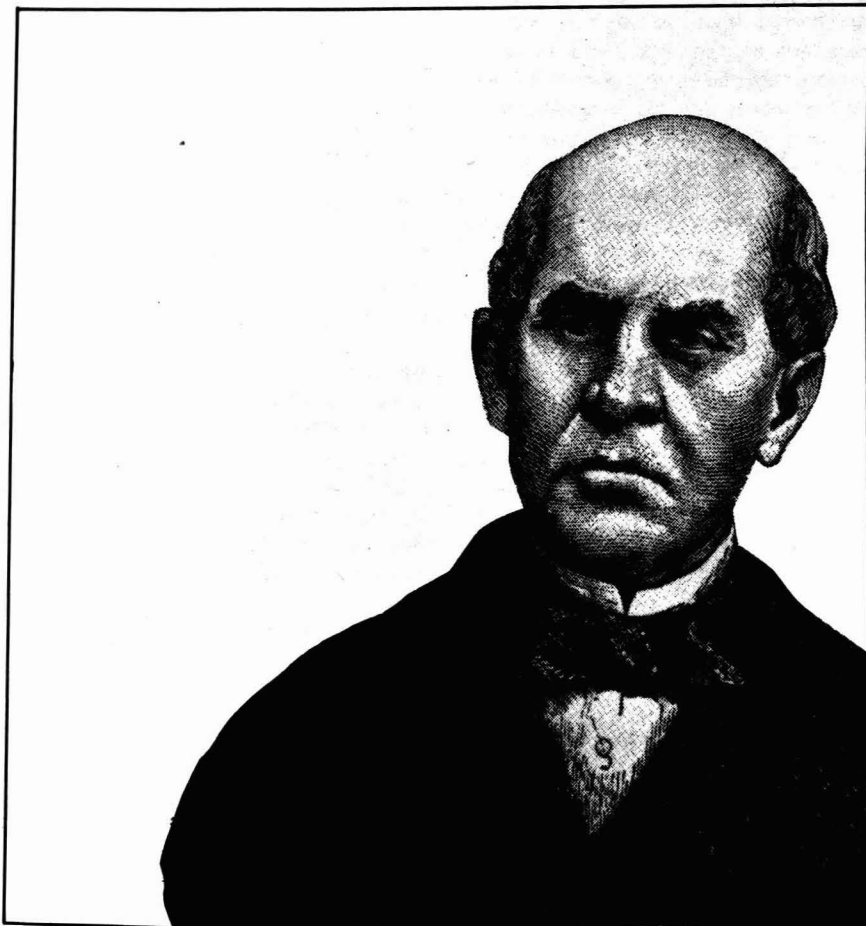
de Rodó, que era liberal)—, su visión de Aparicio Saravia como último caudillo gaucho, preservador de tradiciones americanas que se oponían al extranjerismo y al modernismo europeos, tiene un alcance que va más allá del ámbito uruguayo, se proyecta sobre todo el Río de la Plata y alcanza la América entera. En la misma serie en que se incluye esta *Vida de Aparicio Saravia*, Gálvez proyectaba entonces no sólo un Sarmiento sino, muy especialmente, un Bolívar y un Miranda. La biografía de Saravia resulta, pues, en manos de Gálvez un panfleto no sólo histórico sino principalmente político. Ese mismo año de 1942 en que se publicó verá poco a poco emerger del anonimato militar la figura de un coronel, Juan Domingo Perón, que habrá de representar en la Argentina de este siglo un papel similar al de Rosas en la Argentina del siglo pasado.

El libro de Gálvez debe ser leído también en este contexto. Aunque aquí lo soslayaré por completo.

DOS. En esta reconstrucción rápida de una historia compleja, voy a proponer

leer este libro en un contexto diferente y más personal. Porque el mismo año en que Gálvez lo publicó, un tío mío, José Monegal, publicó su versión de la *Vida de Aparicio Saravia*. De hecho, el libro de mi tío precedió en algunos meses al de Gálvez, hecho que éste reconoce en el Prólogo (p. 9), que contiene un agradecimiento a la colaboración prestada por mi tío en el acopio de materiales documentales y hasta en el punto de vista sobre algunos incidentes. Cuento esta historia de familia porque tiene relevancia en lo que sigue.

Mi tío Pepe había nacido (como más tarde yo mismo) en la misma región donde Saravia tenía sus campos, ese Departamento de Cerro Largo que linda con el Brasil y cubre la frontera noreste del país. Aunque él sólo tenía ocho años cuando murió Saravia, es posible que Pepe lo haya visto pasar alguna vez montado en su impecable caballo por las calles de Melo, capital del Departamento. Aún sin haberlo visto con sus ojos, era obvio que la leyenda y la imagen de Aparicio Saravia se le había quedado grabada muy fijamente en la imaginación, a partir de testimonios



Sarmiento.

orales que pudo escuchar de niño.

Una vez, poco antes de su muerte, me contó que Saravia solía venir al pueblo, llegarse hasta la casa de nuestra familia y, sin apearse del caballo, golpear en la ventana para preguntarle a mi abuelo, Cándido Monegal (que era jefe de correos y colorado), qué noticias había traído el telégrafo desde la capital lejana. Esa anécdota de mi tío Pepe que se me hizo gráfica medio siglo después de contada por mi abuelo a él y transmitida por él a mí, se inscribía en mi memoria sobre otras imágenes que Pepe había acumulado y que yo había recibido por su intermedio.

Recuerdo que cuando era muy chico (yo tendría siete u ocho años), Pepe pasó una temporada en la casa de la familia en Montevideo, pintando un enorme cuadro que mostraba a Aparicio Saravia, a caballo y con poncho blanco sobre un fondo de lanzas negras y tierra negra, avanzando veloz como el viento (el águila blanca de que habla Gálvez en su libro). Los chicos entrábamos respetuosamente en aquel cuarto anormalmente vacío en que sólo había un enorme caballete con el cuadro, y mi tío Pepe, sucio de pintura, feliz con ese encargo de un Club blanco que le aseguraba una pequeña entrada. Fue siempre bohemio hasta que encontró a los cuarenta largos una hada madrina con la que casó, en la que engendró cuatro hijas hermosas y se asentó en un empleo público decentemente remunerado. Pero en la época, ahora remota, en que pintaba a Saravia, el tío Pepe y su impecable orden de maestro primario estaban muy lejanos. Lo que había en aquel cuarto en que trabajaba mi tío era el olor a trementina, el caos de trapos y papeles en el suelo, y nosotros, los niños, que le pedíamos que nos dejase pintar un poquito. Armados de pinceles, asaltábamos el cuadro pero para evitar desastres mi tío Pepe nos dirigía hacia las partes más negras del cuadro, aquellas que no era posible estropear con nuestra entusiasta impericia.

En la biografía de Saravia, el dibujo de la tapa también es de tío Pepe y ofrece una variación (negro sobre fondo zapallo) del aquel cuadro, para mí todavía mitológico.

El libro de Pepe ofrecía una versión romántica de la biografía de Saravia. Sus modelos eran más obsoletos que los de Gálvez (que, al fin y al cabo, había leído a Ludwig, a Maurois, a Step-

han Zweig). Pepe citaba con encanto a Carlyle y a Emerson. Creo que también había leído a los biógrafos más modernos pero su Saravia estaba cortado en el paño de los héroes. Era una biografía acrítica pero realizada con enorme documentación. Había interrogado personalmente a los sobrevivientes de Masoller y otras gestas heroicas, había consultado el archivo del General, había leído todos los papeles. Era, también, un hombre de campo que conocía perfectamente la vida a caballo. De modo que su biografía realmente anticipaba y completaba la de Gálvez. Como Gálvez, Pepe creía en el hombre americano que Saravia representaba. Su carrera posterior había de acentuar esta convicción. Se convirtió en narrador gauchesco, de enorme popularidad local. Colaborador semanal de *El Día*, importante periódico montevideano que, por ironía, fue fundado precisamente por aquel enemigo acérrimo de Saravia, el presidente Batlle. Todos los domingos, Pepe contaba por escrito relatos orales que había oído en el campo y que se publicaban ilustrados por él mismo con unos dibujos *naïf*, de indudable arrastre popular.

TRES. Cuando salió su libro sobre Saravia, mi tío Pepe me dedicó un ejemplar muy cariñosamente. Yo era entonces un adolescente muy metido en Proust y Joyce, en Kafka y Borges. Agradecí el libro, lo hojé, pero no lo leí ni creí que iba a leerlo algún día. Pepe era uno de los ídolos de mi infancia, el tío que sabía pintar y dibujar, contar cuentos y cantar canciones, que había viajado por América y Europa, y que siempre se dejaba olvidado en casa algún libro fascinante. El biógrafo de Saravia no me interesaba mucho. Yo era socialista y creía (creo aún) que la solución para nuestros países no estaba en los caudillos, del color que fueran. Unos años después me vería obligado a reconsiderar el problema.

La ocasión fue un cuento de Borges, "La redención", que apareció en el suplemento literario de *La Nación*, de Buenos Aires, un domingo que no olvidaré. Allí no sólo se hablaba de Aparicio Saravia y de la batalla de Masoller sino que hasta se me incluía a mí como personaje muy secundario. Publicado más tarde con el título "La otra muerte", en la colección *El Aleph* (1949), el cuento me ha hecho famoso por una

carta que nunca escribí a una persona que no conozco.

Para Borges, Saravia y la batalla de Masoller en que muere el último caudillo gaucho es sólo el marco histórico en que situar un relato fantástico: el del entrerriano Pedro Damián que muere dos veces, en la batalla, combatiendo heroicamente, y en su cama de anciano, unos cuarenta años más tarde. El argumento teológico-alegórico del cuento deriva de Dante y de un tal Pier Damián, personaje evocado en el *Paradiso*. Pero las circunstancias precisas vienen de la tradición criolla rioplatense. En el cuento, mi papel es mínimo: sirvo de enlace entre Borges y un coronel Dionisio Tabares. Escribo una carta de presentación para que aquél pueda hablar con éste, y así investigar el misterio de la doble muerte.

Al margen de su estupendo valor literario, siempre me preocupó el cuento por la inclusión de mi nombre en él. Al principio, pensé que se trataba de una broma amistosa, luego pensé que Borges había usado mi nombre porque sabía que yo había nacido en Cerro Largo y necesitaba, por razones de verosimilitud, un nombre de aquellos pagos. Después pensé que era una forma de agradecer una atmósfera gauchesca que tal vez yo le transmitía sin saberlo. En el cuento, Borges afirma que los uruguayos somos más simples y elementales que los argentinos. Tal vez, yo le confirmaba ese juicio (o prejuicio). Somos (cree él) más gauchos.

Un día me puse a conjeturar sobre la fecha de 1942 en que Borges declara haber conocido a Pedro Damián. De repente recordé que tanto la biografía de Gálvez sobre Saravia como la de mi tío Pepe habían salido aquel año. Descubrí (creí descubrir) que en su cuento, Borges había usado una vez más el recurso del desplazamiento: insertar mi nombre en una pesquisa imaginaria iniciada en 1942 era aludir sin menciones los dos libros de 1942, uno de los cuales había sido escrito por un Monegal. Me quedé contento de mi deducción, como si las manos de Auguste Dupin y Jacques Lacan me hubiesen inspirado. Por un último escrúpulo erudito, y antes de revelar al mundo mi conjetura, hablé con Borges del asunto.

Esta conversación es reciente y ocurrió en Nueva York a principios de octubre de 1982, en un largo intervalo matutino en que Borges descansaba de múltiples apariciones en conferencias,

RESEÑAS

recitales, banquetes y otras ordalías públicas. Nos quedamos las horas charlando en el elegante departamento que había puesto la Universidad de Nueva York a su disposición, protegidos por la presencia casi invisible de María Kodama. En medio de una charla que iba y venía sin plan alguno, le pregunté a Borges si conocía las biografías de Saravia escritas por Gálvez y mi tío Pepe. Me dijo que no las había leído y que ni siquiera sabía que yo tuviera un tío Pepe. Me dijo que había conocido a mi otro tío, Cacho Monegal, poeta modernista y (dos veces) diputado del Partido blanco.

Me quedé pasmado. A la sorpresa de oír que Borges había conocido personalmente a Cacho (qué intrincada la selva de relaciones del Río de la Plata), sucedió la sorpresa mayor de saber que no había leído ninguna de las biografías más conocidas de Saravia. "Y de dónde sacó la información tan precisa sobre el caudillo y sobre Masoller," no tuve más remedio que preguntarle "Me lo contó mi tío Luis Melián Lafi-

nur, que era uruguayo", fue la tersa respuesta.

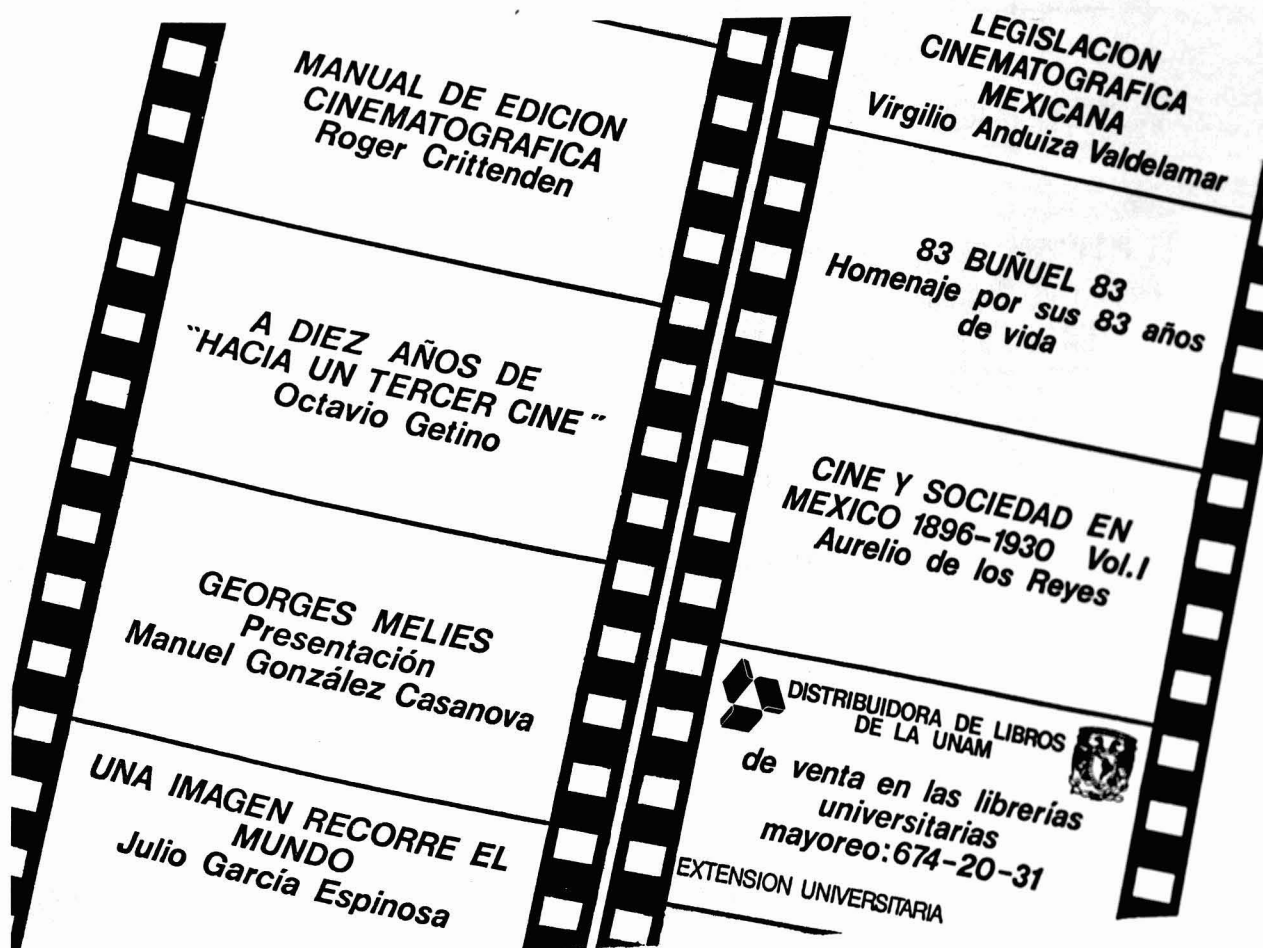
Creo que hay aquí una lección para todo biógrafo. Las fuentes escritas que no preocupaban tanto, por impecables que parezcan al investigador, no bastan. En la memoria del joven Borges (como en la de mi tío Pepe cuando era niño, y hasta en la mía) la imagen de Aparicio Saravia, cargando a caballo en su poncho blanco contra las tropas del Gobierno colorado, había sido formada por la tradición oral: apenas una imagen que le transmitió su tío Melián Lafinur sirvió para coagular el mito y hacerlo reaparecer, tantos años después, como centro de un relato de muerte, heroísmo y cobardías. El cuento de Borges, resume así, mejor que los otros textos, la verdad y mentira de nuestras guerras gauchas. Por encima de las epopeyas de Sarmiento y Hernández, de Gálvez y hasta de mi tío Pepe, queda la magnífica ambigüedad de su texto.

El erudito tenaz que hay en mí quiere poner una *footnote* aquí. Tal vez la

fecha de 1942 tenga para Borges una significación privada que es irrecuperable. Tal vez sea sólo reflejo del hecho que en 1942 las principales librerías de Buenos Aires mostraban en sus vidrieras el libro de Gálvez, con la elocuente fotografía del caudillo blanco, el águila que habría de morir en Masoller atravesado por una lluvia colorada de balas. ¿Cómo probar que Borges (que en aquella época todavía veía y era asiduo visitante de las librerías de la calle Florida) no se detuvo siquiera un momento para mirar esa tapa y ese libro? Pero también: ¿cómo probar que se detuvo? Y de todos modos: ¿a qué santo querer probar algo?

Basta que el relato oral de su tío Melián Lafinur haya desencadenado la serie de imágenes que culminarían en "La otra muerte," como los relatos orales, los dibujos y las pinturas de mi tío Pepe desencadenaron en mí las imágenes que ahora he traído a estas páginas.

Emir Rodríguez Monegal



Nuestro México

150 PESOS

EL INICIO DEL SIGLO

1

LAS HUELGAS DE
CANANEA Y RIO BLANCO

2

LA REVOLUCION
MADERISTA

3

LA DECENA TRAGICA

4

LA OCUPACION DE LA
CIUDAD DE MEXICO
(1914-1915)

5

LAS BATALLAS DE
CELAYA Y TRINIDAD

6

EL CONGRESO
CONSTITUYENTE

7

MEXICO Y LA PRIMERA
GUERRA MUNDIAL

8

LA MUERTE DE ZAPATA

9

LA REBELION DE
AGUA PRIETA

10

DE LA HUERTA CONTRA
OBREGON Y CALLES

11

EL MOVIMIENTO
INQUILINARIO EN
VERACRUZ (1922)

12

EL CONFLICTO RELIGIOSO

13

SERRANO Y GOMEZ:
LA OPOSICION LIQUIDADA

14

LA AUTONOMIA
UNIVERSITARIA

15

LA CAMPAÑA DE
VASCONCELOS

16

EL ASESINATO DE
TROTSKY

17

LA REPUBLICA ESPAÑOLA
Y EL EXILIO

18

LA EXPROPIACION
PETROLERA

19

MEXICO DURANTE LA
SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL

20

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Publicación quincenal
DE VENTA EN LAS
LIBRERIAS UNIVERSITARIAS
TIENDAS UNAM
Y EN LAS TIENDAS
CONASUPO

publicaciones
El Colegio de México

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS 116

Revista bimestral
marzo-abril, 1984

La industria editorial por Roger Díaz de Cossío, Jaime del Palacio,
Felipe G. y Jesús Anaya Rosique

Poesía, y los Seferis

Narrativa Larson McCullers

Lenguaje popular y literatura por Manuel Seco

Mateo Rosas de Oquendo por Margarita Peña

Los vasos de México por Jan Bazant

Fotografía de Rafael López Castro



140 pesos

Adquiéralo en librerías y en **El Colegio de México**
Departamento de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, 10740 México, D. F., teléfono 568 60 33 exts. 365 y 388.

LOS CUENTOS DE 'EL CUENTO'

Edmundo Valadés

2a. edición

ESTUDIOS SOBRE EL ESPAÑOL DE MEXICO

Juan M. Lope Blanch

2a. edición

ESTUDIOS DE LITERATURA MEXICANA

César Rodríguez Chicharro

HOMENAJE A ANDRES BELLO

Editor: Juan M. Lope Blanch

De
venta
en
las
librerías
universitarias.

Mayoreo:
674-20-31

**SEVERO SARDUY: EL NEOBARROCO DE LA
TRANSGRESION**
Adriana Méndez Rodenas

**ESTUDIOS ACERCA DEL ARTE NOVOHISPANO
HOMENAJE A ELISA VARGAS LUGO**
José Guadalupe Victoria, et al.



EXTENSION UNIVERSITARIA

**EL PINTOR SANTIAGO REBULL
SU VIDA Y SU OBRA (1829-1902)**
Nanda Leonardini

DISTRIBUIDORA
DE
LIBROS
DE
LA
UNAM




REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO