

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

## ¿POESÍA DESPUÉS DEL HOLOCAUSTO?

AGNES HELLER Y FERENC FEHÉR

ADORNO AFIRMÓ, DOGMÁTICAMENTE, QUE era imposible escribir poesía después de Auschwitz. Luego reconoció que había emitido ese juicio demasiado a la ligera. Un hombre sometido a la tortura "tiene derecho a gritar", y los millones que fueron martirizados tienen derecho a expresarse por medio de la poesía. Pero el cambio de opinión de Adorno plantea otra pregunta: ¿se puede escribir poesía sobre Auschwitz?

Sigamos con el pensamiento de Adorno, pero no con su voz.

Es imposible escribir sobre Auschwitz desde el punto de vista del espectador. El Holocausto no fue un espectáculo trágico, no fue tampoco una ocurrencia metafísica, ni un acontecimiento histórico. Auschwitz sigue estando hoy mucho más allá del terreno de la tragedia, más allá de la filosofía metafísica y más allá de la narración épica. Una tragedia es interpretada por individuos que han escogido su destino y que pueden darle un sentido a su vida mediante el acto de morir. Pero las víctimas del Holocausto fueron tratadas como meros ejemplares de su especie, no como individuos. En la filosofía metafísica, la apariencia debe tener un sentido si tiene relación con la esencia. Pero no se puede darle sentido a la "aparición" del Holocausto en términos filosóficos relacionándola con cualquier tipo de "esencia". Y la narración épica es un género histórico en que el gran reloj de la "historia mundial" y el pequeño reloj del protagonista están sincronizados, a veces de manera misteriosa. Pero las víctimas del Holocausto fueron arrancadas de la Historia; el gran reloj del mundo se había detenido mientras que su tiempo transcurría. Si es posible escribir algo sobre el Holocausto, no puede ser más que poesía.

Adorno reivindicó el derecho de las víctimas a expresarse. Pero este derecho

sólo les corresponde a las víctimas, no a los sobrevivientes. Los sobrevivientes escaparon del infierno, cualquiera que haya sido, y están aquí; esto crea una diferencia absoluta entre ellos y los que tenían el derecho de expresarse, pero sin poder reivindicarlo. Incluso si los sobrevivientes viven en un mundo de pesadillas, reminiscencias y recuerdos, son espectadores por el simple hecho de que viven —de que están aquí. La expresión individual del sobreviviente no sustituye de ningún modo a la expresión individual de los que murieron en silencio. No se escribió ninguna poesía en las cámaras de gas.

Tal parece que nada, absolutamente nada, podría escribirse sobre el Holocausto, sino el silencio.

Pero ¿puede escribirse el silencio?

El Holocausto está envuelto en cuatro tipos de silencio: el silencio de lo absurdo, el silencio del horror, el silencio de la vergüenza y el silencio de la culpa. Las víctimas del Holocausto murieron en silencio, porque el mundo era culpable de su propio mutismo. No saber es peor que no escuchar. Si escuchamos sin prestar ayuda, los gritos de las víctimas siguen siendo audibles. Pero esos gritos se van apagando a medida que sabemos menos de ellos. El mundo se quedó sin saber de los seis millones de asesinatos que se perpetraron en la intimidad más grande, mientras que el asesinato del enemigo había sido un acto público desde tiempos inmemoriales. Cuando el Segundo Templo fue destruido, Tito erigió un arco de triunfo para conmemorar el acontecimiento, y el mundo supo que *Hierosolima est perdita*, Jerusalén ya no existía. Los judíos tuvieron entonces el derecho —e incluso se esperaba que lo hicieran— de llorar por los que habían muerto. Pero ¿cómo podíamos llorar por los millones de hermanos y herma-

nas nuestros que fueron asesinados, si no sabíamos nada de su suerte, si no hacíamos ningún esfuerzo por saber? Nos habíamos quedado sordos frente al grito de nuestra familia.

El segundo silencio es el silencio de la vergüenza. Es el silencio que llega después. Casi en todas partes, pero primero y sobre todo entre los mismos judíos, el Holocausto era el "tema" que se debía evitar. Es verdad que el mutismo de los sobrevivientes se debía también al hecho de que no se puede decir lo indecible. Pero si los hombres y las mujeres evitaron hablar del Holocausto, fue en primer lugar porque les daba vergüenza su primer silencio, el silencio de la culpa. Muchos se avergonzaban también de ser sobrevivientes. Y un buen número de ellos tenía vergüenza simplemente porque era judío, porque formaba parte del pueblo al que el Holocausto le había "occurrido". La estrella amarilla del pasado se convirtió en la estrella amarilla, indeleble, del presente, y el símbolo de la vergüenza tuvo que ser cubierto por el olvido.

La vergüenza puede asociarse con el miedo, la mala conciencia o el doloroso descubrimiento de algún defecto físico, moral o intelectual. Los judíos que se avergonzaban de ser judíos en el primer sentido, no pertenecen a nuestro relato. La clase de vergüenza que sentían no tiene nada que ver con el problema de saber si se podía escribir poesía sobre Auschwitz.

La vergüenza del silencio de la culpa y la vergüenza del sobreviviente son precisamente las vergüenzas de la mala conciencia. Al escribir acerca de los silencios que rodean a Auschwitz, se les puede hacer hablar mediante la tragedia, la filosofía, la narración épica y la poesía. Pero la vergüenza menos comprensible es la del defecto. Este silencio puede ser

profundo, y profundamente inconsciente también.

¿Qué significa el hecho de que los judíos se avergüencen de ser el pueblo al que el Holocausto le "ocurrió"? Primero, significa simplemente lo que dice, es decir, la eterna pregunta: "¿Por qué siempre nosotros?". No existe una respuesta causal e histórica a esta pregunta. Las respuestas que se dan en términos explicativos —una lista de razones, razón uno, razón dos, razón tres— no son más que intentos de racionalizar lo que no puede ser racionalizado. Y cuanto más racionalicemos, más nuestra vergüenza se hallará reforzada por los poderes del inconsciente. Sí, ¿por qué nosotros? ¿Por qué precisamente nosotros? Si no se puede dar ninguna causa histórica, la explicación será o bien nuestra superioridad, o bien nuestra inferioridad.

La superioridad no da una respuesta. Pese a que el Holocausto mismo esté más allá de la Historia, y pese a que no sea ni un acontecimiento ni algo que "ocurrió", todos los judíos a los que devoró vivieron en su historia individual mientras vivieron. Y las categorías del objetivo y de la causalidad, tanto como las del bien y el mal, se aplican a todo lo que ocurre en el tiempo, a todo lo que es temporal. Si la "superioridad" se entiende como una categoría immanente de este mundo, o como una cualidad que puede proporcionarle un tema a la poesía, a la narración épica, a la tragedia o a la filosofía, queda claro entonces que la superioridad no responde al "¿Por qué precisamente nosotros?". Es verdad que la superioridad puede tener una connotación trascendente. Se traduce entonces por: todo esto nos ocurrió precisamente porque somos los elegidos de Dios. Pero si el Holocausto era el destino supremo de Dios, fue porque habíamos cometido crímenes abominables, porque habíamos roto la alianza más radicalmente de lo que ningún pueblo lo había hecho antes, para ser castigados de esa manera —un castigo sin precedente en las historias humanas. No hay convicción religiosa que pueda conformarse con la superioridad como explicación.

Esa es la razón principal del silencio de la vergüenza. El silencio de la vergüenza sugiere que todo esto ocurrió precisamente por el hecho de nuestra inferioridad. A partir de las racionalizaciones que de ella se hicieron, es evidente que esta vergüenza existió, y que fue

muy profunda (y tal vez que aún lo es). En nuestros monólogos solitarios, a menudo hemos confesado que éramos inferiores porque no nos defendimos. Así fue como apareció la narración de los héroes y de los combatientes, y suprimió los relatos de todos los demás —los de los viejos, los recién nacidos, los indefensos— por una conspiración del silencio. Cubrimos con un velo entretelado en el silencio de la vergüenza el recuerdo, muy nítido, que teníamos de los judíos egoístas, cobardes y crueles (también defectos de los demás pueblos).

¿Como si la cobardía, el egoísmo o la crueldad de los judíos tuvieran alguna relación con el Holocausto! Aceptar la existencia de esas debilidades toca muchos problemas capitales: la comprensión de situaciones límite o la fragilidad de la condición humana en general. Y al lanzarse a la discusión de esos problemas, se interrumpe activamente el silencio de la vergüenza. Novelas como *El Rey de los judíos* de Epstein, o tragedias como *El ghetto* de Sobol, son intentos ejemplares de curar a los que sufren por tener que cargar con el peso de ese silencio. La curación es dolorosa, y no todos son capaces de reaccionar al remedio o de tolerarlo. Si a veces se rechaza, es justamente por un malentendido: la gente piensa que esas obras, como otras que se les parecen, son descripciones del Holocausto o, peor aun, que hacen a las víctimas responsables de su propio martirio. Tenemos pues que repetirlo una vez más: el Holocausto no puede ser pintado, hecho "sensual", descrito o expresado; esto sólo es posible con los silencios que rodean al Holocausto.

El silencio del horror es el silencio de la impotencia.

Las obras poéticas pertenecen a un imaginario particular. Nos dan palabras que nos permiten expresar y manifestar la alegría, la pena, la inquietud, y también nuestros pensamientos apenas esbozados. Si no logramos encontrar palabras nuestras para expresar lo que sentimos, la poesía las encuentra para nosotros. Los horrores que podemos describir son comparaciones; son copias del original. Pero el Holocausto es original. Su existencia en nuestro mundo se ha vuelto la metáfora del penúltimo horror, y ninguna técnica poética puede realzar, condensar o enriquecer su contenido. Las metáforas de palabras se han convertido en pálidas copias de la

metáfora de hecho. Si enunciamos simplemente la palabra "Holocausto", evocamos una metáfora mucho más horrible en sí que todo relato, toda tragedia, toda pintura, toda música o todo poema que haya sido compuesto sobre el tema. Según la expresión de Kierkegaard, las obras de arte son formas de comunicación indirecta. Sustituyen el silencio del horror, como copias de la metáfora del horror.

El silencio de lo absurdo es, entre todos, el más profundo. El Holocausto es el absurdo absoluto —esto es lo que quieren significar esas voces que provienen de él y que han sido silenciadas. El Holocausto no puede ser explicado, ni entendido. No tiene objetivo alguno; no fue ni un acto de libertad ni un acontecimiento en la cadena de la causalidad. No puede ser integrado retrospectivamente en la Historia, ni siquiera como el episodio más espantoso de ésta. No se "adapta" a la Historia, sea judía o alemana, y menos aún a la historia moderna.

Hablamos de Historia, mas no de cálculo divino. Dios ha sido abandonado por nuestro mundo y no puede representarse como un actor que participa de la poesía de nuestro siglo. Dios sólo puede estar presente por su ausencia. El ciclo de novelas de Singer (*La casa de campo*, *La finca*, *La familia Moskat*) le debe su existencia a un respaldo arquimediano que se encuentra más allá de la Historia. Singer nos lleva a los límites de un universo abandonado por Dios. Pero el Holocausto mismo, la absoluta presencia negativa de Dios, nunca está directamente representado por Singer.

En efecto, el absurdo absoluto no puede ser integrado a la Historia.

La esclavitud en Egipto fue una dura experiencia histórica, y sin embargo se incorporó sin problemas a la historia del pueblo judío. Además, retrospectivamente, la esclavitud tenía un *telos*, una finalidad. Es justo decir que la experiencia de la esclavitud en Egipto o, más específicamente, la obsesión de querer contar una y otra vez esta experiencia, fue lo que convirtió a los judíos en un pueblo histórico. Aunque dura, sin embargo pertenecía al curso normal de los acontecimientos, que permitía que un pueblo fuera reducido a la esclavitud; era posible, por lo tanto, entender y explicar por qué había ocurrido así.

Asimismo, los judíos van a contar seguramente una y otra vez la historia del

Holocausto. ¿Pero con qué objetivo? ¿Qué le hizo el Holocausto al pueblo judío? ¿Qué lecciones ha dado? ¿De qué manera contribuyó a la historia judía y a la conciencia judía? Estas preguntas dejan un silencio, ya que tras ellas no aparece ni aparecerá jamás finalidad alguna. Lo irracional, lo absurdo en sí, no puede ser integrado. El Holocausto será siempre un rincón hundido en la continuidad de este relato, un recuerdo del mal perpetrado sobre el cuerpo de este pueblo, un mal absurdo y sin significación. Como ya dije, el pueblo alemán tampoco puede ser discutido aquí. Agreguemos simplemente que los alemanes tienen sus propios silencios de culpa y de vergüenza, pero también tienen los silencios de una conciencia muy tranquila, los de una resistencia que se empeña en reconocer su culpa. Heidegger es un buen ejemplo. Los alemanes deberían hablar sobre esos silencios. Para ellos también, el Holocausto mismo está fuera del alcance de las palabras.

Reiteremoslo: no hay condición histórica que explique el Holocausto; no hay causalidades simultáneas cuya suma dé una razón suficiente de su existencia. El Holocausto no fue solamente un salto gigantesco en el mal, también fue un salto totalmente irracional. Por eso permaneció fuera de la Historia. El silencio de lo absurdo es un silencio sobre lo irracional. Ese silencio puede articularse bajo la forma de escritura de la Historia, de la sociología o de la filosofía, pero este intento no logrará escribir la historia, la sociología o la filosofía del Holocausto, sino simplemente, escribir sobre el silencio de lo absurdo que lo rodea. Las condiciones en que surgió el Holocausto constituyen el tema de la investigación histórica y sociológica. Pero esas condiciones no explican el Holocausto, solamente ayudan a aligerar el peso del silencio de lo absurdo.

El Holocausto surgió de la modernidad; como el Gulag. Todas las masacres del siglo XX estuvieron condicionadas por las dictaduras totalitarias. El salto en el mal es inseparable de las dictaduras totalitarias, aunque su existencia no pueda ser explicada del todo (por eso se trata de un salto). Sin embargo, las dictaduras totalitarias son fenómenos históricos. Están enraizadas en la historia moderna casi de manera tan orgánica como los tumores cancerosos en el cuerpo. El nazismo —como el bolchevismo— era

un fenómeno histórico; como tal, queda abierto a las explicaciones históricas, sociológicas o filosóficas como los demás fenómenos históricos. Cuando los historiadores y los sociólogos debaten sobre la dictadura totalitaria nazi y su *modus operandi*, también debaten implícitamente sobre el silencio de lo absurdo que rodea al Holocausto. Pero sólo implícitamente. Si sentimos que esas obras históricas o sociológicas no atacan el fondo del problema, tenemos razón. Sin embargo, no pueden hacer otra cosa. Es posible escribir una historia del totalitarismo nazi, pero no una historia del Holocausto.

El totalitarismo surgió de la modernidad con Auschwitz como metáfora sobrehistórica (porque es surreal). Sí se puede debatir sobre esto. Las cámaras de gas no pueden existir sin la organización y la tecnología modernas. El mal se propagó con una rapidez que sobrepasaba sin medida alguna las posibilidades previas, con la ayuda de los medios de información y de los medios modernos de comunicación. La disolución de las comunidades humanas, la emergencia de la persona privada, y, como agregarían los filósofos, la del sujeto moderno, son las principales responsables de la indiferencia y del terror de las masas.

El totalitarismo asesinó alrededor de cincuenta millones de seres humanos únicamente en el minúsculo continente europeo, bajo la plena luz del "progreso histórico", en la época de la *humanitas* y de las luces. El impacto fue tan fuerte que no se entendió en ese momento. El resultado inmediato fue un resurgimiento momentáneo de las virtudes y de los vicios ordinarios de la humanidad: la comunidad de espíritu, la compasión, la caridad, la alegría de ser liberado (ahí donde hubo liberación), la ira, el odio, el deseo de vengarse, la indiferencia y la tendencia a olvidar. El breve intermedio de recaída en la barbarie fue rápidamente enterrado en la memoria colectiva. Tal parece que lo mismo va a ocurrir con un intermedio de barbarie que duró mucho más tiempo. Naturalmente, por todas partes se extendió una postura de autoalabanza, acompañada también por una sana reacción, por una evaluación sincera de los acontecimientos históricos y de la metáfora sobrehistórica que los sustituye; una evaluación que quería asegurarse de que se los consideraría como otra cosa

que un intermedio. Pero existe una forma de evaluar en una gran medida inauténtica: echarle la culpa a la modernidad. Sustituir una narración sobre la decadencia y la disolución por el relato del progreso no es más que un cambio de postura; también es una forma complaciente de abordar nuestro problema sin grandes costos. Son los seres humanos, y no las cosas, los que hacen la política. La lección está clara y es *ad hominem*: las masacres totalitarias no deben reproducirse bajo ninguna condición. Cantos del cisne de la modernidad, las narraciones sobre el "fin" de la razón, del humanismo, o de las luces, les achacan retrospectivamente la responsabilidad a las condiciones. Eventualmente, son apolíticas. Ocurre lo mismo con las narraciones de autobombo de las democracias liberales en perfecto estado de funcionamiento, que se escriben en el estilo de "bien está lo que bien acaba".

La normalidad pide que consideremos que nuestro propio mundo no es peor ni mejor que cualquier otro mundo humano del que pudiéramos tener conciencia. Cualquiera que sea nuestro conocimiento del pasado, lo conocemos por medio de las utopías. Las obras de arte y de Historia ¿caso son otra cosa que fragmentos de realidad utópica? Necesitamos utopías sobre el porvenir, pero no hay que creer en su realización efectiva, ya que las utopías no se realizan nunca. No lo necesitan, porque ya existen. Lo mejor de los hombres y las mujeres de todo mundo dado es la utopía que su universo les permite imaginar. Nacimos aquí y ahora; este mundo, y no otro, ha sido puesto en nuestras manos. Sólo queda forjar una utopía positiva del presente.

Volvamos a Adorno. En el mismo libro del que hablamos más arriba, *La dialéctica negativa*, él propone un nuevo imperativo categórico que nos obliga a pensar y a actuar para que Auschwitz no pueda repetirse, y también para que nada que se le compare pueda suceder. La expresión es torpe. Auschwitz no puede repetirse, porque el año histórico no puede repetirse. La segunda mitad del enunciado de Adorno formula el verdadero mensaje de su imperativo categórico: "*nada comparable*" debe suceder. Auschwitz no puede producirse nuevamente, pero "algo comparable" puede hacerlo. ¿Qué significa la advertencia: "algo comparable puede suceder"? Reiteramos lo que habíamos dicho; toda

poesía, toda tragedia y toda narración épica que se hayan escrito sobre el tema del Holocausto no son más que copias del original, no son más que pálidas metáforas que intentan acceder a la metáfora absoluta por la gran vía de sus silencios. Pero la metáfora absoluta posee una cualidad misteriosa: por el hecho de su existencia misma, pide una imitación no sólo artística, sino real. Es la verdad que Lanzman quería transmitir en su película *Sboa*. Lo sobrehistórico puede volverse histórico y, como tal, puede pedir que se dé nuevamente el espectáculo. El gulag, que desde sus inicios fue un acontecimiento histórico atroz, ya fue representado muchas veces. Una metáfora es una labor de imaginación, y todo lo que está presente en la imaginación ya nunca deja de existir, puede ser representado mañana, dos días después y dentro de mil años.

Adorno comparó el nuevo imperativo categórico que había formulado con el imperativo kantiano. Según él, sería una frivolidad excesiva el hecho de someter ese imperativo a un examen teórico. Pero la comparación tiene una falla. En el caso del imperativo kantiano, aunque de hecho nadie actuaba según el imperativo categórico, todo el mundo tenía esa posibilidad. Pero no podemos actuar o pensar para que nada comparable a Auschwitz (o el gulag) pueda repetirse nuevamente. Si la moral controla las leyes (puede legislar sobre ella misma), no controla los acontecimientos. Sin embargo, aun si la tesis de Adorno es incapaz de sustituir el imperativo categórico, y aun si es torpe filosóficamente, no deja de formular las principales inquietudes morales y políticas de los sobrevivientes. Si nuestros ojos no permanecieran fijos en la metáfora de todo nuestro pensamiento y toda nuestra acción, no tendríamos el derecho de vivir. Pero ¿es legítimo formular nuestras obligaciones absolutas en una ley universal? ¿Cómo podemos hacer dos cosas al mismo tiempo? Por un lado, la mejor manera de impedir que se repitan las masacres totalitarias es restablecer la normalidad, tratar a nuestra época como "normal", y no representársela como una estación donde los trenes se detienen un instante en su viaje del pasado hacia el futuro. La normalidad quiere decir cuidar nuestro mundo. Lo mejor que podemos hacer es actuar de manera utópica al iluminar las mejores posibil-

dades de nuestra época moderna. Por otro lado, debemos tener en mente el nuevo "imperativo categórico", al fijar nuestra mirada aquí y ahora sobre la metáfora sobrehistórica del mal, la utopía negativa encarnada, y sobre todos los espectáculos que vuelven a representar a los regímenes totalitarios. Pero como la tarea parece agobiante, ¿no sería más sano y más normal olvidar? La amnesia voluntaria ¿no es el remedio preventivo que se aplica contra una repetición de la utopía del mal?

No creemos en semejante remedio. Puesto que las condiciones en las que el mundo se lanza al mal no son las causas del mal, ni el conocimiento, ni la ignorancia pueden ser una causa. Nadie puede saber, mucho menos predecir, si el mal surge con más fuerza del conocimiento o de la ignorancia. Pero aun si la pérdida de la memoria es el mejor remedio contra el resurgimiento del Mal, no hay que confundirlo con razones morales. La normalidad política nunca puede fundarse en el ultraje moral.

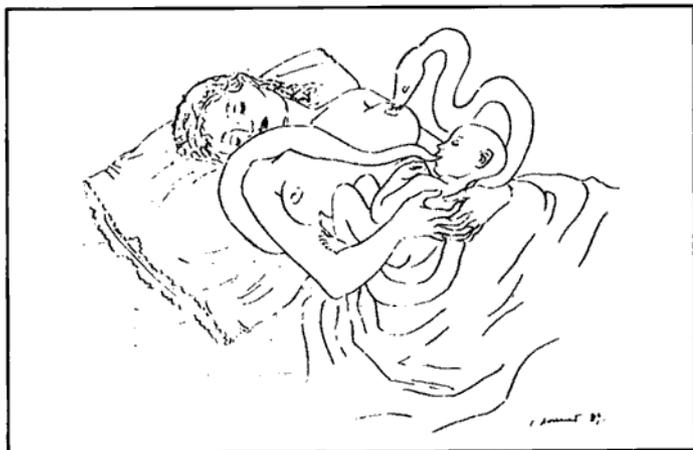
¿Se puede escribir poesía después de Auschwitz? O más bien, ¿se puede escribir poesía sobre Auschwitz? La respuesta parece ser, tal vez incluso necesariamente, dialéctica. No, no se puede escribir nada sobre Auschwitz. Pero es posible escribir sobre todos los silencios que rodean a Auschwitz: el silencio de la culpa, de la vergüenza, del horror y de lo absurdo. Todos esos silencios pueden abrirse. No sólo es posible, sino necesario, escribir sobre Auschwitz, sobre el Holocausto.

Unos individuos, incluso numerosos,

no pueden impedir que ocurra de nuevo algo comparable a Auschwitz, tal vez mañana, tal vez dentro de tres mil años. Pero pueden impedir que se pierda la memoria del Holocausto. Es imposible preservar la memoria de las víctimas que murieron en silencio. Pero es posible preservar sus silencios, así como todos los silencios que los rodean.

Hay que dirigir constantemente los silencios que rodean a Auschwitz, con la filosofía, con la Historia y también con la poesía. Hay que escribir poesía sobre Auschwitz, aunque seamos incapaces de impedir que algo comparable ocurra. Si Auschwitz nunca se olvida, si siempre lo guardamos en la mente, en la memoria, en textos recitados o leídos, a pesar de que sea imposible dar por cancelado algo comparable a Auschwitz, entonces alguna otra cosa podrá darse por cancelada. Si algo comparable se produce dentro de cinco mil años, en el porvenir, cuando Auschwitz permanezca en la memoria como lo hace hoy, los futuros cautivos del silencio tendrán la certidumbre de que en esta tierra, nadie muere en silencio. Sabrán que los que murieron en las cámaras de gas eran incapaces de imaginar, que los silencios de los mártires se conservan de por vida mientras la raza humana ocupe este globo minúsculo. Pero esperemos, ya que aquí sólo podemos esperar, que la tarea moral de conservar vivo el recuerdo del Holocausto sea un favor a los muertos, y no a los que todavía no han nacido

Traducción de Aurelia Álvarez



Para José Guilherme Merquior, que los enfrentó.

DE LOS FALSOS PROFETAS. LÍBRANOS SEÑOR, no sólo por aburridos y patéticos sino por equivocados y peligrosos. Los pueblos en nuestros tiempos los han desmentido de modo contundente, aunque, por lo visto, no definitivo. Hasta hace unos cuantos años, los manuales del profetismo más popular del siglo XX que por decenas de miles se consumían —y se consumen aún—, en nuestras universidades, sostenían que la historia es una marcha incesante, predeterminada y triunfal desde las horribles simas de la economía de mercado hacia las nevadas cumbres del socialismo. Varias generaciones de "científicos sociales" se educaron en esta fe sin saber que era eso, una fe, y algo menos, una fe vulgar. La revelación de 1989 tomó a estos devotos por sorpresa. Al principio pareció que la inmensa lección que se desplegaba urbi et orbi iba a desencadenar en ellos un proceso sin precedentes de autoanálisis. No ocurrió. Ninguno, que se sepa, entró en una crisis de identidad moral comparable a las célebres de Gide, Koestler y tantos otros intelectuales de izquierda que asumieron con valentía y sinceridad los costos de su equivocación. No faltaron, es verdad, quienes dejaron que la duda se insinuara en ellos tímidamente. Pero de la vaga admisión declarativa de "errores", "desviaciones", al estudio pormenorizado de los hechos había un abismo. A sólo un año de los extraordinarios sucesos de 1989, la mayoría de nuestros intelectuales en la academia, el periodismo y la política han pasado la dura prueba, han superado heroicamente la tentación de dudar, han logrado mantener incólume la profecía: admitiendo, sin conceder, que el socialismo haya tenido fallas en el siglo XX, se cumplirá en el XXI o el XXII.

Nuestros falsos profetas tienen una curiosa peculiaridad: en su mayoría no se consideran a sí mismos socialistas, ni se presentan públicamente como tales. Es importante mostrar que lo son de hecho. En sus escritos —aunque no en sus

consumos— se adhieren al dogma número uno del marxismo y aun de todo socialismo: la aversión por la economía de mercado. Consecuentemente —aunque tampoco lo declaran de modo abierto—, creen en el Estado como en un inmenso padre benefactor, que si bien se ha portado un poco mal a últimas fechas, debe seguir siendo el dueño de empresas "estratégicas" y ejidos miserables, el empleador cuasi universal, el único posible protector de los desheredados y de la soberanía, la encarnación natural de los "más altos intereses nacionales". En su vida material, nuestros profetas son casi sin excepción empleados de la burocracia pública, en particular la académica. Tal vez creen en la eterna viabilidad del socialismo porque —como dijo Gabriel Zaid—, viven *en* socialismo.

Si nuestros profetas no variaron su cuerpo de creencias después de 1989, no se ve cómo lo variarán. El mecanismo psicológico que los caracteriza es sencillo: los datos incómodos de la realidad se bloquean, difuminan y relativizan frente a una "realidad ideal" cuyo cumplimiento se difiere siempre y, por lo tanto, no puede desmentirse. El estribillo de fondo es como sigue: "el socialismo soviético o europeo se aplicó mal, fallaron los líderes y las burocracias que lo desvirtuaron. Su corrección es un proceso abierto. Esquemas adecuados, burocracias desinteresadas y líderes honestos —como nosotros—, lo aplicaríamos bien". Otro mecanismo muy socorrido es la discriminación arbitraria de procesos políticos y económicos que en la práctica histórica de esos países siempre estuvieron vinculados. Se admite, por ejemplo, que toda la cara autoritaria y antidemocrática del socialismo real fue deplorable, pero se reprueba la vuelta al mercado sosteniendo que hay formas económicas colectivas, no coercitivas y eficaces. Las hay, en efecto, en el mundo de los ideales, no en este valle imperfecto donde la cooperación autogestionaria y todas las variantes de un espectral "socialismo de mercado", han implicado, en la práctica, una presencia ubicua, y a menudo opresiva, de la burocracia

estatal. Pero ¿qué importa la práctica si la desmiente la teoría?

Muchos devotos son personas de buena fe, sensibles e inteligentes, ¿cómo explicar entonces que las evidencias más brutales y palmarias los tengan sin cuidado? "La humanidad tolera muy poca realidad", escribió T.S. Eliot; pero debe haber otras vías de explicación para la persistencia entre nosotros de las falsas creencias y profecías. Una de ellas, nada despreciable, es la simple y llana ignorancia, la falta de información sobre lo que verdaderamente ocurrió en los países del socialismo real a partir de 1917. Aunque los medios de comunicación masiva y los libros y revistas han revelado cifras, hechos y escenas terribles, nuestras clases intelectuales, tradicionalmente ensimismadas, pueden no haberse enterado de su magnitud. Otra explicación posible reside en el prejuicio antinorteamericano: "es verdad —se dice— que el socialismo real fracasó, pero su fracaso no nos compete. México y América Latina en su conjunto son territorios pobres sojuzgados por los yanquis, donde el capitalismo dependiente ha fracasado. Nuestro problema no es el socialismo real sino el neoliberalismo real". Este razonamiento apuntala la falsa profecía por dos vías contradictorias. Por un lado, oculta la responsabilidad histórica del estatismo político y económico en el desastre latinoamericano y de ese modo evita la natural comparación de nuestros fracasos con los socialistas, como si unos u otros ocurrieran en Marte, como si burocracia, desperdicio o centralización significaran cosas distintas aquí y en China. Por otra parte, al señalar el supuesto fracaso de la economía de mercado en nuestros países, implícitamente proponen para ellos la única otra medicina económica inventada por el hombre. ¿No conviene, entonces, examinar de cerca qué ocurrió con los países que, adelantándose a nosotros, adoptaron hace décadas la propiedad estatal, sólo para volver, extrañamente, a la propiedad privada y la economía de mercado?

Tal vez la explicación más justa está en el viejo dicho: "nadie experimenta

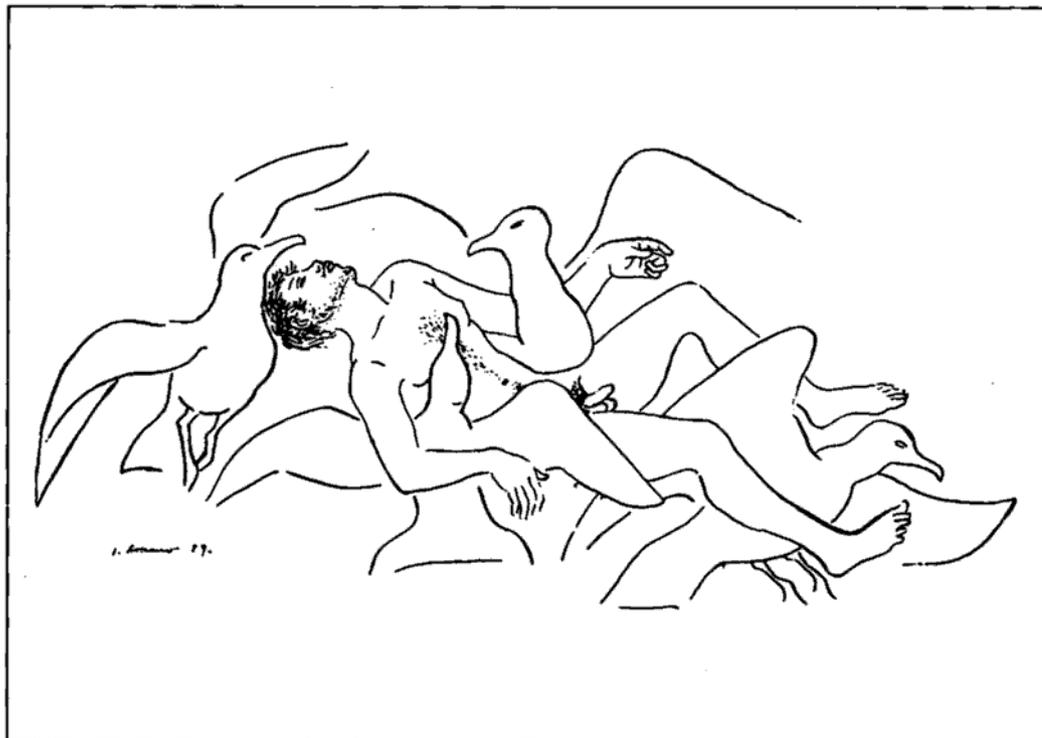
en cabeza ajena". Al parecer, el hombre no comprende cabalmente ni asimila lo que no encarna de modo práctico y concreto en su vida. Alguna vez le pregunté al economista húngaro János Kornai (quizá la mayor autoridad mundial en transiciones de la economía planificada a la economía de mercado) cómo había sido su proceso *interno* de decepción. Su historia es ilustrativa. Nacido en 1929, había estudiado economía marxista en la URSS. Al principio de los cincuenta, alguien le refirió la existencia de campos de trabajo y concentración en aquel territorio de utopía. Primero no lo creyó, luego lo atribuyó a la propaganda occidental en la Guerra Fría, luego lo creyó pero pensó que eran prisiones reservadas para espías y delincuentes, luego supo que un amigo suyo intachable había sido torturado y muerto en uno de esos campos, luego conoció de primera mano detalles sobre el terror, luego vio fotografías, luego temió por su familia, por él mismo, por sus propios pensamientos heterodoxos, luego... se sumó a la rebelión de 1956. Si Kornai, una de las

inteligencias más claras que he conocido, necesitó de la tragedia familiar y la revolución para desmentir su fe, ¿qué evidencias necesitarán nuestros falsos profetas que siguen creyendo, por ejemplo, en los avances indudables de la Revolución Cubana?

Cualquiera que sean los motivos de su resistencia a la verdad, la crítica a nuestros falsos profetas nos compete directamente por varias razones. Dominan la escena académica y, en buena medida, la periodística e intelectual de México. Turbiamente representan a un dios que falló arrastrando en su fracaso a millones de seres humanos y privando a varias generaciones de los más elementales instrumentos materiales y mentales de sobrevivencia digna e independiente. Nos compete también, porque en México se han vestido con la piel de cordero de la democracia. Súbitamente, sin previa aclaración de sus silencios ante el totalitarismo, sin previa expiación de sus dogmas autoritarios, han adoptado las *creencias* políticas del liberalismo. Ahora hablan dulce y conmovedoramen-

te de los valores que toda su vida combatieron —pluralidad, tolerancia, libertad individual y derechos cívicos—, pero no se sienten obligados a confrontar el modo en que sus profecías históricas y sus creencias económicas impusieron sobre la mitad de la humanidad las realidades contrarias: uniformidad, intolerancia, servidumbre, opresión, oscuridad y miseria.

Esta crítica a los falsos profetas puede y debe hacerse sin dejar de señalar que el principal obstáculo para la democratización del país está, y siempre ha estado, en el sistema y el PRI. Nos compete enfrentar a los profetas porque representan un segmento real de la opinión y el electorado, porque se sienten poseedores privilegiados de la verdad y el bien, porque oscuramente sueñan con la vieja violencia mexicana, porque su proyecto cerraría a México retrotrayéndolo a la época del caudillismo populista que ahora mismo se reproduce dentro de su principal organización política: el PRD. Y porque en este mundo de perplejidades no es imposible que, a despecho de sus que-rellas internas, lleguen al poder.



## EL DON AL OTRO

### ENTREVISTA CON JEAN STAROBINSKI

CARMELO COLANGELO

*La dimensión moral de la crítica literaria y la problemática de la experiencia melancólica son los temas de esta entrevista al estudioso ginebrino. Algunos de los puntos más relevantes de la reflexión starobinskiana emergen aquí entre las mallas de una densa y fascinante red de referencias: de Rousseau a Shakespeare, de Mme de Staël a Kafka, de Beckett a Milton, de Bonnefoy a Poulet...*

C.C. LAS REFLEXIONES DE USTED SE HAN centrado a menudo en un tema decisivo: el de la relación con el otro. Más en concreto, en sus escritos es posible encontrar una invitación al reconocimiento del otro en tanto que otro, en todas sus formas.

J.S. Sin duda se trata de un tema ininterrumpido, con uno que otro corolario. Lo que pasa es que esta relación se da como un hecho, cuando en realidad constituye un problema. Puede haber, por un lado, un defecto de la receptividad, un defecto de los medios interpretativos para reconocer la huella que deja el otro, el mensaje que exterioriza. Pero también puede haber una voluntad de transformarse, de enmascararse incluso, de querer *passer - pour - un autre*. De esta manera, no me he limitado a investigar a un alguien que existiría como un dato natural, y que sería "el otro", sino a un sistema de conducta, un sistema de manifestaciones de sí mismos, entre ellas la simulación y la disimulación.

Ahí está el problema de la máscara, y no es gratuito que haya elegido a Rousseau. Porque por una parte Rousseau se nos aparece como el hombre de la sinceridad, del esfuerzo hacia la transparencia, hacia la realización del deseo de ser uno mismo. Pero por otro lado es un escritor que necesita de un escenario, de atribuirse ciertos papeles, casi siempre arquetípicos: el del legislador, del pensador político, del pedagogo, etc. Rousseau tiende, a través de la imaginación, a encarnar en figuras inventadas por él. Su aspiración a la desnudez convive con la invención de roles, una invención que

le sale bastante bien. Cuando, durante su primera juventud, quiere ser compositor de música, fracasa; cuando aprende y compone música más tarde, en el *Devin du village*, tiene éxito. Y le pasa lo mismo con la literatura: es como un papel ensayado y de golpe sentido admirablemente, que se impone a quien lo inventó.

Entonces, la cuestión que usted me plantea se me reveló como algo central de la propia teoría de la crítica. Me pareció que nuestro deber crítico era el de reconocer lo ajeno, acogerlo y comprenderlo. Lo cual vuelve posible la copresencia, en el acto de la comprensión, de algo que permite una asimilación y de algo que, por el contrario, reconoce (reconocimiento que a mi juicio debe mantenerse hasta el final) una diferencia en la voz que escucho. Hacerla mía, fundirme con ella, no me parece que debe ser el objetivo de la crítica, y en esto disiento de mi amigo Georges Poulet, para quien la crítica debe conducir fundamentalmente a una identificación.

C.C. Precisamente en el campo de la teoría de la crítica literaria, usted, a través de una frecuente exhortación a tomar en cuenta el *intérêt vivant*, el patos, el deseo de quien interpreta, ha planteado la exigencia de poner unos límites a la hermenéutica. Podríamos decir que su propuesta tiene que ver con una ética de la experiencia hermenéutica. ¿Qué opina de una definición de la crítica como filosofía práctico - moral?

J.S. Es una definición que suscribiría, aunque yo no llegué a plantearla. Veo en la crítica uno de los campos de aplicación de una filosofía práctico - moral, si es verdad que ella consiste en entender o dejar desplegar, en sus expresiones, a la personalidad del otro. Dicho esto, no se trata aquí de una relación siempre fácil o idílica. El objetivo de la hermenéutica, que es el de entender lo que se expresa y se manifiesta, puede hacernos comprender lo que, moralmente hablando, es la perversión, el deseo del mal, la "voluntad maligna", para decirlo

en los términos de los moralistas. Es aquí que la hermenéutica muestra sus límites, ya que no podemos contentarnos simplemente con comprenderlo todo, perdonarlo todo y aceptarlo todo: Hay unos escritos, unos textos y unas conductas moralmente reprobables, y el juicio moral, el juicio sobre el valor de los comportamientos, no debe estar nunca ausente de la crítica.

Pienso, por ejemplo, en un tipo de crítica que admiro mucho y que tal vez no práctico lo suficiente, la que hace Yves Bonnefoy, el cual, al hablar de ciertos poetas por quienes siente un enorme respeto y en quienes reconoce una grandeza poética, no deja de acusarlos de carecer de un amor auténtico, o de venerar una forma ilusoria de la belleza y de la armonía.

En resumen, la admiración por la calidad estética de una obra puede correr parejo a la crítica de lo que Kierkegaard llamaría "la actitud estética", una actitud que se encierra en la presencia del espejo, que se niega al otro. De este modo, uno de los postulados de la crítica, que es este don al otro, puede constituir un criterio que permita juzgar unas obras en las que este acto de donación no se realiza suficientemente.

C.C. Otro punto importante de sus reflexiones: el tema de la melancolía. Usted definió en varias ocasiones la escritura como una experiencia del descentramiento del *Erlebnis* del sujeto. La obra implicaría el cese de la identidad de la subjetividad consigo misma y la constitución de un sujeto distinto del viviente. Todo esto ¿está vinculado con el discurso melancólico en tanto que puesta en escena de una suerte de deconstrucción, de reducción del yo a escombros? ¿En qué sentido se ha podido hablar de un parentesco entre escritura y melancolía, entre tinta y bilis negra?

J.S. El problema es muy complejo y creo que deba tratarse históricamente. Para empezar, tenemos la afirmación de Teofrasto en los famosos *Problemata* (libro xxx, problema 1): la melancolía sería

propia de todos los espíritus excepcionales, superiores: hombres de guerra, filósofos, hombres políticos, héroes. Habría, de este modo, una fuente somática capaz de alimentar, por su variabilidad y su carácter peligroso, los grandes vuelos del espíritu, y esto al precio de unos momentos más difíciles, letárgicos, de pérdida del dominio de las capacidades interiores. De ahí esa irregularidad del hombre melancólico que ya se había advertido en el pasado.

Aproximadamente desde el siglo XVII, la melancolía se asocia cada vez más con el acto literario y la contemplación. El mundo separado de la melancolía, consciente de esta separación, se torna con mayor frecuencia el de la escritura, a veces de cierta forma de lirismo, pero más a menudo de la expresión quebrada, difícil, del diario íntimo, de la hoja en blanco que se niega. Con el romanticismo, la melancolía se vuelve una suerte de lugar común y, al mismo tiempo, un objeto de derisión, de burla ejercida por el propio melancólico o por quien examina irónicamente la práctica de la escritura. Y no hay que olvidar que esta crítica de la melancolía ya se manifestó en la época isabelina con el teatro de Shakespeare. El personaje melancólico de Shakespeare (como Jacques en *As you like it*) es el objeto de las burlas del ambiente en que se mueve y del propio escritor.

Existe por lo tanto un vínculo muy estrecho entre la vocación poética y la melancolía, y el mismo vínculo existe con la vocación pictórica. Basta pensar de qué manera Miguel Ángel y un gran número de artistas del Renacimiento italiano se definen a sí mismos y son definidos por otros (uno de los ejemplos más significativos es el de Pontormo, aunque de ningún modo es el único). Tenemos aquí un fenómeno cultural que ha sido estudiado a fondo por Wittkower y otros historiadores y que valdría la pena seguir analizando.

Una interpretación algo simplista que se ha dado para explicar esta presencia difusa de la melancolía en el Renacimiento es el sentimiento de incertidumbre que el hombre empieza a experimentar frente a una imagen del cosmos que se ha vuelto menos segura, menos armoniosa, menos cerrada. El mundo estalla, se abre al infinito, se profundiza, y el hombre ya no está seguro de su lugar en el universo y en el propio destino.

Sin duda, la melancolía de fines del siglo XVIII está cargada de reminiscencias de la melancolía de Milton, o de Shakespeare, que permanecen como grandes modelos. De esta manera, hay en la historia del concepto de melancolía una serie de códigos, de recomienzos, de contaminaciones de textos a través de textos anteriores. Se podría hacer la historia de los diferentes Hamlet, así como se ha hecho la historia de un personaje que aparece con menos frecuencia en la literatura: Werther... ¿Qué ha sido de la melancolía en nuestros días? Podríamos tratar de remontarnos hacia algunos datos generales. Si se quiere encontrar un término común entre la melancolía del Áyax de Sófocles y la melancolía como la entendemos hoy, el denominador podría ser el siguiente: sólo hay melancolía ahí donde hay individuos que se han hecho una idea muy elevada, tal vez demasiado elevada, de su gloria, de su felicidad y de su responsabilidad frente a los demás, y que encuentran la adversidad bajo la forma de un ataque de locura. O simplemente podría ser la incapacidad de responder a las esperanzas de los otros, de donde el característico sentimiento de desvalorización, la sensación de no contar con el valor suficiente para no defraudar la expectativa social y cumplir con la tarea que nos hemos impuesto. Al parecer, hay sociedades en donde la noción de individuo es menos acentuada y en donde los trastornos psicóticos de tipo melancólico se encuentran menos frecuentemente. El malestar consiste más bien en un sentimiento de agresividad hacia el mundo exterior o de trastocamiento del orden del mundo, no en la impresión de una herida profunda de la persona o en el empobrecimiento o humillación del ser a causa de su debilidad y de sus fracasos.

Por lo que atañe a Occidente, hay como una especie de duda sobre la solidez del sujeto (es un tema frecuente en nuestra filosofía) y al mismo tiempo sobre la validez de la exteriorización (*Entäußerung*) de sus poderes, duda que provoca que irrumpa en cada renglón escrito la incertidumbre sobre aquello que se podrá alcanzar. De ahí la ruina, o el riesgo de la ruina, en la propuesta, la palabra o la imagen confiadas a la página. Esta vacilación interna de la escritura y, al mismo tiempo, esta necesidad de escapar de tal vacilación, caracteriza lo que podría definirse como una forma

de la melancolía moderna. ¿En dónde se encuentra esta expresión? Creo que podemos encontrarla, mezclada con la ironía (algo que sucede a menudo), en autores como Kafka y Beckett, a quienes se ha querido ver como "escritores del absurdo". Personalmente no me satisface esta definición. Estos escritores no deseaban en lo absoluto denunciar la absurdidad del mundo, sino manifestar, frente a un mundo que conserva su grandeza, su esplendor, su dureza, su provocación, tanto el sentimiento de la insuficiencia de la palabra como la humildad y el deseo de borrar lo que ha expresado (porque todavía no era lo que había que expresar). Y esto produce naturalmente una literatura de la ruptura: la negación acompaña a la palabra puesta en la página.

Se tiene todo el derecho de soñar con una literatura de la celebración y de la plenitud; y por un juego que definirá dialéctico, es verdad que el siglo XX ha producido grandes textos que celebran la belleza del mundo, aunque esta celebración tiene conciencia de su vanidad. Habría que investigar en la literatura contemporánea los dos polos de la celebración y de la derisión (que es con frecuencia una autoderisión) en el escritor, derisión que afecta también, indirectamente, al mundo y los aspectos caricaturescos, las degradaciones de la sociedades, fáciles de comprobar en todas partes, en todas las llamadas prácticas culturales que nos rodean.

C.C. Sobre el tema de la melancolía en el siglo XX, sus escritos abren la posibilidad de formular hipótesis de carácter más general. Si recordamos el esquema freudiano de explicación de la melancolía, ¿sería posible reconocer en ella una suerte de estrategia a través de la cual la modernidad intentaría por un lado permanecer fiel al proyecto crítico iluminista y, por el otro, aceptar y superar la pérdida de ese proyecto, en tanto que proyecto en crisis?

J.S. Es una hipótesis muy válida. Ciertamente habría que comprobarla; cualquier hipótesis tiene que ser analizada con cuidado. Habría que ver si es posible encontrar unas ejemplificaciones de una estructura semejante.

En alguien a quien considero un espíritu notable y fascinante, Mme de Staël, encontramos este postulado de la melancolía en la literatura, que introdujo el cristianismo al proporcionar al hombre

unos fines muy elevados, pero alejados de él, o de los cuales él se aleja. Hay en Mme de Staël un sentido del deber, así como del objeto de la actividad, al que el hombre debe sacrificarse; y, de un modo oscilante, esta noción de objeto de la actividad se vuelve ora un motivo de exaltación, ora de melancolía. Mme de Staël afirma que es necesaria cierta fuerza vital, por lo tanto cierta energía, casi cierta alegría del espíritu, para escribir la literatura más melancólica. Al igual que los filósofos de la Ilustración, cree en el progreso, en la perfectibilidad de la especie humana. Por lo tanto encontramos en ella al mismo tiempo melancolía y entusiasmo, entusiasmo del progreso. Esto parecería indicar que el deseo, por un lado, sabe que carece de un objeto (objeto que perdió o que todavía no alcanza) y, por el otro lado, no renuncia a orientarse en la historia o en la existencia personal hacia los objetos que merecen otorgar un sentido a la vida. De ahí la copresencia de me-

lancolía y dinamismo de la existencia.

En cuanto a mí, desconfío de la noción de "pérdida" aplicada a toda una cultura. No veo en nosotros a unos seres trastornados, a unos seres que están de luto, si bien lo que fue el ideal del *Aufklärung* no puede retomarse en su forma original. Me ha ocurrido toparme con interlocutores que me han preguntado cómo no ser melancólicos ahora que se derrumba la última utopía en que podía creer la juventud. De manera que, según ellos, el marxismo, tal como se realizó en el Este europeo, era el único ideal posible. Estos interlocutores confunden utopía e ideal. Porque una utopía que se realiza defectuosamente, en condiciones penosas, una utopía que se ha pervertido, hay que desecharla lo más rápidamente posible y no llevar el luto por ella. Al contrario, hay que alegrarse de que desaparezca una ilusión. Esto no impide poseer un ideal y un objeto de la existencia, que habrá que encontrar para sustituir este fin preconstruido, mítico,

demasiado intelectual, rodeado a menudo por una verdadera sacralidad.

Así, al mismo tiempo, hay un escepticismo necesario respecto a ciertas formas de ideal que tuvieron vigencia en el pasado, y una atención para mantenerse en el futuro con unas nuevas tareas, unos nuevos problemas, y con un respeto hacia éstos que impida convertirlos en mitos. Si llegamos a tener la sensación de que nuestras fuerzas no son suficientes, o de que no hemos logrado convencer a los otros sobre la justicia de los fines que definimos o los problemas que estimamos más urgentes, nos asaltarán, qué duda cabe, la melancolía y la tristeza. Pero no quisiera que la modernidad o la postmodernidad estuvieran necesariamente vinculadas con la esfinge de la melancolía. Prefiero en todo caso a los hipógrifos de la idealidad, de una idealidad un poco loca, incluso, que el hombre pueda seguir inventando.

Traducción de Fabio Morábito.

CARTA DE MADRID

## MADRE ESPAÑA

BLAS MATAMORO

SIEMPRE ME HA LLAMADO LA ATENCIÓN. LEYENDO la narrativa y el teatro españoles de, digamos, el último siglo largo, la preeminencia de la figura materna sobre la paterna en la formación de la "novela familiar" del héroe. A vuelo de pájaro, en dos ficciones de las más importantes del siglo XIX (*Fortunata y Jacinta* de Galdós y *La Regenta* de Clarín), se ve que el pivote de la acción es la maternidad: las dos mujeres (la legal y la "otra", la infecunda y la pródiga) deciden quién tiene el niño real y quién se lo adjudica legalmente, utilizando al varón como mero instrumento de la línea sucesoria; en Clarín, el Magistral tiene, también, dos madres: una es el marimacho de su mamá, la otra es la madre celestial, la Iglesia, a cuyo servicio pone su atlética energía, cubierta de faldas.

En Unamuno (*La Tía Tula*, sin ir más lejos), la doble maternidad se reitera: la madre del cuerpo y la del alma. Baroja, tan poco dado a confidencias, ha escrito alguna página conmovedora sobre la

muerte de su madre, como si se tratase de la *ella* de su vida, una suerte de amada intangible pero corpórea en la memoria remota del nacimiento y el incesto. En Lorca, la madre es decisiva y el padre se esfuma hasta convertirse en el mero nombre de un muerto. La madre de *Bodas de sangre* o Bernarda Alba ocupan el lugar del padre, a quien no vemos, ejerciendo aquella una dictadura familiar en connivencia con su pareja auténtica, la criada favorita. Es, de algún modo, la pareja de la tía y el ama en *Doña Rosita la soltera*. Una síntesis de estas dos vertientes maternas es el personaje de *Yerma*: aparentemente, se trata de una mujer estéril que ansía ser madre a cualquier precio, pero, solapadamente, es un marimacho que rechaza la maternidad en sí misma y última a su marido, matándose como madre.

No voy a apalea a mi lector con un ensayo exhaustivo, para el cual me siento sin fuerza, sin documentación y sin espacio, por más *Vueltas* que le dé. Sim-

plemente, daré un salto hasta el presente, con dos anécdotas, si se quiere, domésticas. Una es la lectura de *Ama Rosa*, el popular folletín de Sautier Casaseca y Barón, trajinado por la radio, el libro, la televisión y el cine, en parte gracias a los afanes de mi infatigable paisana, Imperio Argentina. La segunda anécdota es mi experiencia como miembro de la comunidad de propietarios de mi casa, un temeroso inmueble galdosiano en el barrio de Maravillas. He observado que las mujeres no van a estas reuniones, que ocurren en el bar de la esquina. Van los maridos, normalmente sin llaves y sin dinero. Al volver, han de avisar por el portero eléctrico y las cuentas del bar las paga el administrador.

*Ama Rosa* plantea, en términos algo truculentos, la doble maternidad unamuniana: el niño de la casa es, en realidad, hijo de la sirvienta, aunque ha sido criado como hijo del matrimonio titular. Los propietarios de mi inmueble parecen haberse casado con una segunda

mamá que administra llaveros y pesetas, elementos fálicos donde los haya. Al día siguiente, en los rellanos, las señoras revisan lo que hemos acordado en la sesión y si esa comunidad paralela de bata y escoba se opone, no hay Dios que valga.

En Galdós, la mujer suele ser la líder del grupo natural, lo que otorga a éste un perfil de clan matriarcal. Alegóricamente (pienso en el personaje de Doña Perfecta) implica todo lo que se transmite por tradición: la inmovilidad, lo dado, lo tóxico, lo consabido. La mujer es la Restauración como periodo histórico y, también, la restauración de todo lo que el tiempo daña, o sea el inmovilismo social. Es, más al fondo, el querer, la determinación de lo deseado y la norma del deseo, lo deseable. Los varones galdosianos discurren e intentan racionalizar sus impulsos, pero no quieren ni deciden nada. En Clarín, las figuras de la madre y la Regenta remiten a la Iglesia, a la cual se opone el colectivo masculino del club de Vetusta. Pero Ana Ozores, la protagonista, seducida por el hombre del club, acaba volviendo a la catedral y cayendo, sin sentido, en las losas del templo.

Ahora cabe arriesgar el supuesto de que en España, como, en general, en los países de tradición mediterránea y, por extensión, los hispanoamericanos, subsisten elementos de un arraigado y velado matriarcalismo. Sin ir más lejos, México ha dado ese denso y fantasmal canto matriarcalista que es *Pedro Páramo*. La madre matriarcal, valga el pleonismo, es la que fija el hombre al lugar, al parentesco y a la (materna) lengua. Se es alguien como hijo de la madre. El padre importa menos, es fungible o desconocido. Como dice un amigo leonés, "es alguien que andaba por ahí, aquella noche".

Un psicoanalista podría decir que el padre, en este esquema, no ocupa su lugar porque no es padre, sino hijo de su madre: papá es el nene de la abuela. De ahí el desdoblamiento de la madre en las famosas dos madres que antes refería: una incorpórea (la que hace de padre) y la otra, propiamente dicha, el cuerpo del cual hemos sido expulsados al mundo de la subjetividad y la historia.

La madre que invoca la instancia paterna, en rigor, no habla del padre, sino de la institución. Normalmente, esta institución ha sido la Iglesia. La madre es como el órgano institucional, el vínculo

del hijo con el padre intocable, el orden establecido.

Volviendo a nuestro psicoanalista (ha de ser otro paisano, sin duda ¿qué voy a decir a los mexicanos sobre el tema?): en el cuadro falta una escena, la del hijo que huye de la madre. Normalmente (ay, dónde estarán las escenas normales) ésta es la tarea del padre, que bloquea al hijo la entrada en la alcoba parental y le dice que allí no tiene nada que hacer, que mamá es toda suya y que se marche al mundo, a desear a las otras. El hijo deja de ser el objeto deseado por la madre, que lo ha construido morosamente y, violentamente, lo ha parido, para constituirse en sujeto deseante.

Pero si esta viñeta no aparece en el cuento, entonces el hijo no puede constituirse como tal sujeto deseante, y permanece como el nene de mamá, objeto inerte al cual la madre anima con su propio deseo, dando y quitando el instrumento de la potencia, según sea. Otro elemento matriarcal: la mujer es el sujeto de la fecundación, la que empuña el pene del varón y se insemna cuando lo considera oportuno.

Hay una palabra de uso coloquial en España que designa muy gráficamente esta situación: se dice que un hombre está "colgado" de una mujer, señalando la magnitud de ella y el vínculo de dependencia (estar colgado: pender: depender). Como una marioneta que no se anima sino con el movimiento de los hilos de los que cuelga.

El sujeto que no desea sino que es la herramienta del deseo institucional es el sujeto de la ortodoxia. Por eso relaciono, a cada paso, matriarcalismo y catolicismo. España sigue siendo, a pesar de los cambios históricos, un imaginario muy impregnado de ortodoxia. Su modelo de sujeto es el que hace no lo que identifica como deseable, sino lo que desea la institución, "lo que hay que hacer" para que la institución apruebe, de antemano, su conducta, y le otorgue una identidad cierta aunque completamente externa. Un lugar donde todos están, el lugar común. Un sitio en la topografía imaginaria de la sociedad: el tóxico.

La ortodoxia es el mundo de las respuestas que generan la pregunta adecuada, de las decisiones adecuadas de antemano al código de lo correcto, de las palabras adecuadas para designar unos objetos siempre iguales a sí mismos. La heterodoxia, por el contrario,

es el producto azaroso e incierto, por ello libre, del sujeto que intenta satisfacer al deseo que ha identificado, o creído identificar, antes, como propio. Es la apuesta por el hartazgo o la decepción: la libertad. El sujeto que, arrojado a la intemperie por el bloqueo paterno, se hace padre de sí mismo al escuchar la voz deseante en la doble soledad del mundo sin padres y de sí mismo como sujeto disponible. La institución de la ortodoxia, en cambio, es la que nunca nos deja a solas con nosotros mismos, ni siquiera para quedarnos a solas con Dios, por más que la misma institución lo reconozca y lo invoque incesantemente. Acaso Dios sea una de las tantas formas de nombrar al innombrable deseo que identificamos en nuestra soledad de sujetos libres.

La ortodoxia controlada por la madre de modelo galdosiano —popularmente: la Maruja española— produce una sociedad de intercambio tóxico, donde todo tiende a la homogeneidad de los actos con resultados previsible, de una vida con certificado de garantía, segura pero escasamente creativa, donde todo está "atado y bien atado", según la fórmula del general Franco, que algo sabía de estar ligado a una personalidad materna y controladora como doña Carmen. No en vano el folclore la denominó *doña Colares*, no sólo por su afición a las perlas, sino por su facilidad para colocar arneses de control.

Por cierto, cada tanto, el pensamiento español se encarga de "huir de la madre" y exaltar la originalidad del deseo y el derecho a la diferencia. El individualismo de Unamuno, la doble fundamentación de Ortega (la razón y la vida en una conciliación perpetuamente postergada: la historia) y, en nuestros días, el culto al disenso en escritores como Fernando Savater y Juan Goytisolo, son expresiones de pluralidad, incertidumbre y, finalmente, esa vieja fórmula de la libertad como indeterminación.

Tal vez sirva para completar esta vagación el oponer al mito de doña Maruja el otro mito español por excelencia: Don Juan. Tirando del hilo, podríamos pensar a Don Juan como lo caracteriza Juan de Mairena: Don Nadie. En efecto, es el sujeto que no puede sujetarse, el deseo desbocado que no se constituye en sujeto porque tampoco puede huir de la madre, sino que apenas esboza la fuga y se encuentra zampado en el

mundo de la mujer como género. Todas las mujeres del mundo no alcanzan a separarlo de su madre, que es el único individuo y al cual no puede aceptar como tal, dada la prohibición del incesto. Don Juan tiene padre, pero carece de madre y las mujeres, tomadas a bulto, son su inconcluyente parodia.

Esta no sujeción de Don Juan hace que nunca se presente a sus conquistas como él mismo, sino por medio de la "burla" (es, de movida, el burlador de Sevilla), es decir sustituyendo a otro hombre, tal vez aquél con quien se identifica. Esto hizo pensar a Gregorio Marañón en Don Juan como un homosexual denegado que, en rigor, no busca a la mujer sino como medio fantástico de hallar al otro con el cual quiere, realmente, encontrarse. La variante romántica española del mito, el drama de José Zorrilla, gira en torno a las apuestas don-

juanescas del Tenorio con Luis Mejía, que es su doble. La relación que organiza las aventuras del burlador zorrillesco es su vínculo con ese otro hombre, al cual ha de desplazar para constituirse en sujeto, a cambio de hacer, en espejo, exactamente, lo que el otro hace. Una identificación competitiva, un lazo de amor, en suma. El hombre que encara a la mujer como género sólo puede percibir como individuo a otro varón.

Las apuestas entre Don Juan y Don Luis ocurren en la taberna, el lugar donde tradicionalmente se reúnen los hombres. Mientras doña Maruja se entroniza en la cocina, la alcoba y el cuarto de costura, don Pepe se acoda en la barra de una taberna a compartir su vino con los amigos. Su lugar es la calle, donde se trabaja para reunir el dinero que doña Maruja controlará en silencio, junto con las llaves de la casa. Y las claves de la vida.

Deudor de la madre, el hijo español paga con su trabajo la vida recibida del cuenco materno, que no es sólo la existencia biológica, sino el tesoro de la memoria colectiva, lo tradicional y el vaso comunicante con la institución cuyo deseo se cumple en la ortodoxia.

Hipóstasis de doña Maruja, la Madre Patria reúne en sí misma las dos condiciones de la pareja parental: es madre y es patria, o sea lugar del padre, el sitio donde las instituciones se convierten en persona y se concretan en la vida cotidiana. Doña Maruja invoca el código paterno, que es el institucional, pero no lo invoca en nombre del padre de familia, que es su marido, sino que lo hace por encima de éste, ya que funciona como su madre. El padre de Don Nadie, es, finalmente, como dice mi amigo el leonés, "alguien que pasaba por allí aquella noche".

## EL DRAMA DE LA NUEVA CULTURA EN DIETER HACKER

JORGE HERNÁNDEZ CAMPOS

DIETER HACKER HA ESCRITO: "EL ARTISTA ES la obra de arte de la sociedad. En la figura del artista la sociedad intenta crear una síntesis de algo que en realidad funciona como polaridad: la tradición y la rebelión, la soledad y la aceptación, la lucha individual y la integración social. En la figura del artista se simplifican y condensan los procesos abstractos y difícilmente comprensibles; en ella estos se tornan claros y concretos, por lo que el artista puede servir de pantalla de proyección de los propios anhelos". Si se toman estos conceptos a manera de punto de partida se podrá entender por qué Hacker es en la actualidad un ejemplo sobresaliente de pintor políticamente comprometido, un artista que ha buscado establecer contacto directo con los problemas de la sociedad contemporánea.

La posición de Hacker frente a la política se precisa a través de su adhesión a las ideas del cineasta, crítico, revolucionario y poeta, Jean - Luc Godard. Para Hacker, si Godard "hubiera sido un pensador y teórico limitado a revestir sus ideas con formas artísticas, nos hubiera

aburrido. Su lema 'No hacer películas políticas, sino más bien hacer que las películas resulten políticas'... De esa manera se enfrentaba con la realidad, la incorporaba en su obra y se esforzaba por influir en ella a través de ésta".

En 1960 - 1965 estudió en Munich arte experimental "porque a principios de los sesentas nadie pintaba... la pintura se consideraba la cosa menos imaginativa, más estúpida que se podía hacer". Por entonces hizo "trabajos constructivistas". En 1971, fundó en Berlín su propia galería, la "Producentengalerie (Séptima Galería de Productores)" "porque cada vez me interesaban más los aspectos del arte y su función política". No era la de Hacker una galería tradicional, no exhibía ni vendía pinturas. Era más bien una extensión del estudio del pintor convertido en un lugar público, en un sitio de comunicación entre el público y el producto del arte, además de que era un centro de intercambio de información y para explorar nuevos modelos y estrategias de una creatividad alternativa.

El concepto de la galería reflejaba la noción popularizada por Joseph Beuys en el sentido de "cualquiera puede ser artista". Hacker redondea la idea afirmando que "el arte es el acto de autodeterminación del ser humano". Con lo cual quiere decir que el arte es un acto de autodeterminación de cada ser humano, en lo individual. Si el arte sintetiza las polaridades sociales, "la lucha individual y la integración social", el enfoque debe incluir en primer término la cuestión del individuo frente a sí mismo. Esa capacidad de síntesis del arte, derivada de la conciencia individual, es importante para resolver un problema central del arte contemporáneo, esto es, que cada vez se aísla más de la vida cultural de la gran masa de la población. Dice el pintor: "Uno de los problemas básicos de la producción contemporánea de arte es que la brecha entre el rumbo del arte y el de la historia, se hace cada vez más ancha". Hacker encuentra "francamente destructivo el papel social de los pintores, puesto que aumenta la separación entre lo que se considera

*gran arte* y las posibilidades creativas de la generalidad".

De ahí que, como siguiente paso, en su segundo periodo, la galería - taller orientara su actividad hacia la forma de esa creatividad social múltiple que Hacker titula "arte folklórico" o popular, es decir, esas ciertas formas "de la subversiva vida cotidiana de ciudadanos normales", por lo que eso de arte folklórico o popular debía entenderse en un sentido político. No había por lo tanto referencia alguna a las artes rurales de la tradición, sino al vasto acervo de formas desconocidas, y no difundidas ni singularizadas, de las estrategias creativas desplegadas individualmente por quienes integran la sociedad. Es urgente —dice Hacker—, en la actualidad revalorar la noción de arte folklórico, dado que las posibilidades de autoexpresión de los ciudadanos individuales se ven cada vez más restringidas por las instituciones oficiales y los formadores de opinión. La capacidad de expresarse uno mismo está muriendo".

Para asomarse a la entraña de la idea de Hacker se puede mencionar entre los muchos proyectos que llevó a cabo (con títulos como "Los críticos de arte son cuchillos mellados", "Pinturas necias", "Fotos en jirones", "Todo produce *amateurs*", etc.) se puede citar la exposición realizada sobre los *graffiti* del "Hombre - transmisor", un anónimo personaje que inundó Berlín Occidental, desde 1973 hasta 1976, de *graffiti* y *happenings*. Escribía Hacker: "El Hombre - transmisor no cree en la impotencia de los pobres. Todos sabemos que el poder está vinculado al dinero. Pero ¿qué puede hacer uno cuando no controla un periódico, una transmisora de televisión o una estación de radio? El Hombre - transmisor ha utilizado una amplia gama de medios, todos los cuales ofrecían una importante ventaja: su baratura: volantes de mano, panfletos, megáfonos, carteles, diapositivas y *graffiti*". Este comentario refleja también, por parte de Hacker, el empleo deliberado y consciente que ha hecho y sigue haciendo de una multiplicidad de medios y formas de expresión: objetos, espacios cinéticos, ambientaciones, fotografía y, de modo particular, su actividad de escritor, que le ha servido, entre otras cosas, como vehículo de sus trabajos analíticos y sobre teoría de los medios.

En 1975, al cabo de quince años de no

pintar, se preguntó: "En todas estas actividades ¿qué ha sido de mis vivencias estrictamente personales?" Y concluyó que la pintura era el medio apropiado para resolver ese problema. Sin embargo simultáneamente, decidió que la pintura tiene sus fronteras: "Ese es el motivo por el cual *no me limito* a pintar, aunque la pintura se ha convertido en algo muy importante para mí". Considera Hacker que el artista pierde su libertad cuando olvida que no debe trabajar únicamente con los medios favorecidos en un determinado momento por el mercado. "En cuanto artista —escribe— uno está obligado a actuar de acuerdo con el principio de la diversificación, mas no para abastecer al mercado con mercancía de actualidad, sino para independizarse de esa actualidad y conservar despierto el olfato de qué posibilidades brindan cuáles medios y cuáles no". Para Hacker la pintura continúa siendo "una entre muchas posibilidades artísticas que sigo cultivando con el mismo interés y dedicación que antes".

La actividad de Hacker, ejercida en una mezcla —compartida con los exponentes del neoexpresionismo— de filosofía, política e historia, forma una trama mucho más rica de lo que podría parecer en estas líneas, como lo comprueba

la reflexión sobre el taller del artista, tema de la presente exposición. Lo que se pretende aquí es destacar, en la estructura subyacente del trabajo de Hacker, los elementos maestros de una actitud humana que importa para la presente cultura histórica. La materia de dicha estructura es una apasionada —y habría que subrayar eso de apasionada— preocupación ética fundida íntimamente con la voluntad de realizar arte. Un crítico, Norman Rosenthal, recordaba que Hacker, en un ensayo sobre *la finalidad de la pintura*, se refería, aludiendo a sí mismo, a cómo en 1942, en la conflagración de la segunda guerra mundial, en medio de una terrible carnicería, Matisse había expresado una posición política y moral al pintar una naturaleza muerta en vez de un cuadro de protesta directa; con eso, en palabras de Hacker, "afirmó su integridad y humanidad de artista". En lo cual coincidía con el poeta Louis Aragon según quien "Matisse pintó esta imagen de esplendor francés, precisamente en un momento en que Francia padecía humillación".

Es significativo que la batalla de Hacker por la causa moral del arte haya cuajado en Berlín, escenario paradigmático del drama humano y político que ha caracterizado a este fin de siglo. Berlín escenario



*El Taller*, 1990, óleo sobre tela.



La Ventana, 1990. óleo sobre tela.

de un totalitarismo sepultado en sus propios escombros y reducto de una confrontación con otro totalitarismo que se desintegraría al cabo de siete décadas. A la pregunta de por qué Hacker habrá decidido trasladar su actividad a la ciudad destruida primero, y después partida y asediada, acaso pudiera responderse diciendo que lo hizo porque ahí se concentraban los problemas y las vivencias por las cuales él, alemán nacido en 1942, plena guerra y acaso violento del nazismo, es lo que es y nutre las preocupaciones que tiene.

Sobre la pintura de Dieter Hacker se proyectan, por un lado, el oscuro remordimiento del nazismo y, por el otro, la sombra del stalinismo. Berlín Occidental era en 1971, y lo siguió siendo hasta 1989, una ciudad claustrofóbica, literalmente emparedada. Pero ¿lo era menos Berlín Oriental, cárcel de donde trataba de escapar la gente con riesgo de la vida? En ese trágico juego de las cárceles ambivalentes y del remordimiento sedimentado en el final de un siglo xx marcado por la injusticia, y probablemente sin advertirlo, Hacker realizó un arte que hoy, visto con los ojos de este después consumado en sólo doce meses de historia, parece el complemento del arte y de la actividad intelectual,

en su sentido más amplio, que desarrollaron en "la otra cárcel", en los países del socialismo real, los hombres del *samizdat*; de la inteligencia subterránea; los campeones de la virtud, que sólo puede ser individual, frente al poder omnisciente; los héroes de la protesta amordazada, de las universidades secretas; los perseguidos y a menudo aniquilados por delitos de intención y de pensamiento; los hombres y mujeres que combatieron el terror valiéndose de los medios de comunicación que tanto interesan a Hacker. La obra de Hacker embona, como pieza de un rompecabezas, con los perfiles del ejercicio intelectual que en los países del "socialismo real" terminó por triunfar sobre los monolitos estatales y los derruyó. De tal forma, la aproximación a Dieter Hacker nos permite advertir más netamente los contornos de lo que, venido del Este, y hoy recompuesto en el centro de Europa, compone el posible germen de una nueva cultura para el siglo XXI.

Cobra así pleno sentido la preocupación de Hacker por reflejar en la actividad de su galería la política cultural berlinesa. Si la galería es una extensión de la casa y del taller del artista, Berlín, por el hecho mismo de su aislamiento, se convierte en extensión de la galería.

Y a la inversa, la galería y el taller del artista se convierten en extensión de la ciudad, y, en definitiva, del mundo contemporáneo como visto desde el corazón del Berlín de entonces.

Sin embargo, lo que es Berlín Occidental, o sea, el muro, Berlín Oriental, y el mundo de la cruenta división en campos ideológicos, aparece en la pintura de Hacker de modo característico, es decir, de modo oblicuo. Es en general una pintura claustrofóbica, de espacios estrechos y figuras como arrinconadas por la propia materia pictórica. John Russell, del *New York Times*, ha señalado cómo los cuadros de Hacker a menudo están contruidos "desde el punto de vista de alguien que, confinado, mira hacia arriba". La gente del Berlín emparedado, en efecto, levantaba con frecuencia los ojos, ya fuera para observar algo que estaba volando bajo (por ejemplo, un helicóptero, símbolo del estado policial) o para aliviar la sensación de encierro contemplando al pasar las nubes. El más tristemente célebre de los monumentos políticos de Berlín, el muro hoy por tierra, aparece en estos cuadros como alusión. En *Paredes*, por ejemplo, en *Cielo y tierra*, en varios *Autorretratos* (I, III, IV: en el IV es una metáfora de confinamiento), muy claramente en *El taller*, y desde luego en *La ventana* donde se manifiesta, a través de lo que podría ser la ventana del taller, como literalmente una sed de espacio, un ansia de vuelo. Pero también podría decirse que la sensación de vivir en ese Berlín que era el taller del artista que era el mundo, se manifiesta en la materia bruta, veloz, ardiente, puesta como con gran esfuerzo, un esfuerzo de albañil metafísico (habría que considerar los nexos de la pintura de Hacker con la pintura metafísica), o sea, el esfuerzo de vencer la resistencia material de un muro al que se quiere destrozar a pinceladas.

*La exposición de Dieter Hacker: El taller del artista: escenario del mundo se exhibe en el Museo Tamayo hasta el 1° de febrero de 1991.*

## MANERA CÓMO HA DE SOSTENERSE LA PLUMA

JAIME MORENO VILLARREAL

AHORA QUE REDACTO POR PRIMERA VEZ UN ensayo en la computadora, me encuentro convertido en otro de tantos que viven un razonable [delete] trivial conflicto con el uso de aparatos que les iluminan la cara de luz sin hacerles don de carisma. Conforme oprimos los comandos, por lo que gano en tiempo ¿cuánto sacrifico en escritura? Pues me escucho descontar el crédito a Umberto Eco porque se nota el archivo y la estructura a sus novelas; a García Márquez porque ahora se hace leer como puro código de superficie con serios problemas de edición. [insert block] Si admito el pronóstico de que el cambio de tecnología impone dificultades de adopción que se verán superadas cuando ésta se haya generalizado y modele usos y potencias, puedo arrancar mi vista de esta pantalla luminiscente, y encontrar a unos cuantos centímetros, sobre la mesa o en el bolsillo de la camisa, plumas y lápices.

Como lector, me recuerdo acompañando zozobras tecnológicas que afectaron a otros. A principios de siglo, Unamuno criticaba las novelas de Zola con reparos que hoy tintinean en Umberto Eco: "el célebre novelista no pudo resistir la comezón de vaciar en su novela cuantas notas tomó, sin seleccionarlas, llenándola de detalles pueriles e insignificantes y, en efecto, las descripciones zolescas degeneran, con harta frecuencia, en descripciones de inventario, hechas por receta, y de una monotonía fatigante." En estas objeciones, Unamuno pasa por alto que tales faltas son otras tantas razones de éxito. Producto de boga científicista, con su búsqueda de exactitudes, su exhaustiva recopilación de datos, su compulsión por el método, el naturalismo fue una manera de contemporizar con eficacia la escritura con las expectativas sociales del momento. De igual modo, *El nombre de la rosa* nos ha hecho leerla con entusiasmo, dándole alcance a su Edad Media informatizada.

Ahora que las pantallas me guían, empiezo a internarme en la mía esquivando las superficies de una literatura puramente eficaz y desnuda, y veo que puedo perder anchamente el tiempo con

mi máquina de ahorrar tiempo. La obsesión por la mayor velocidad en la escritura es antigua. Dice el Salmo: "sea mi lengua el cálamo de veloz escriba"; ¿así que la escritura era desde antes una tecnología?

¿Qué velocidad habré de alcanzar? En el límite se halla la equipresencia de la escritura en el habla; casi lo logran las estenógrafas de juzgado, y lo promete una computadora que reconoce nuestra voz que le dicta. Más allá del límite, el sueño de una escritura que prescindiera del interín del instrumento. Ya no más ¿cuántos caracteres por segundo?: cuando esto deje de importar, la escritura será puro pensamiento. Por lo pronto, la máquina quiere prescindir de las manos.

Pero mientras escribir es asunto de manos, traduzco el texto de un grabado francés de 1742, sobre la "Manera cómo ha de sostenerse la pluma" que en esa época no era muy usada por la sola razón de que la escritura no estaba mínimamente generalizada. No puedo dejar de sonreír, al tratar de obedecer el pequeño instructivo que me explica cómo he de prender hábilmente mi instrumento: "La pluma debe ser sostenida entre el pulgar y los dos primeros dedos de la mano derecha, colocando el más grande inmediatamente por encima de la abertura de la pluma, el otro más arriba, y el pulgar también por encima a una distancia uniforme, extendiendo al hacerlo los dos dedos y doblando un poco hacia afuera el pulgar, cuidando además que la punta de los otros dos dedos que no sostienen la pluma y que deben estar posados sobre el papel, sostengan la mano de manera que su tenar no se apoye en él o lo haga sólo ligeramente." Cierta complicación en la claridad es la que reconozco cuando me veo enfrentado al también sencillo manual del procesador de textos. ¿Qué tan difícil sería para un zurdo del siglo XVIII seguir esas instrucciones que ordenan el uso de la mano derecha para escribir con pluma de ave?

La pluma de ave. Ya Isidoro de Sevilla habla de ella; y aun cuando el uso de la pluma de metal es anterior, durante

siglos hubo una sostenida elección en favor de la pajarita que pugnó hasta que, a mediados del XIX, cedió frente a la industrialización de la plumilla con su mango o portaplumas. ¿Cómo pudo vencer el ríspido metal a esa pluma que era viva ostentación de un ideal de ligereza y vuelo, como la expresión "a vuela pluma" deja ver al distinguir cierta manera veloz, sin enmendadura, instantánea de escritura?

En la iconografía romántica —por ejemplo en los retratos de Shelley pintados por Severn y Curran— la pluma de ave no significa, vicariamente, el oficio de escribir; sugiere la inspiración: el sujeto que la porta adquiere un vuelo inusual, espíritu que se expresa a través. De tal fuerza será esa pluma natural, que se consolidó como símbolo que sobrevivirá al propio uso del instrumento. Todavía en el siglo XX la veremos aparecer en retratos de escritores.

Así, en el de Miguel de Unamuno por Ignacio Zuloaga. ¿Qué hace semejante pluma en ese escritorio? En otros retratos, como el que le hiciera Juan de Echavarría, o en fotografías, Unamuno porta la pluma fuente, más veloz —ni modo— pero "desobediente como niño que no sabe o no quiere escribir", según reza una greguería. ¿Qué hace esa pluma de ave, si bien menos excéntrica, por costumbre del ojo, que las papirolas que Unamuno hacía con muy particular ciencia que él denominaba "cocotología"? Un Horus de papel preside, sol naciente que disipa las tinieblas, en la mesa de trabajo de quien, en sus escritos, hace frecuente referencia a la "pluma" como sinécdoque de la actividad de escritura. Esa pluma ¿significa, frase hecha, un escritor?

Siempre que se representa la pluma, se subraya la pluma, se subraya desde luego su contigüidad con la obra literaria. Pero no hay que pasar por alto la relación material que la pluma establece con el cuerpo de su poseedor. Durante mucho tiempo, el vínculo con la pluma de ave se siguió considerando como *natural*, cosa que explica su mejor pertenencia en la representación de lo espi-

ritual literario, por sobre la pluma de metal o la máquina de escribir.

En un artículo titulado "Sobre el influjo de la pluma de hierro en la literatura", que apareció en la revista *Museo Mexicano* hacia 1846, momento en que la pluma metálica comenzaba a desplazar a la de ave, se plantea con humor una discusión en torno al cambio de instrumento. La balanza se inclina en favor de la pluma de ave, que "es blanda, limpia y ligera. Su cañón flexible se estremece complacido entre los dedos que la animan; su plumon acaricia ligeramente la megilla, su punta docil se presta a todas las combinaciones del estilo...", mientras que la pluma de hierro es calificada de "horrible máquina" —entre otras cosas porque promete una mayor velocidad de escritura.

Se habla ahí del próximo perfeccionamiento de esa pluma metálica que es la "máquina de vapor del pensamiento": "consistirá en hallar una pluma de fierro, que lleve ella misma y destile su tinta, como la serpiente lleva y destila su veneno [...] la mano del escritor estará constantemente fija sobre el papel, sin que su alma tenga para reconocerse, el ligero intervalo que separa, todavía la pluma de fierro del tintero de donde se moja!" La literatura realista y el periodismo quedan desde luego implicados, por el anónimo autor del artículo, en el advenimiento de la velocidad.

El tema de la rapidez de la escritura no le fue indiferente a Unamuno. En su ensayo titulado significativamente "A lo que salga" (1904), describe su propio tránsito de la escritura "ovípara", que consiste en empollar, en hacer y reunir notas, redactar, reescribir y hacer varias versiones de un escrito, a la escritura "vivípara" o escritura de un tirón, sin rehechura, "a lo que salga". A la luz de la velocidad de escritura que acompaña, creciente, al siglo, podemos ayudarnos a entender algo de lo que significó para la literatura el cambio tecnológico, marcado del modo más ostensible por la introducción de la máquina de escribir.

En su noveleta *El evangelista*, Federico Gamboa esboza, en el triste fin de su personaje Moisés, un escribano público de la Plaza de Santo Domingo, el triunfo de la máquina. Su nieta, mecánografa, encomia "el ahorro de tiempo y de esfuerzo que con su uso se ha realizado". A cambio de ese ahorro, ¿qué se pierde? Gamboa describe con agudeza

la unicidad del trazo y el sentido en los manuscritos del evangelista: "la prosa de Moisés, su letra mixta de inglesa y anti-gua española, adquirirían respectivamente acentos elocuentes y tiernos, perfiles y contornos caligráficos". El uso de la máquina de escribir reviste una consecuencia muy precisa: el abandono del dibujo.

La máquina a dos manos, que planteó sensibles dificultades al adulto que escribía a pluma: que sustituyó el trazo corporal por la multiplicidad de impulsos que graban pequeños moldes en el papel; que, correlativamente, servirá para popularizar la "letra de molde" que impide hoy a muchos alfabetizados comprender un manuscrito; esa máquina acompaña el fin de la alternancia de los rasgos gruesos y delgados, marca un alto a la caligrafía.

No es que se haya dejado de escribir a mano, sino que la caligrafía ha perdido su aura. Llegó el fin del vínculo *natural* de la pluma, ya no más el trazo propio será expresión artística del individuo. El escritor se suelta de su mano, por lo que busca recuperarse en sus objetos, y desarrolla un culto por las cosas del escritorio: tintas, plumillas, lápices, gomas de borrar, lupas, gafas, grandes escritorios de cortina encierran el rito civil del escritor.

Al escribir un ensayo en el que definió su relación con las cosas que lo rodeaban (titulado "Intelectualidad y espiritualidad"), Unamuno intentó un

autorretrato en tercera persona, que acompaña muy bien, y casi acota el cuadro de Ignacio Zuloaga: "Aquel cuadro tintero de cristal, aquellos gruesos portaplumas, aquella carpeta, aquel rico sillón de cuero en que se asentaba su cuerpo cuando su mente se ponía a galopar, aquellas cajitas en que guardaba sus notas, las escuetas sillas, los rimeros de libros contra las paredes blancas de desnudez: todo ello era como alargamiento de su espíritu y a la vez brazos que le tendía el mundo para abrazarle." Ese alargamiento del espíritu, "ese extenderse en las cosas, que ilustra la pérdida del aura de la mano en la pluma, ilustra al mismo tiempo lo que Unamuno llamaba "tacto espiritual", "sentimiento del mundo" por el que el cuerpo se hace función del alma.

Escribir así, con los instrumentos de la escritura como alargamiento del espíritu, recuerda y aleja el arte de los calígrafos chinos o musulmanes que no distinguen entre el acto puramente artístico de dibujar o escribir. Recuerda y aleja también el símbolo *natural* de la pluma de ave. Unamuno pensaba que el espíritu era material, que el alma se transmitía a través de las obras, y que el poeta era quien exhalaba, por escrito, en espíritu, su entrega al mundo. Yo, por mi parte, creo que esa pluma medio anacrónica del retrato de Zuloaga representa a Miguel de Unamuno poeta.



Retrato de Unamuno, por Ignacio Zuloaga.

## ENTRE INGLATERRA E IRLANDA: WILLIAM TREVOR

HERNÁN LARA ZAVALA

*WILLIAM TREVOR WILL MEET YOU.* DECÍA EL recado del Consejo Británico que me esperaba en el hotel. La cita era para el martes 17 de abril. Yo debía abordar el tren en Paddington a las 12.10 y Trevor me esperaba en la estación de Exeter (St. Davids) a las 14.22. En principio me resultó un tanto desconcertante que un escritor de la estatura de Trevor, además de concederme, sin más, una entrevista, fuera por mí a la estación del ferrocarril. Me pareció muy poco británico, máxime cuando escritores de mucho menor valía me habían pedido que arreglara mis presuntas entrevistas a través de sus agentes literarios. Tiempo atrás, había leído en el *Irish Literary Supplement* que Trevor era un ser retraído y elusivo "cuya urbanidad, ingenio y *understatement*" se mostraban tanto en su literatura como en su vida. La periodista comentaba que la entrevista que había hecho para el *Irish Literary Supplement* se había llevado a cabo en uno de los salones de té de un pequeño hotel en Devon, lo cual interpreté como una señal de que a Trevor no le gustaba que se metieran en su vida privada.

Sin embargo, tenía a mi favor algunos buenos augurios: cuando llamé, desde Londres, y pedí hablar con sir William Trevor para confirmar nuestra cita, me contestó afablemente dándome la bienvenida a Inglaterra. Me confirmó que iría a recogerme a la estación del tren a la hora acordada. "Soy un cuarentón de barba oscura", le dije para que me pudiera identificar. "Pues yo soy un viejo casi sin pelo", me respondió de buen humor. Yo lo conocía a través de las fotografías de sus libros, así que no tendría problema. William Trevor no es, en realidad, un hombre viejo. Nació en 1928 y se le considera, junto con Victor Pritchett, el cuentista de más prestigio en la literatura inglesa contemporánea. En 1977 recibió el Orden del Imperio Británico en reconocimiento a su labor literaria. Como en sus cuentos y en sus novelas trata por igual los conflictos de Irlanda que los de la sociedad inglesa, muchos han dado en decir que es un escritor angloirlandés. La definición no le

gusta, en parte porque da la idea, un tanto generalizada, del gran terrateniente inglés, rico y protestante, que sentó sus mientes en Irlanda. En realidad él es hijo de una familia modesta a pesar de profesar, efectivamente, el protestantismo. No le agrada, por otra parte, porque prefiere que lo llamen simple y llanamente escritor, sin más aclaraciones. Vive, desde hace más de cuarenta años, en la costa occidental de la Gran Bretaña aunque hace frecuentes viajes a su Irlanda natal.

Efectivamente, Trevor me esperaba en la puerta de salida de la pequeña estación de St. Davids. Lo reconocí de inmediato aunque resultó más delgado y menos alto de lo que aparenta en sus fotografías. De ojos tristes y surcados de arrugas —que le dan un toque de bondad y de cierta melancolía— vestía un saco de tweed verde y un chaleco de colores. Me saludó con toda naturalidad y me condujo, en su automóvil, hasta Shobrooke Mill, en las afueras de Devon, donde vive desde hace algunos años. Shobrooke Mill es, como su nombre lo indica, un viejo molino en cuyos terrenos Trevor tiene su casa de amplios y cuidados jardines y donde cría incluso algunos animales. Me presentó a su esposa Jane, a la que le ha dedicado la mayor parte de sus libros, quien, en la mejor tradición inglesa, se ocupaba en ese momento del jardín. Sir William me condujo hasta la sala de su casa, nos sentamos frente a la chimenea e iniciamos nuestra charla.

Trevor nace en Mitchelstown, County Cork. Su padre trabaja en un banco como cajero y el hecho de que lo cambien continuamente de una sucursal a otra hace que la familia —un hermano y una hermana, además de sus padres— deambule por toda Irlanda como un grupo de gitanos. Por los cambios continuos a los que está sujeto su padre en el banco, William Trevor no asiste formalmente a un colegio sino hasta que es un poco mayor y aún entonces recorre cerca de trece diferentes escuelas, experiencia que tal vez le permitiera recrear el mundo infantil y juvenil dentro de los recintos escolares con particular detalle y precisión.

Finalmente la familia logra instalarse en Dublín. Después de la segunda guerra Trevor ingresa al Trinity College, primero a la escuela de medicina —donde se queda tan sólo un día pero donde conoce a Jane, su futura esposa— y después como estudiante de historia, en la que hace su licenciatura. Los años posteriores a la guerra son duros para los irlandeses. Hay mucho desempleo en la isla y una gran cantidad de gente se ve obligada a salir del país para conseguir trabajo. Así que una vez egresado del Trinity College el joven William se ve en la necesidad de ganarse la vida —en alguna tienda, en un taller, en el campo. Responde a un anuncio en el periódico y entra a trabajar como instructor de una niña con problemas de deficiencia mental en un lugar a veinte millas de Dublín. Se trata de un trabajo muy pesado, más propio de una monja o de una institutriz que de un futuro escritor. Sin embargo, con los ingresos de medio día de trabajo, que apenas le alcanzan para sobrevivir, dedica la otra parte de su tiempo a la escultura, que se convierte en su primera manifestación como artista tan pronto sale de la universidad. Poco después se casa con Jane, lo que lo obliga a buscar un trabajo mejor remunerado. Se va a Irlanda del Norte, muy cerca de la frontera, donde imparte clases en una escuela que quiebra en menos de un año. Aunque el joven y recién casado Trevor se había resistido desde siempre a vivir en Inglaterra ahora se ve en la necesidad de emigrar.

En Inglaterra empieza a dar clases en una escuela de artes plásticas en lo que se conoce como la región de *The Midlands*. Invierte dos años como maestro de arte pero descubre que no es en la academia donde está su futuro. De hecho llega a la conclusión de que nunca le ha gustado mucho dar clases. Decide dedicarse de lleno a la escultura "como una suerte de *Jude the Obscure*". Consigue empleo como escultor en una iglesia y hace algunos atriles, lo cual le permite sobrevivir durante un tiempo. Obtiene el primer premio a la mejor escultura irlandesa en una muestra internacional

organizada por la Galería Tate. Tiene su primera exposición en Dublín, luego otra en Inglaterra. Mientras Trevor se dedica a la escultura, Jane, su esposa, ayuda al sostenimiento de la casa dando clases. Nace su primer hijo y el dinero les resulta insuficiente. Trevor se ve "obligado" a buscar otro trabajo. Entra a una agencia de publicidad en Londres. Se dedica durante dos años a la publicidad y se da cuenta de que resulta un trabajo menos atractivo aún que la enseñanza. Pero así como aprovechaba parte de su tiempo de clase haciendo algunas esculturas así aprovecha también el tiempo de oficina ante una máquina en la que debe pergeñar dos o tres frases ingeniosas en el curso de un mes. Su tiempo libre, que es mucho, lo utiliza para escribir sus primeros cuentos; ahí escribe también *The Old Boys* su primera novela, que le vale el Hawthornden Prize y el reconocimiento de la crítica. Cerca de los treinta años, William Trevor se da cuenta de que su vocación se halla en la narrativa y no en la escultura. Por esa época la tendencia en las artes plásticas se inclinaba de manera casi única hacia el abstraccionismo. "Creo que me hacía falta el lado humano del arte", comenta, "de tal modo que opté por hacer algo totalmente nuevo. Entonces decidí abandonar la escultura y dedicarme a la literatura. Y toda la parte humana que me hacía falta en las artes plásticas fue a parar a mis cuentos y novelas. Fue una experiencia dramática. Tuve que afrontar que no me gustaba la escultura aun cuando la había ejercido durante más de dieciséis años. Me gustaba hacerla pero los resultados me dejaban insatisfecho".

William Trevor ha escrito diez novelas y seis libros de cuentos. Sin embargo, él se considera sobre todo cuentista. Para los irlandeses el cuento es un género casi nacional y tiene tanta o más importancia que la novela. *The Independent*, uno de los periódicos de mayor circulación en Dublín, publica, por ejemplo, un cuento de un escritor joven cada domingo en su sección cultural. En Irlanda el cuento, tal vez junto con la poesía, es el género más popular. Para los ingleses, en cambio, el género afín a su temperamento es, sin duda, la novela. "La novela requiere más trabajo, conlleva más tiempo pero resulta menos difícil que un buen cuento", comenta Trevor. "Desde los inicios de la novela en Inglaterra, y en particular entre la

burguesía, se dispuso del tiempo libre para leer y para escribir mientras que en Irlanda coexistían dos religiones, una de las cuales se ha reprimido, dos lenguas una de las cuales también se ha reprimido y sobre todo una gran pobreza que ha impedido que los irlandeses dispongan del tiempo para leer o escribir obras de largo aliento". Otro gran cuentista irlandés, Frank O'Connor, ha señalado que el cuento resulta el medio ideal para que "las comunidades dominadas se expresen en torno a los grupos dominantes..." y afirma que el cuento "es el género que florece en sociedades anárquicas en las que los vínculos sociales están dispersos y las satisfacciones culturales son escasas".

En Irlanda la tradición del relato oral, que se va contando de pueblo en pueblo, forma además, parte de una costumbre que, combinada con la del cuento contemporáneo, ha permitido que surjan autores como Joyce o como Elizabeth Bowen... El mismo Trevor es uno de los sucesores de estos cuentistas que tuvieron que salir de Irlanda para poder escribir sobre ella desde cierta perspectiva. "En Irlanda la gente disfruta los cuentos —comenta Trevor— los recuerda y se aprende sus títulos, algo que no ocurre en Inglaterra..."

"El cuento es como una pintura francesa impresionista, mientras que la novela es tal vez como un cuadro del Renacimiento...", comenta Trevor en un intento de diferenciar los géneros. "La destilación de una esencia", es otra de las maneras que usa Trevor para definir al cuento. "El arte de atisbar", es una más. "Decir lo mínimo de una historia para forzar al lector a completarla. El cuento moderno obliga al lector a usar su imaginación. En una novela uno intenta 'decirlo todo'; la novela acepta errores, mientras que en un buen cuento un error resulta inadmisibles. El cuento es el arte de la condensación, de llegar a las esencias, un poco como la poesía... Es una forma muy viva y muy moderna..."

En cada uno de sus libros de cuentos existen temas recurrentes, temas que uno podría identificar con el universo de William Trevor. "Toda colección de cuentos está llena de las obsesiones del autor. Yo no soy un escritor experimental salvo en el hecho de que me empeño en volver sobre los mismos temas para lograr una imagen precisa. Soy como un pintor que vuelve una y otra vez

sobre la imagen de la Virgen con el niño. Yo contemplo mi oficio como si se pudiera tratar un mismo tema desde diferentes ángulos una y otra vez siempre y cuando me resulte novedoso y el tema me siga entusiasmando. Considero las repeticiones como si fueran ecos de un tema fundamental". Y efectivamente los cuentos de Trevor tienen sus recurrencias. No es sólo Irlanda vista desde los ojos ingleses es también Inglaterra vista desde los ojos irlandeses.

Una de esas obsesiones es la del pasado distante, aquello que forma parte de nuestra tradición y de nuestras vidas sin que nosotros hayamos tenido ingerencia alguna para que constituya parte de nuestro destino. "El pasado es lo único que realmente poseemos. El pasado crea a la gente. Estamos constituidos de pasado. ¿Por qué uno nace en Irlanda y no en Inglaterra? La diferencia resulta determinante. ¿Por qué se han de heredar los conflictos ancestrales? Los niños no eligen a sus padres ni el inicio de sus vidas. Son, en un sentido, víctimas del azar, del destino, de la historia. Los hijos pagan los pecados de los padres". En uno de sus cuentos, que lleva precisamente como título "El pasado distante", William Trevor nos habla de los Middletons de Carraveagh —hermano y hermana protestantes y monárquicos que viven una vida solitaria y anacrónica. La gente del lugar los mira como meras curiosidades, como seres incapaces de adaptarse a la vida moderna de Irlanda. Los hermanos creen en la reina, en *the Commonwealth of the Nations*, y el idioma gaelico les parece totalmente fuera de lugar. Dios, el imperio y la reina forman su santísima trinidad. Identifican al "nuevo régimen" de la república con la amante católica que su padre tuviera en Dublín y con la que dilapidó la mayor parte de la fortuna familiar. Ambos, hermano y hermana, se manifiestan como totalmente leales al pasado ya remoto pero que ellos se empeñan en venerar: el de la gloria del gran imperio. Por eso cuando durante los sesenta se desatan los conflictos de Irlanda del Norte, en Belfast y en Derry, la gente del sur, que es donde ellos viven, les empieza a mirar con recelo y desconfianza. Lo que antes le parecía al pueblo una actitud excéntrica y hasta simpática en los dos hermanos se convierte en un estigma. Ellos se mantienen fieles a sus ideales en espera de la muerte con una cierta

dignidad igualmente anacrónica y solitaria, ya sin amigos, muerte a la que el narrador califica como "peor que si los hubieran asesinado en sus camas". En otro cuento que se llama "Otra Navidad" Trevor nos relata la historia de una familia católica irlandesa que ha tenido que emigrar a Inglaterra. Con los años la familia se hace muy amiga de su casero inglés y protestante, un tal Mr. Joyce, hombre viejo y solo que visita a la familia cada viernes para comentar las noticias de la televisión. Mr. Joyce es también un asiduo invitado para las nochebuenas en las que cena como un miembro más de la familia y lleva regalos para los niños. Hasta que un viernes de agosto, viendo las noticias en familia, Mr. Joyce hace un comentario en contra del terrorismo en Irlanda del Norte y dice que no puede entender a gente como esa. El señor de la casa reacciona y contesta que no se debe pasar por alto lo que los católicos del norte tuvieron que sufrir: "las bombas son un crimen pero no habría que olvidar que no existirían si generaciones de católicos en el Norte no hubieran sido tratados como animales". Se hace un silencio y una amistad de muchos años queda rota para siempre. Ni siquiera el espíritu de buena voluntad que inspiran las navidades para los católicos logra que esa única diferencia pueda dirimirse a pesar de la prolongada amistad y de la estima verdadera que existe entre ellos. Es como si cada uno de los personajes se convirtiera en un representante de su país, y el pasado y la historia se impusieran a manera de obstáculos insalvables entre ellos.

En su novela breve *Matilda's England* Trevor nos narra la infancia feliz de Matilda y cómo esa sensación de plena felicidad se ve truncada por los efectos que la segunda guerra mundial acarrearó sobre su familia. Lo que fue felicidad durante la infancia se convertirá en odio y frustración durante la edad madura de la protagonista. Los lectores nunca presenciaremos directamente la guerra sino los efectos sutiles sobre la vida cotidiana y doméstica de Matilda en la Inglaterra de los años cuarenta. Conocemos a Matilda a partir de que tiene once años. La vemos crecer, perder a su padre y a su hermano durante la segunda guerra mundial, hacerse adulta, casarse y sufrir una *folie à deux* contagiada por una anciana que conoció durante la infancia y que le sembró el sentimiento de odio

hacia los efectos de la primera guerra mundial, única causante de que ya "nada fuera lo que era antes". En su cuento *Beyond the Pale* (Fuera de lo normal) Trevor narra el *sbock* que sufre una vacacionista inglesa en Irlanda cuando presencia el suicidio de un irlandés que se ahoga voluntariamente en el mar. Ese suicidio la enfrenta a la relación tensa y violenta que ha existido siempre entre británicos e irlandeses. El hombre se suicidó por haber asesinado a su ex amante, terrorista que ejercía en Inglaterra por la causa irlandesa. "La maldad engendra maldad de modo misterioso", comenta uno de los personajes.

Pero tal vez los ejemplos que he utilizado den una idea falsa de la obra cuentística de Trevor. Lo que he descrito hasta aquí puede dar la impresión de que se trata de una obra un tanto truculenta. Nada de eso. La mayor parte de sus cuentos están narrados con sutiles evocaciones de lo que significa la niñez; el pasado, el paisaje y los ambientes de una época perdida ciertamente para siempre. Los sucesos están contados desde el punto de vista de gente común que vuelve sus ojos al pasado para buscar las vicisitudes que la condujeron a ejercer la crueldad o a vivir en la soledad o a perderse en la locura. Trevor es un agudo observador de caracteres y situaciones y posee una especial sensibilidad para evocar el mundo de la infancia, tanto de hombres como de mujeres. Al evocar la infancia la relaciona con el pasado, el pasado con la historia, la historia con la política y la religión. Sus cuentos hablan del amor insatisfecho, de la mentira cotidiana, de los desengaños emocionales, de la casualidad, de las fantasías, de los misterios que circundan nuestras vidas y de la soledad última a la que estamos destinados todos los seres humanos. Hay también un melancólico sentido del humor a la vuelta de cada página que nos hace sonreír ante la fragilidad de nuestras conductas como seres humanos. Ha hecho también algunas aportaciones importantes a los cuentos de horror donde la fantasía y la locura se mezclan de tal modo que es imposible marcar las fronteras entre una y otra. Trevor es heredero de la sutileza y de la delicadeza de Chéjov y de Joyce y sus cuentos con frecuencia inspiran compasión por los personajes aunque, en ocasiones, pueden llegar a ser crueles y amargos. "Hay crueldad en mis cuentos, como hay crueldad

en la vida", me comenta Trevor, "pero no creo que mis cuentos se puedan clasificar fácilmente como crueles".

Los cuentos de Trevor no exhiben afares experimentales. Están escritos con sumo cuidado, buscando la caracterización, la ambientación, el suspenso. Su estilo es elegante y sobrio; su tono poético y evocativo. Observados con cuidado, sin embargo, sus cuentos revelan el enorme oficio y la precisión con que han sido escritos. Así, resultan innovadores no tanto en la forma como en la percepción. Le comento sobre los cuentos minimalistas que publican sus colegas norteamericanos. "Los leo con gusto", me contesta, "pero no me interesa escribir como ellos".

Esto nos lleva a las modas literarias. Le comento a Trevor que observo que en Inglaterra la literatura se empieza a mover por modas, un poco como la pintura en Nueva York. Graham Greene, V.S. Pritchett, Kingsley Amis y él mismo tienen un público lector que compra sus libros pero ya no están de moda. Los escritores del momento son Ian McEwan, Martin Amis, Salman Rushdie, Peter Ackroyd, Kazuo Ishiguro y Graham Swift. Las editoriales los apoyan y los promueven como si se tratara de actores o músicos, de *Pop Stars*. "Afortunadamente el cuento está todavía un poco al margen de la moda, además de que considero que el arte no tiene nada que ver con los vaivenes de la publicidad".

Como todos los grandes cuentistas Trevor ha logrado crear su propio tipo de cuento y de desenlace. Muchos relatos plantean un conflicto y un dilema en donde los personajes deben tomar una decisión que resultará determinante en sus vidas. El autor deja en manos del lector la resolución responsabilizándolo de las implicaciones tanto positivas como negativas de la alternativa planteada. En otros cuentos logra el giro final mediante un rápido resumen que le da la vuelta al cuento o simplemente hace un comentario irónico que redondea la paradoja del conflicto planteado.

Sus tres mejores novelas, *The Old Boys*, *The Children of Dymmouth* y *Fools of Fortune*, vuelven de alguna manera al mundo de los niños y de las primeras impresiones con particular poesía y también, por qué no decirlo, con esa maldad tan propia del mundo infantil. En *The Old Boys* un grupo de ancianos se encuentra en pugna por un puesto honorario en

una asociación de ex alumnos de una escuela de prestigio. En esta novela se puede observar la clara relación que existe entre los viejos y los niños pues gran parte de los problemas, de los odios y de las pugnas que viven los viejos se remontan a acciones ocurridas en la escuela durante la infancia. *The Children of Dymouth (Los hijos de Dymouth)* es la historia de cómo un joven de quince años, Timothy Gedge, logra trastocar a toda una comunidad mediante sus actos de voyeurismo y sus tergiversaciones de lo que escucha en sus andanzas por el lugar.

Tal vez en este sentido la historia más trágica y más conmovedora se dé en su novela *Fools of Fortune (Juguetes del destino)* en donde la vida completa de toda una familia irlandesa se ve afectada mortalmente por las diferencias políticas y religiosas con los anglos. La novela se inicia con las evocaciones de Willie, el personaje principal, a quien conocemos desde que es un niño. Al principio parece que se trata de una historia de amor por el tono intimista —dirigido a una mujer— en que la novela está escrita. La primera parte de la novela rememora los momentos claves de la infancia del protagonista, de su formación, de sus aventuras y de la felicidad de vivir en Kilneagh, en la provincia irlandesa. De súbito toda

esa idílica reconstrucción se viene abajo cuando la familia del protagonista se ve envuelta en una lucha fratricida entre republicanos e imperialistas en la que su padre y sus hermanas resultan asesinados por un grupo militar inglés en un acto vindicativo tan gratuito como atroz. Willie y su madre se salvan milagrosamente pero a partir de entonces ella padece fuertes depresiones que la conducen primero al alcoholismo y luego al suicidio. Willie siente la responsabilidad de vengar a su familia sacrificando incluso el amor que acaba de descubrir en toda su intensidad. "Imaginación para el desastre y la crueldad", es como algunos críticos han definido el poder evocativo de la tragedia y el horror en la narrativa de Trevor. "Nosotros los irlandeses —comenta uno de los personajes de la novela— nos sentimos intrigados por las historias con cierto grado de irrealidad". "Las leyendas en Irlanda nacen día a día", son las últimas líneas de la novela. En esta obra surgen también la mayor parte de los temas que han ocupado la imaginación cuentística de William Trevor y en particular la felicidad de la infancia que se torna en infelicidad cuando sus personajes se enfrentan a la vida.

¿Su principal motivación para escribir? "La curiosidad", responde sin du-

darlo. El narrador va hacia sus temas, sin importar de donde vengan. "Me gusta escribir sobre mujeres precisamente porque no soy mujer". Su primera novela *The Old Boys* surge de la fascinación que ejerce sobre un joven irlandés la vida de Inglaterra. "Escribí esa novela cuando todavía era relativamente joven y sin embargo trata de una pareja de viejos ingleses. Para mí escribir se convierte en todo un viaje hacia el descubrimiento, de otro modo sería un oficio muy aburrido. Colocarse en el lugar de otro, dentro del alma de una mujer o de un viejo, en eso consiste narrar. Mientras más viejo soy más me gusta escribir sobre niños y sobre gente joven. Tal vez porque ellos se encuentran muy distantes de lo que soy ahora. Escribo ahora con más facilidad sobre Irlanda porque puedo observarla desde el otro extremo del telescopio". "Me gusta usar la imaginación. Deseo expresarme en términos imaginativos y no puramente cerebrales. Muchas cosas no las sé, las intuyo, las invento. Siento que esa es una de las tareas fundamentales del proceso de la escritura. No tiendo a analizar lo que escribo porque es como si un atleta analizara como corre. Existe un área de misterio que todo escritor debe descubrir en el proceso. En lo fundamental me considero un escritor instintivo".

BUZÓN DE FANTASMAS

## DE JUAN GRIS A VICENTE HUIDOBRO

*Durante la guerra, Juan Gris se había refugiado en Beaulieu, desde donde le escribió la siguiente carta a Vicente Huidobro en 1918, un año significativo en la vida de ambos, de muy distinta manera: fue el último del mejor período de la producción del pintor (y de ahí que leamos con melancolía sus frases*

*sobre el "terreno firme y sólido" que empieza a pisar) y fue también el de la publicación de Horizon Carré, libro con el que el poeta hizo su aparición en la literatura francesa y en cuya escritura la intervención de Juan Gris, mucho más íntima y bondad que la de un mero traductor, sería decisiva. "Los Lipchit"*

*(sic) que menciona la carta, amigos cercanos con quienes Gris solía pasar temporadas en Beaulieu, son el escultor cubista lituano Jacques Lipchitz, que había llegado a París en 1913, y su mujer. Publicamos la carta gracias a la generosidad de nuestros amigos de la Fundación Vicente Huidobro, de Chile.*

Beaulieu 28 - 9 - 18

Mi querido amigo:

Muy metido en el trabajo todo este tiempo he dejado hasta hoy el placer de escribirte. Es verdad también que tú no me das a menudo noticias vuestras, seguramente más interesantes que lo que yo pueda decirte de aquí y que he esperado en vano hasta ahora tus nuevos libros que me prometías en tu última

carta. Beaulieu se vacía y su esplendor se ha acabado. Los Lipchit marcharon a París el martes último y sólo quedamos aquí María y nosotros. Por el momento yo me encuentro bien aquí y no pienso en marcharme ¿Pasaremos el invierno aquí? Probablemente si el frío no me impide trabajar que es lo sólo que me interesa. En todo caso no son ni las distracciones ni los medios artísticos de París que me atraen. Actualmente puedo

vivir solo conmigo mismo y la reflexión y la calma me procuran tanto placer como las conversaciones y las reuniones de artistas. Además la soledad y la meditación ayudan más a mi desenvolvimiento que todas las discusiones de arte que me enervan y me disgustan. Si hubiese un instrumento para medir la claridad del espíritu yo mismo estaría asombrado de la diferencia que habría entre la medida de mi claridad cuando

vine y de la actual. Estos seis meses de estancia aquí me han hecho ver cosas en mi trabajo que antes ni sospechaba y me han afirmado sobre mí mismo. Cuando recuerdo mi estado hace seis meses me parece que todo en mí estaba confuso y tembloroso. Ahora comienzo a sentir bajo mis pies un terreno firme y sólido que hay que recorrer pero no en el que no temo como antes la inestabilidad, ni el precipicio.

Te agradezco mucho los libros que

me enviaste. Estos días te devolveré el de Valle que estoy acabando de leer. Hay en él seguramente errores y sobre todo un error de principio yo creo. Su intención sin embargo es muy digna de elogio pues me parece uno de los pocos hombres que en España se ocupan seriamente de su arte y de arte. En cuanto a Juan Ramón es seguramente un buen literato y nada un poeta, mucho menos poeta que Valle aunque hable de amores muertos y del color malva para dar im-

precisión y misterio. Poeta por saber gemir es tan poco ser poeta, como ser pintor por dar la sonrisa de la Gioconda. No, no, es un literato bueno, pero un literato.

Escríbeme pronto y recibe con un abrazo para ti, mi afecto a tu mujer y besos a los niños, la amistad de tu amigo

Juan Gris.

Amistades a todos vosotros de Josette y de María.

## LITORAL

JAIME GARCÍA TERRÉS

*En esta ocasión y en obsequio a una mayor variedad, ofrezco a los fieles —y aun a los infieles— lectores de mi habitual columna el texto con que participé en la presentación del libro *Animalia*, formado por José Luis Martínez con fragmentos zoológicos de Alfonso Reyes, y editado por El Colegio Nacional, a fines del año pasado en el Museo Tamayo.*

### UN ZOOLOGICO DE CRISTAL

Imposible, para el hombre, sustraerse al reino animal, al cual por otra parte sigue perteneciendo no importa la evolución. El bautizado por Aristóteles (sus motivos tendría) como animal racional encuentra en la multitud de los designados irracionales un contexto inevitable; sin ellos moriría, y quizá ni llegare a nacer.

Natural, en todos los sentidos del término, es entonces que el hombre que escribe lo haga sobre los animales, y así lo ha practicado desde los albores de la escritura. Igual que antes el ancestro prehistórico los había pintado, esculpido, adorado, amado y temido.

En la Edad Media, en medio de los lapidarios y herbarios, abundaban los libros llamados específicamente bestiaros; casi todos ellos escritos tomando por modelo al célebre *Physiologos*, engendro helénico — cristiano perfeñado hacia el siglo II por un naturalista anónimo, obra de propósitos didácticos y consistente en la descripción de una cincuentena de animales. De esta suerte de tipología zoológico — religiosa, que obli-

gaba al pelicano, por no sé qué afinidad delirante, a cifrar el misterio de la Redención de la humanidad, se confeccionaron múltiples versiones latinas, y después, variantes innumerables en otras lenguas. Sus matices peculiares, aunque el género proliferaba, dieron fama al *Bestiaire d'amour*, de Richard de Fournival, y al *Bestiaire divin*, de Guillaume de Caen. En nuestros días —mencionaré al menos un par de los más obvios y más diferentes entre sí— sobresalen en español el borgiano *Manual de Zoología Fantástica*, que hace unos años aceptó ilustrar magistralmente Francisco Toledo, y el *Bestiario* que congrega un puñado de narraciones de Julio Cortázar. Pero tampoco podríamos olvidar, supuesta su vigencia remozada, bien que su temática se reduzca a un solo género felino, el *Old Possum's Book of Practical Cats*, de T. S. Eliot.

Alfonso Reyes jamás compiló un bestiario. Ni propia ni impropia mente dicho. El titulado *Animalia* es un volumen armado, con paciente y amorosa pericia, por manos ajenas (las de José Luis Martínez), a base de extractos de su obra, semejantes en su forma y su intención originales. Lo cual no impide la plena validez de esta colección, por lo demás embellecida con los dibujos de Juan Soriano, que redoblan su gracia.

Hay de todo en el conjunto. Reflexiones morales y notas de erudición (como "Maximiliano descubre el colibrí"); realismo naturalista (como las "contribuciones" sobre las palomas); alegorías, recuerdos próximos o lejanos.

Por lo que a mí toca, lo admitiré sin escrúpulo, prefiero los párrafos que dicta la experiencia directa. Si nuestro mundo es, ineludiblemente, un mundo de relaciones, las del escritor con los animales que la existencia cotidiana, familiar, creble en suma, pone en su camino, son de las que mayor interés me despiertan. Vivir es convivir, y no sólo nos incumbe expresar los vínculos interhumanos, sino también advertir los que revela el contacto con nuestro ambiente, la minucia del diálogo con las demás formas de vida; ligas a las cuales ya me referí al principio. Sabido es que una de las funciones del arte literario reside en profundizar y ennoblecer aquello que en la mente sin sensibilidad transcurre vulgar, insignificante, llano.

El mismo Reyes plantea el problema, si bien no llega a resolverlo. En un fragmento sobre los perros, sembrado de referencias a Galdós, a Chesterton, a las manadas de perros callejeros de Constantinopla hasta 1909, a un "testimonio irrecusable del doctor Remlinger, diez años director del Instituto Pasteur", y a "las pandillas de gánsters cuando la ley seca en los Estados Unidos", pone de relieve súbitamente, por iniciativa propia y en su propia voz, "el ansia trágica de humanización" que hay en los canes. El perro —nos dice— "quiere hablarnos, y modula de mil maneras sus ladridos para que entendamos que en sus reflejos se ha insinuado ya el arte. Y viene y va, patético, recorriendo la frontera entre la bestia y el hombre, buscando el portillo de la muralla."

Y don Alfonso concluye con la melancólica sospecha de que "los animales que bajan hasta nuestras moradas —aves, ratones, gambas, cucarachas— adoptan algún rasgo, alguna dirección de nuestras costumbres, de modo que nunca logramos conocerlos en estado puro y en gracia de naturaleza. ¿Nos acercamos a ellos? ¿Pues la observación modifica de por sí el fenómeno! Acaso el animal puro sea ya, en toda la redondez de la tierra, una abstracción, según se dice, por ejemplo, que lo es el gaucho argentino. ¿Hace tantos siglos que el hombre trabaja sobre el planeta a manera de erosión mística!"

Así sucede, en efecto. Pero veamos. Ante la fatalidad, ¿por qué no asumir en términos afectuosos esa erosión? Más aún, ¿por qué no aligerar tan peyorativa condena, la erosión mística, llamándola, sin prejuicio, relación mutua?

Para nada me molesta en Reyes la constante invocación a la mitología, a la tradición literaria, filosófica y folklórica. Pero también me instruye y complace —digamos— el memorable episodio de la vaca de un amigo suyo: "La vaca, por entre las maderas mal juntas del establo, veía pasar la gente... No se cansaba de contemplar. Dio en dejar de comer." Y ello, al parecer, le suscitó "las enfermedades de la meditación. Murió de pensar." Y apunta nuestro polígrafo al calce: "Deber literario para mañana: contar y explicar de cómo a esta vaca se le caían los cuernos y le iban naciendo las ideas."

Y no menos sino mucho más, me gusta saber que Alfonso Reyes creció entre pavos reales. Concretos y no abstractos, aunque de algún modo entrañaran oscuras profecías de vocaciones ulteriores. En su huerta de Monterrey —nos relata— le divertía, de niño, ver cómo iban creciendo los pavipollos "con tres estrellitas al copete, y cómo los machos iban poco a poco echando esa radiosa cola, torrente de esmaltes y fuegos" cuyas plumas le servían de juguete. Y en ese comercio con el pájaro de lujo (que diría Huidobro), el regiomontano ilustre quiere adivinar un "pregusto" de la estética gongorina, "cuando yo —añade— aún no sospechaba al gran poeta cordobés, ni menos me figuraba lo mucho que había de trabajar en torno a su obra." La familiaridad con dichas aves cristalizó en dos poemas tempranos —"Los pavos de Susana" y "Los pavos de mi

infancia"— que don Alfonso, severo autocrítico en el momento de la publicación, de pronto rehuía acoger en la *Obra poética* con que, en 1952, inauguró las Letras Mexicanas del Fondo de Cultura, tal vez, aclara, porque esos poemas le parecieron "algo almiarados y cantarines". No los traeré a colación. Bastan y sobran estos hermosos renglones que dan claro testimonio de aquel infantil período de comunicación con los animales; y que valdrá más reproducir, ya que ninguna glosa podría mejorarlos, en su literal integridad:

Aprendí a imitar los graznidos: el largo coeo - coeo y otros gorgeos más discretos que suenan como a ebr - ebr y que tenían la virtud de convocar a los pavos, los cuales acudían a mi llamado con el pico abierto y resollando fuerte, como asombrados de que un ser tan distante de ellos encontrara el medio de violar los secretos de su lenguaje.

¡El lenguaje de los animales! ¡No fue

siempre, en el folklore, en la magia, en las más remotas leyendas, el don característico de los héroes, de los inspirados, de los profetas? ¡Qué inmenso me sentía yo —diminuto rey de la Creación— en medio de mi imperio alado! ¡Quién me viera recorrer mis dominios, seguido de mis vistosos servidores! ¡Coeo - coeo! les decía yo, y volaban como obedeciendo a un toque de asamblea. ¡Ebr - ebr! —les repetía, y allí estaban ya junto a mí, con el pescuezo estirado y los picos jadeantes, al parecer interrogándome y esperando mis órdenes, no sin cierto temor, no sin cierto disimulado recelo.

Y aquí conviene detenernos. Claro que podríamos continuar acumulando las citas, para común deleite. Sin embargo, con el libro entero a disposición del público, no se antoja prudente seguir formulando una antología de la antología. Queden —eso sí— mis rápidos juicios y el anterior muestreo, a modo de un aperitivo que invite a la lectura cabal.



## QUIERO VER UNA VACA

GUILLERMO SHERIDAN

COMO ES DE TODOS SABIDO, LA VACA HIZO su aparición en la numerosa realidad un mediodía de verano en la India. Daksa, creador del mundo, acababa de comerse una ensalada de berro, col y rábano, perfumada con eneldo, después de lo cual tuvo a bien soltar un tan excelente eructo que su aroma fastuoso cubrió al universo entero. Entre las brumas consecuentes, como una luna que asoma entre las nubes, apareció Surabhi, la primera vaca, que a su vez parió las miles de vacas que son las madres del mundo.

Esta encantadora versión gástrica del *big bang* (o, para decirlo en la audaz traducción de Antonio Alatorre, *el gran pum*), que prefiere las vacas a los neutrinos y los eructos a la densidad de la materia, se halla registrada en el anciano *Mababharata*. No son pocas las culturas que también columbraron la naturaleza bovina del cosmos. Los egipcios veneraron a una vaca blanca llamada Ahet de cuyas ubres mamaba el sol cada mañana la suficiente leche para alimentar su vuelo. El *Tao-te-King* menciona a una vaca negrísima, Huan-p'in, depositaria del principio femenino, de cuyos entresijos se desprendió la tierra. Entre los griegos, la vaca es lunar y contagia de sus atributos a la vaquiforme Hera, madre de dioses. Genésica, la vaca trenza con los hilos de su leche vastas cosmologías y progenies abundantes y tan alta es su alcurnia que, en ocasiones no es causa de universos, sino el universo mismo, como en el *Athava Veda* donde se lee que *la vaca es todo lo que es*.

Sin embargo, es escaso su protagonismo en los bestiarios. Fofa y aburrída, la vaca, esa deforme botella, carece de espectacularidad: es un telúrico saponcio, una criatura fabricada de tardanza y melancolía, una reliquia indiferente que rumia recuerdos, un naufragio mítico en un mar tecnológico. Pero la vaca es también un planeta, un testamento y, como ningún otro animal, un autónomo y compacto paisaje.

Estraña la poca apelación que a sus virtudes hacen los poetas, más bien dados a rimar felinos. Y por lo mismo ce-

lebro que, según reciente noticia de Eduardo Milán en estas páginas, exista ahora un libro de Enrique Fierro, superior poeta uruguayo, titulado elegante, franca y empeñosamente *Quiero ver una vaca* (Vintén editor, Montevideo). Carezco por desgracia del volumen, pero no del poema que lo titula:

I

Quiero ver una vaca

quiero ver una vaca colorada

quiero ver una vaca colorada  
a las tres de la tardequiero ver una vaca colorada  
a las tres de la tarde  
de un día de febreroquiero ver una vaca colorada  
a las tres de la tarde  
de un día de febrero  
en un campo verdequiero ver una vaca colorada  
a las tres de la tarde  
de un día de febrero  
en un campo verde  
o amarillo

Comprenderá el lector la emoción que esta lectura ha provocado en un temprano devoto de las vacas. Uno de los primeros poemas que memoricé de niño y que posiblemente me fue heredado por mi abuela habla de una vaca no colorada, pero sí púrpura:

I never saw a purple cow,  
I never hope to see one;  
But I can tell you anyhow  
I'd rather see than be one.

Otra vaca recuerdo, redactada por un Robert Louis Stevenson de escasos años y abundantes dones:

The friendly cow all red and white,  
I love with all my heart:  
She gives me cream with all her might  
To eat with apple - tart.

¿Será la voluminosidad ubérrima de las vacas lo que lleva a los niños a *amarlas con todo el corazón*? ¿Quién no recuerda su primera impresión ante esa mole semoviente y mansa de ojos marinos que, como en el poema de Eduardo Lizalde dedicado a una niña urbana que por primera vez mira una, es "fuente materna/ de leche, miel y cebada"? Para los viejos, en cambio, es símbolo de seguridad y calma, como para el anciano Victor Hugo quien interpretó así la reiterada aparición en sus sueños de unas vacas dormidas.

Los niños ahora miran, si acaso, a la vaca como la retrató Góngora: "cortada ya en cecina/ púrpúreos hilos es de grana fina"; o como Borges que evoca en un poema una "ciega cabeza de vaca" que, colgada afuera de una carnicería, infamaba la calle "con la crueldad de un ídolo". Son pocos ya los que experimentan en su vecindad su muy peculiar forma de irradiar calor, el estruendo mudo de su ruminación, la rara coreografía de sus ubres o la erupción lentísima de su caca agrícola (y menos serán cuando la ingeniería genética acabe de procesar la vaca futura: una mera ubre, un retazo de pelo y dos cuernitos encima).

Las vacas suelen entrometerse en la poesía por la puerta de la nostalgia bucolizante, o más bien por la ventana del tren en movimiento. Torres Bodet describe una antes de que ella pueda describirlo a él:

Desde la ventanilla  
hemos visto una vaca.  
Todo el campo, vacío,  
en torno de ella estaba...

Enorme, dulce, quieta,  
obre la tierra blanda,  
¡y la leche del mundo  
en sus ubres doradas!

Monterroso mira también desde una ventana a una célebre vaca "muerta muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas..."

¿Habrá otras vacas en el volumen de Enrique Fierro? ¿Creemos recordar otra que pastaba en alguna revista? ¿Vacas portentosas como las que viajaron a Troya, las que fungieron como el índice *Dow Jones* de Faraón, la que aplastó al doctor Filligrana a los ciento-cuatro años de edad, la que disfrazó a la ardiente Pasifae, las que recomienda

cuidar Virgilio para que nos protejan del "tristique senectus et labor", la que saltó la luna o la que descubrió las joyas de Monte Albán? ¿O será en cambio la vaca conceptual, la vaca *posmo*? De lo que estoy seguro es de que el volumen conjuga a Fierro y a la vaca, dos verbos exhuberantes que, mutuamente sorprendidos y declinados, nos per-

miten entonar con ellos:

II

(...)  
entre una idea  
y una vaca colorada  
me quedo con la vaca colorada

