

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

---

## Los fines de la empatía Isaiah Berlin y el *Árbol que crece torcido*

Michael Ignatieff

---

Hace unos años Isaiah Berlin señaló que su reputación se basaba en que se sobreestiman sus capacidades sistemáticamente. (Que siga siendo así por mucho tiempo, agregó en tono festivo.) El menosprecio de sí mismo es un elemento esencial del estilo público de Berlin, y no es fingido. ¿En qué parte de la obra, se pregunta, dónde, entre los ensayos de filosofía liberal y los estudios sobre la intelectualidad rusa, está la obra maestra incontestable, el monolito de erudición ante el cual todos deberán arrodillarse? ¿Dónde está el libro acerca del Romanticismo que fue excavado de sus conferencias en la Galería Nacional de Washington hace 25 años? Dentro de un temperamento estimado por su equilibrio, su sabiduría y su humor, hay una sombra, una duda que se ha elevado a la altura de las expectativas propias y ajenas. A Berlin mismo le inquieta haber carecido del esmero sistemático para legarnos un gran tratado filosófico, del mismo modo que ha carecido de las virtudes de quien se quema las pestañas para dejarnos una vasta obra de autoridad y erudición históricas. Es cierto que estas dudas no son angustiosas, pero son reales.

¿Cómo se clasificaría Berlin a sí mismo, podemos preguntarnos, si usáramos la famosa distinción de su ensayo sobre Tolstói entre las zorras, que conocen muchas cosas, y los erizos, que conocen a profundidad solo una? Berlin parece ser una zorra que quisiera ser un erizo. Pero el asunto es más complicado.

Además de su furtiva admiración por el erizo, hay cierto temor también. En efecto, puede verse a Berlin como a la zorra que ha pasado su vida advirtiéndonos al resto de los animales sobre los colmillos ocultos y las garras inesperadas del aparentemente inocuo erizo. Un leitmotiv de la obra de Berlin, al recorrer su teoría política y a lo largo de sus ensayos históricos, es que el deseo humano por la certeza, por el sistema, por la creencia inamovible es algo noble, incorregible, y muy peligroso.

Esto, por supuesto, es un tema familiar del liberalismo antitotalitario de la Europa de la posguerra y puede hallarse en Milosz, Canetti, Popper y Hayek. Son algunas de las últimas voces auténticas que reflexionan acerca del nacionalismo y la barbarie totalitaria que vino después de la decadencia de los viejos imperios anteriores a 1914. Berlin se encuentra entre estas figuras, por su estatura moral, por su alcance intelectual, por la profundidad de sus logros. Pero cuanto comparte con ellos su denuncia de la tentación totalitaria, ha sido el único en subrayar cuán verosímil puede resultar esa tentación. Es un ferviente liberal que no obstante entiende el anhelo recurrente de la humanidad por un sistema político que promete escapar de la triste eternidad de la avenencia liberal.

Como una zorra que trabaja mejor en la condensación aforística del ensayo, ha debido tolerar algunas reprensiones de los erizos, de aquellos que creen que

cultiva las bellas letras, que es un literato, que no es lo bastante serio. Sin embargo, es cierto que la solidez de su reputación es una señal de que el saber que se porta con holgura con frecuencia perdura más que la erudición monumental. *Árbol que crece torcido*, una nueva selección de ensayos de historia de las ideas escritos a lo largo de más de 30 años y reunidos por el infatigable e impecable editor de Berlin, Henry Hardy, muestra cuánto depende de sus dones literarios su reputación como filósofo de la libertad y como historiador de la intelectualidad rusa del siglo XIX. Hay muy pocos maestros valiosos del gran estilo de prosa histórica del siglo XIX aún vivos, y Berlin es uno de ellos.

No ha quedado muy claro cómo aprendió a escribir y hablar así. Por supuesto que debió aprenderlo: nació en Riga en 1909. Como Conrad, como Nabokov, es uno de los maestros de la prosa inglesa que tienen el inglés como segunda lengua. Sus más viejos amigos lo recuerdan, incluso de estudiante universitario, hablando y escribiendo ya del mismo modo profundo y agudamente formal, intrincado y jadeante. Macaulay parece haber sido uno de sus modelos; Berlin lo leía cuando era un joven expatriado ruso en el Colegio de Saint Paul a principios de los años veinte.

Berlin escribe exactamente como habla, en un torrente de cláusulas y proposiciones que se encamina de un pensamiento a otro, desafiando en ocasiones al escucha o al lector a seguirlo, pero logra combinar la precisión formal con una alegre exuberancia y un gusto por la resonancia y la profundidad del idioma mismo. La prosa es anticuada, pero no pomposa; retórica, pero no blanda; complicada, pero no preciosista. Y hay unos cuantos momentos en los que logra un tono de belleza noble y desolada, como en la peroración que concluye el ensayo sobre Tolstói:

Al mismo tiempo orgulloso hasta la locura y lleno de odio por sí mismo, omnisciente y escéptico frente a todo, frío

y violentamente apasionado, desdeñoso y escarnecedor de sí mismo, atormentado y desapegado, rodeado de una familia que lo adora, de sus devotos seguidores, de la admiración de todo el mundo civilizado y sin embargo casi por completo aislado, es el más trágico de los grandes escritores, un anciano desesperado, más allá del auxilio humano, desvariando, ciego de sí en Colona.

Lo que se muestra aquí es algo más que escritura impecable. Es una profunda intuición sobre la división humana y el conflicto interno. Como ha dicho Aileen Kelly, toda la obra de Berlín insiste en que el dogmatismo humano es el resultado, como en el caso de Tolstói, del anhelo de alguna certeza que nos permite sobreponernos a las divisiones internas. El equilibrio del temperamento público de Berlín es una de sus creaciones más elevadas; en compañía, es sabio sin parecer pomposo, agudo sin parecer trivial, afectuoso sin parecer sentimental, tranquilo sin ser frío y perspicaz sin ser cínico. Y esto sólo hace que su sensibilidad de escritor hacia la angustia de los otros sea un logro artístico todavía más interesante. Aun cuando escriba con gran sensibilidad sobre personajes como Turgueniev y Herzen, cuyo temperamento liberal se parece al suyo, sus mejores obras son sobre temperamentos y espíritus radicalmente opuestos. Le atraen los profetas y los visionarios —Ajmátova y Pasternak, por ejemplo— precisamente porque sabe que no es uno de ellos.

Es inusual entre los grandes conversadores por ser buen oyente. Como muestran sus escritos autobiográficos, es alguien a quien se le hacen confesiones importantes. Este don para escuchar se exhibe con más plenitud en el ensayo, incluido en *Impresiones personales*, en que describe sus encuentros con escritores y artistas rusos durante su servicio en la Embajada Británica en Moscú durante el otoño de 1945. Todos los rusos honorables a los que Berlín conoció eran como las "víctimas de un naufragio en una isla desierta, arrebatados de la civilización durante décadas". Un escritor le preguntó si aún vivían Wells, Sinclair Lewis, Bunin, Jodasevich. Berlín, por su parte, tenía una ignorancia paralela: al llegar a Petersburgo y saber que la poeta Ana Ajmátova aún vivía y podía visitarla, apenas consiguió hablar: "Fue como

si de pronto me hubieran invitado a conocer a la señorita Cristina Rossetti".

Ajmátova consideró a Berlín "el invitado del futuro", un personaje que la providencia enviaba de Occidente para ser testigo de la supervivencia heroica de las voces de la desaparecida edad de plata. Se le puede excusar este orgullo más bien afectado: Berlín era su primer visitante de Occidente desde la Primera Guerra. Para alguien que, como Pushkin, siempre había insistido en que la cultura rusa pertenecía por completo a Occidente, debió de ser profundamente perturbador renovar ese diálogo por primera vez desde el silencio siberiano de los años de Stalin.

Para Berlín, esa visita de 1945 a Rusia y a los sobrevivientes del naufragio fue un parteaguas personal. Hasta entonces había sido una figura importante del círculo de filósofos analíticos de Oxford que rodeaban a J. L. Austin, brillante caballero de los círculos que se oponían a la pacificación en All Souls, y autor de un importante estudio sobre Marx. Pero allí su lado ruso había permanecido en silencio. Sólo salió a la luz luego de su visita a Petersburgo y de su redescubrimiento de "las calles, las casas, las estatuas, los malecones, los mercados, la de pronto familiar verja rota de una pequeña tienda donde se reparaban samovares bajo la casa en que [su familia] había vivido...". A partir de 1947, comienza a escribir los ensayos sobre Tolstói, Belinski, Turgueniev y Herzen que se reunieron en *Pensadores rusos*, publicado en 1977.

Uno de sus propósitos era rescatar a esas figuras, en especial a Herzen, de la canonización de un Estado soviético que logró sepultar la libertad rusa que sus escritos anhelaban de un modo tan evidente. En muchos sentidos, en verdad, Berlín puede ser visto como la mayor figura viva de la tradición intelectual rusa a la que tanto ha hecho por salvar de la condescendencia de la posteridad stalinista. Esta tradición aún es la fuente de algunas de sus fidelidades más profundas. La cultura rusa nunca separó lo político, lo estético y lo metafísico, nunca distinguió lo histórico y lo filosófico, sino que buscó combinarlos en una oleada de pensamiento creativo que abarcara todos los dominios. La aparente dispersión zorruna de los intereses intelectuales de Berlín —su fascinación por la música, las omnívoras investigaciones

políticas, morales e históricas— representa su continuidad con el más destacado estilo intelectual ruso.

Los años cincuenta fueron el periodo de mayor creatividad intelectual de la vida de Berlín. (No parece casual que esta creatividad coincidiera con el periodo de felicidad emocional que inauguró su matrimonio.) En aquellos años los estudios históricos de Berlín sobre los pensadores rusos convergieron con aún más amplias investigaciones sobre la política y la filosofía social de la Ilustración, y ambos ramales históricos desembocaron en la filosofía política del liberalismo cuya mejor elaboración se encuentra en "Dos conceptos de libertad", la conferencia inaugural de Berlín en la cátedra Chichele de Teoría social y política de Oxford en 1958.

Los ramales que unen al Berlín historiador intelectual y al Berlín filósofo de la libertad son tan variados que sólo mencionaré uno que ha sido ignorado: la empatía y su papel central en su temperamento, en su escritura histórica y en su recuento de la psicología de la sociedad liberal. Es posible que el judaísmo de Berlín, y el sentimiento de marginalidad que lo acompaña, ayude a explicar su talento poco común para la empatía. Las minorías y los expatriados deben ser muy finos en esas lecturas subliminales; su radar moral debe poder registrar las señales sutiles y no tan sutiles de agrado y rechazo que emanan de la sociedad mayoritaria.

En pocas palabras, deben conocer la mente de sus enemigos. A Berlín mismo le preocupa su capacidad para hacerlo, ya que la empatía con frecuencia va acompañada de cierta voluntad de adaptación. Ese deseo fatal de complacer es el vicio que más censura en sí mismo y es sabido que esto lo atribuye a que es un judío (y un ruso) expatriado en una cultura anglosajona. Se reprocha a sí mismo entender tan bien a otras personas pues es capaz de adaptarse demasiado a lo que otros quieren de él. Pero censura en exceso este aspecto. Toda su obra puede entenderse como una reivindicación de la empatía, como un intento de reconciliar principios morales firmes y no relativos con la comprensión del historiador de que son posibles otras visiones del mundo.

Como lo ponen en claro los ensayos de su nuevo libro, lo que se requiere para una empatía más elevada es algo más

que la comprensión de un argumento ajeno. Significa la comprensión intuitiva de "la visión particular del universo que yace en la médula del pensamiento [del otro]". La historia de las ideas sólo puede cobrar vida, escribe Berlin para quienes son capaces "hasta cierto punto de representar en sí mismos los estados mentales de los hombres atormentados por cuestiones que sus teorías afirman resolver".

Esa comprensión empática de los oponentes desempeña un papel central en su teoría política. Las avenencias y las negociaciones entre valores en competencia serían muy difíciles si los individuos fueran incapaces de entrar en la visión de aquellos con los que están en desacuerdo. Si la comprensión empática de puntos de vista morales distintos fuese imposible, los argumentos políticos tendrían poco sentido, los intentos de persuadir serían vanos y el arbitrio de la fuerza o el dominio de la mayoría o ambos se requerirían en toda ocasión para asegurar las decisiones políticas. En la práctica, las sociedades liberales se adhieren por el acuerdo, porque los individuos son capaces de ver el mundo como otros podrían verlo, de deshacerse de sus propias anteojeras ideológicas y morales y de imaginar cómo debe parecer su propia posición cuando se ve desde el exterior. La empatía —y el desapego, su gemelo— es lo que hace posible la avenencia liberal.

Algunos de los escritos políticos más interesantes de Berlin se ocupan de los problemas que surgen en torno de la comprensión empática de la diferencia. ¿Cómo se explica una persona los puntos de vista radicalmente diferentes a los suyos? Supóngase que tal comprensión es posible, ¿qué derecho tiene de juzgar otros puntos de vista en términos de sus propios valores? Para Berlin las dos preguntas, aun cuando son diferentes, tienen la misma respuesta. Los seres humanos somos capaces de comprendernos entre nosotros porque, a pesar de todas nuestras diferencias, compartimos pasiones, intereses y necesidades limitadas pero comunes, a la luz de las cuales podemos vernos como otros nos ven y de juzgarnos, a nosotros mismos y a los demás, de acuerdo con el criterio de las sensibilidades morales compartidas.

La mayor parte de la teoría política de Berlin está escrita para refutar la acusación conservadora de que los liberales

no creen que existan las sensibilidades morales compartidas. Para esta visión caricaturizada, el liberalismo es la política del relativismo moral. Los liberales colocan a la libertad primero, no porque crean en su prioridad moral intrínseca o fundamental, sino sólo porque no hay otro acuerdo político prudente que brinde la esperanza de contener u ordenar el debate de los fines últimos. El debate sobre los fundamentos se halla entre incommensurables. Ausente cualquier posible universo moral compartido, los liberales favorecen los arreglos políticos liberales sencillamente porque a todos les permite perseguir fines incommensurables sólo sujetos al marco legal que se requiere para dirimir el conflicto. Los conservadores argumentan con frecuencia que el grado de entendimiento mutuo que el liberalismo fomenta o requiere es de un tipo relativista. *Tout comprendre c'est tout pardonner*: para un liberal, comprender es perdonar, y explicar es disculpar. La "comprensión" liberal, de acuerdo con el conservadurismo, es una especie de emoliente social, en el mejor de los casos suaviza las aristas de los conflictos, en el peor tolera lo intolerable.

La doctrina liberal de Berlin insiste, no obstante, en que podemos comprender puntos de vista antitéticos porque compartimos algunas nociones fundamentales y comunes de lo que son los seres humanos. El diálogo no sólo sirve para confirmar la corrección de perspectiva de cada punto de vista. Ya que en efecto compartimos ciertas fidelidades universales, podemos reprender a los demás o a nosotros mismos cuando nuestra conducta o nuestras opiniones no logran armonizar con estas nociones. "No debemos —escribe— dramatizar la incompatibilidad de los valores: hay un amplio acuerdo entre la gente de sociedades distintas a través de largos periodos de tiempo acerca de lo que es correcto e incorrecto, el bien y el mal."

Cuando Berlin habla de valores universales, se refiere a los europeos, y cuando habla de nuestras reglas de conducta, se refiere a "los hábitos y perspectivas del mundo occidental... las nociones comunes del bien y del mal, que nos reúnen en nuestro pasado griego, hebreo, cristiano y humanista". Al especificar que estos valores distinguen al civilizado del bárbaro, pone en claro que no se refiere a la universalidad examinada frente a la evidencia etnográfica de las

sociedades no occidentales. Para Berlin ciertamente no es central la cuestión de si los occidentales tienen derecho a juzgar y condenar las prácticas de otras civilizaciones. Todo su pensamiento ha sido desde y acerca de las tradiciones de Occidente. Su preocupación por el relativismo no es antropológica. Más bien es una cuestión de si es posible, a pesar de las transformaciones dentro del pensamiento occidental, la persistencia de continuidades de perspectiva moral de suficiente largo plazo que nos permitan comprender todavía la visión del mundo de las sociedades del pasado.

Berlin cree, como Vico, que la respuesta es sí. Estas continuidades ordenan el comportamiento moral, no sólo porque son tradicionales sino porque aún nos convencen: son los experimentos del pensamiento que todos llevamos a cabo para responder a la pregunta sobre qué formas de comportamiento debemos seguir para que este mundo sea respetable y mínimamente humanitario. Debido a que las respuestas a esta pregunta muestran una continuidad de largo alcance en la experiencia humana, y que los hombres y las mujeres ordinarios aún se sienten persuadidos por ella, el conflicto moral en la sociedad occidental tiende a ocurrir en un terreno compartido, más que en uno incommensurable. Los hombres difieren en sociedad, Berlin arguye, no porque cada uno esté atrapado en una red subjetiva de convicciones relativistas sordas a los argumentos, sino porque los bienes sobre los cuales los hombres disputan —la igualdad frente a la libertad, la justicia frente al orden— son en sí mismos difíciles de conciliar en la práctica política. El liberalismo de Berlin hace hincapié en que el desacuerdo humano no se debe en primera instancia a una falla del entendimiento; surge porque perseguimos metas que se contradicen.

Como Bernard Williams ha señalado, la pérdida es central en el liberalismo de Berlin. La elección trágica —se obtiene un bien, se sacrifica otro— es ineludible en la vida política. No obstante, al enfrentar problemas concretos, los agentes políticos son capaces de reunir valores incompatibles por medio de la negociación. "La situación concreta casi lo es todo. No hay escapatoria. Debemos decidir a la par que decidimos; el riesgo moral no puede, en ocasiones, evitarse." Los valores que en la teoría parecen

incompatibles que así permanezcan; pero en la práctica la comprensión clara de las limitaciones prácticas permite decidir y elegir. "La capacidad humana para la empatía es crucial para este proceso de comprensión."

Habría ocasiones, sin embargo, en que los actores se entiendan a la perfección, hayan entrado a los estados mentales del otro y no obstante aún sientan que sus valores no son sólo incompatibles sino inconmensurables. Aquí llegamos al punto en que la sola empatía es obviamente insuficiente para superar el desacuerdo político. Las exigencias de la vida espiritual frente a la material, por ejemplo, no se pueden ajustar por medio de la negociación, y no pueden ser comparadas significativamente, digamos, en una escala utilitaria. En tales casos de inconmensurabilidad, una sociedad liberal promueve una tolerancia mutua más o menos cortés o un apartamiento de más o menos incompreensión.

Ya que los valores pueden ser incompatibles y en ocasiones inconmensurables, para Berlín se sigue que la sociedad política debe valorizar la libertad sobre todo lo demás. La implicación es que la sociedad liberal es la mejor dispuesta hacia la realidad de la naturaleza humana, la mejor dispuesta hacia el hecho de que los hombres difieren en sus metas y en los medios que las garantizan; mejor dispuesta hacia el hecho de que los individuos pueden elegir muchos buenos modelos de vida posible. Y el hecho crucial adicional acerca de los seres humanos es que ellos saben que esto es así. Pueden entrar al universo de las premisas morales que resulta que no comparten pero pueden comprender, de nuevo con palabras de Bernard Williams, "que estos valores diferentes tienen un significado humano real e inteligible y que no son sólo errores, desviaciones o pobres expresiones de la naturaleza humana".

En la concepción de Berlín, el conflicto moral en la esfera política parece centrado sobre todo en conflictos entre los bienes humanos positivos: libertad frente a igualdad, justicia frente a eficiencia. De ser esto así, para Berlín el sustrato implícito del acuerdo moral común parece consistir principalmente en las definiciones de la conducta humana reprochable. A fin de cuentas sí sigue habiendo, según Berlín, una pequeña cantidad de acciones que todos los individuos sanos podrían considerar inhumanas, indecentes,

más allá de todo límite. Por lo tanto, cualquier sociedad, liberal o de otra índole, puede generar un acuerdo suficiente acerca de lo que es humano para encuadrar las leyes. Una sociedad liberal es distinta, sin embargo, al creer que no puede especificar los territorios morales compartidos mucho más allá de la periferia, en el círculo que define lo que está más allá de todo límite. Dentro de ese círculo existen tantos bienes humanos en competencia que los individuos pueden perseguir con legitimidad, que la sociedad no tiene el poder para regular intensivamente la conducta privada. Los hechos de la naturaleza humana permiten un acuerdo suficiente, por lo tanto, para garantizar las condiciones de una libertad negativa ("libre de") pero no el acuerdo suficiente para justificar la busca colectiva de algún ideal ("libertad para").

En *Árbol que crece torcido*, Berlín afirma cuánto le debe esta descripción del liberalismo a sus estudios históricos. Como lo explica en un ensayo más bien autobiográfico titulado "La búsqueda del ideal", aprendió de la descripción maquiavélica de la antítesis radical entre los valores cristianos y principescos que los hombres pueden mantener, visiones radicalmente opuestas acerca de los fines adecuados de la naturaleza humana, mientras que de Herder tomó la idea de que la cultura de cada época histórica tiene su propio "centro de gravedad", su propio e intrínseco conjunto de valores. Pero de Vico Berlín entendió el significado de la idea de comprensión, de la introspección imaginativa en la otredad, lo que Vico llama "entrare". Para la doctrina relativista de que el centro de gravedad de cada época es tan diferente que las siguientes generaciones no tienen la esperanza de comprenderlo, Vico, en una respuesta famosa en *La nueva ciencia*, dijo que lo que ha sido hecho o pensado por los hombres puede ser comprendido por ellos. Fue Vico quien le señaló a Berlín el camino hacia la reconciliación entre la fe de la Ilustración en la universalidad de la naturaleza humana y la insistencia del Romanticismo en la historicidad de la cultura.

Estos ensayos muestran que el liberalismo político de Berlín ha trazado una ruta media entre los polos romántico e ilustrado. Por un lado, ha señalado los peligros que brotaron de la excesiva confianza de la Ilustración en el racio-

nalismo de la política y en la convicción que lo acompaña de que debe haber sólo una solución política a los males de la humanidad. Por otro lado, ha buscado salvar a la fe de la Ilustración en la política y la moralidad basadas en una antropología de la naturaleza humana, de la veneración del movimiento romántico por lo racional, lo particular y lo personal. Berlín ha aprendido del énfasis romántico en la pluralidad de los bienes humanos que los hombres pueden servir y adoptar verosímelmente; y sin embargo, nos ha advertido que la insistencia romántica en la devoción total por los ideales personales se tradujo en una doctrina de la voluntad radical que condujo a la política del fascismo.

La descripción del fascismo realizada por Berlín, sin embargo, genera dos dificultades. Primero, la ideología fascista o profascista explícitamente cuestiona el estado de esos valores humanos que el liberalismo considera universales. ¿Sobre qué base, por lo tanto, cree Berlín que es posible salvar de la crítica fascista al compromiso con lo universal? Segundo, la conducta fascista prueba hasta su límite la creencia de Berlín de que es posible entrar en y comprender las visiones del mundo que repugnan a la propia.

La premisa de la teoría de la comprensión de Berlín es que podemos comprender lo que aborrecemos porque compartimos la misma humanidad. No existe un conflicto fundamental entre la comprensión y el juicio —en el caso del fascismo, entre comprender y condenar—. En efecto, Berlín sostiene que uno sólo puede juzgar lo que ha comprendido por completo, y que lejos de ser verdadera, la frase *tout comprendre c'est tout pardonner* invierte las relaciones psicológicas reales entre la comprensión y el juicio. Cuanto más comprendemos, diría él, más fácil resulta juzgar más forzoso para nosotros hacerlo. De la conclusión de "Inevitabilidad histórica", su famoso ensayo de los años cincuenta, se puede inferir que Berlín tolera poco la exigencia de que cuanto más se comprenden las condiciones históricas, sociales o psicológicas de una acción odiosa, tanto menos odiosa puede parecerse.

Pero la relación entre la comprensión y el juicio también debiera ser investigada desde la otra dirección. Es obvio que hay casos en los cuales el juicio

impide la comprensión, en los cuales una fuerte repulsión moral nos vuelve reacios a llevar a cabo ese viaje de empatía que Berlin considera el preludio de la comprensión. La conducta fascista puede ser un ejemplo de algo tan inhumano que mientras no nos pese aborrecerla, o quizá por ello mismo, tenemos grandes dificultades para comprenderla.

El intento más sostenido de Berlin de pensar el fascismo ocurre, de un modo conciliador e indirecto, en su ensayo sobre Joseph de Maistre, el diplomático sardo y ensayista ultraconservador de la contrarrevolución europea de comienzos del siglo XIX. En el análisis de Berlin, De Maistre merece ser llamado un precursor del fascismo, no porque los fascistas del siglo XX así lo hayan considerado, sino porque su pensamiento prefigura la creencia fascista: su desconfianza en la razón humana y su celebración de la violencia; su insistencia en la subordinación social; su apoteosis del liderazgo y la voluntad radical en la política; su impaciencia ante los derechos humanos, los impedimentos constitucionales o las instituciones que compensan el ejercicio del poder.

De Maistre llevó la contrarrevolución que se opuso a la Ilustración francesa mucho más allá de la defensa que hizo Burke de la tradición y la historia, hasta el terreno del autoritarismo. De Maistre se propuso demoler el núcleo de la política liberal: la idea de los derechos transhistóricos derivados de una antropología de las características humanas. De Maistre insistió en que no existe algo que pueda llamarse Hombre sino sólo hombres: franceses, italianos, rusos, con toda su particularidad autorreferencial.

Berlin demuestra que De Maistre argumentaba de un modo contradictorio: primero niega la posibilidad misma de una definición universalista del hombre en la línea de la Ilustración y después sostiene una oscura definición de la naturaleza humana tan universalista como la que critica. De Maistre sostenía que, hasta donde son posibles las generalizaciones culturales y transhistóricas acerca de la conducta humana, éstas demuestran que la agresión y el amor por la violencia son hechos de su naturaleza tanto como la sociabilidad y la cooperación; en la paráfrasis de Berlin de la premisa esencial de De Maistre: "El deseo del hombre de autoinmolarse es tan fundamental como su deseo de preservación

o felicidad". La guerra es la ley eterna de la humanidad. La violencia natural de la especie humana es a su vez parte de la violencia esencial del mundo natural. La muerte es inherente a la vida y los hombres buscan la muerte tanto como buscan preservar la vida:

Toda la tierra, perpetuamente anegada en sangre, no es otra cosa que un enorme altar sobre el cual todo lo vivo debe ser sacrificado sin fin, sin límites, sin pausas, hasta la consumación de las cosas, hasta la desaparición del mal, hasta la muerte de la muerte.

De esta oscura visión de la vida animal y de la psicología humana se puede derivar fácilmente un orden político autoritario, de una variedad conservadora o fascista. La conservadora buscaría utilizar la autoridad política para reprimir o suprimir la violencia natural y la agresión de sus súbditos; la variedad autoritaria del fascismo buscaría canalizar esa agresión por un camino de conquista y contienda violentas.

Berlin critica la visión de la naturaleza humana de De Maistre por su énfasis selectivo en la malignidad humana; sin embargo, si De Maistre exagera la malignidad humana, ¿no podría decirse que Berlin exagera la cooperación y la comunidad de una visión moral? Berlin no se ocupa de ese desafío directamente. Sin embargo, hay un ensayo en su nuevo libro, "La unidad europea y sus vicisitudes", que puede leerse como una respuesta indirecta al asalto de De Maistre sobre las posiciones liberales. Este ensayo revela cuánto del liberalismo de Berlin se ha escrito para un mundo que se recuperaba del impacto de Auschwitz, para un mundo incapaz o renuente a creer las lecciones sobre la naturaleza humana que se revelaron al otro lado de los alambres de púas. Si el liberalismo de Berlin es oscuro, escéptico, desengañado y precavido, si está por completo divorciado del soleado progresismo del siglo XIX o del hedonismo superficial del utilitarismo, se debe seguramente a que él es un judío obligado a meditar sobre la destrucción de su pueblo, un filósofo que precisa confrontar la historia como una pesadilla.

En este ensayo, comienza su tratamiento de la experiencia fascista subrayando una vez más que el fascismo fue una forma extrema del nacionalismo

romántico. Negaba la idea misma de una naturaleza humana común e insistía en que la humanidad estaba dividida, por los hechos de la raza y la nacionalidad, en tipos humanos y subhumanos. El fascismo, por lo tanto, lleva la doctrina del relativismo moral hasta su extremo absoluto. Y cuanto este relativismo nacional se unió con el ideal romántico de la devoción absoluta al propio ideal, como quiere que éste se conciba, se levantaron los cimientos del fascismo.

Una implicación importante de este análisis es que busca recuperar al fascismo como un auténtico producto de algunas de las tradiciones más nobles de Europa. El fascismo no fue la erupción del mal instintivo o primordial, sino la elaboración perversa de las doctrinas específicas de la sinceridad, la integridad y el orgullo nacional que, en otras mentes, hubieran podido generar nobles consecuencias. De este modo, Berlin habrá de insistir en que el fascismo es un fenómeno histórico más que demonológico o puramente psicológico. Tal interpretación proporciona la base para su argumento de que el fascismo es humanamente comprensible, de que podemos entender lo que aborrecemos, porque en este caso, la ideología es humana, demasiado humana.

Del mismo modo, arguye Berlin, deberíamos pensar que el fascismo es un fiel desarrollo de la política de algunos de nuestros valores europeos más apreciados: la reverencia por la voluntad individual, la creatividad humana y la sinceridad personal:

La conmovedora figura de Beethoven en su jardín, creando obras inmortales en la pobreza y sufriendo sus debidas flaquezas comparada con la de Napoleón, cuyo arte es la creación de estados y pueblos. Si se apunta a la propia realización como la meta última, ¿no será que la transformación del mundo por medio de la violencia y la capacidad es en sí misma una especie de acto estético sublime?

Desde esta visión de la política como manipulación estética de los hombres y las sociedades hay, escribe Berlin, "sólo un breve paso" hasta "el nacionalismo extremo y el fascismo".

Berlin no es el primero en indicar que el fascismo estetizó la política, o en relacionar esta política del siglo XX con el arte del siglo XIX, pero en este punto su

descripción puede ser sujeto de crítica. Por supuesto que el paso de las teorías románticas del arte a las prácticas históricas reales de la ss es todo menos breve. La cadena causal que relaciona la teoría romántica con la práctica fascista aún está por especificarse. Una cosa es demostrar el contenido propiamente antihumanista del romanticismo fascista y muy otra explicar cómo la gente pudo creer que era cierto, por ejemplo, que los judíos no pertenecían a la familia humana. Lo que falta en la descripción del fascismo de Berlin es por qué esa creencia antihumanista permaneció sorda a los hechos y por qué este error pareció tan verosímil como para que los individuos pudieran matar en su nombre.

La ausencia de esta pieza en el argumento es importante, porque precisamente el peso del liberalismo de Berlin es que la mayor parte de la gente sí percibe la humanidad común a los otros seres humanos. ¿Cómo, entonces, Berlin sostiene su propia creencia en la idea de una humanidad común, dado que millones de fascistas evidentemente no creían en ella? Uno de los lugares comunes del despertar de la posguerra a los hechos del holocausto fue la creencia de que destruyó la fe de la gente en la bondad común de la naturaleza humana. La propia reacción de Berlin aclara que él no será partidario de esta forma de la desesperación. Al "pisotear ciertos valores", Berlin sostiene, el fascismo ha demostrado paradójicamente la importancia de éstos como punto de partida de cualquier política de la respetabilidad. Ha habido en Europa, escribe, una "especie de regreso al antiguo concepto de ley natural" al descubrir que "ninguna corte, ninguna autoridad...podría...permitir que el hombre se conduzca como un testigo falso o que torture libremente o que masacre a sus semejantes por placer".

Este es el corazón sombrío del liberalismo de Berlin: ya no es la brillante perspectiva de la Ilustración de que el nombre comparte el mismo interés en la libertad y en el ejercicio de la razón. En el liberalismo después de Auschwitz (y después del Gulag, del que Berlin fue especialmente sensible antes que muchos otros intelectuales occidentales), todo lo que tenemos en común es nuestra capacidad para sufrir y, a diferencia de otros animales, nuestra conciencia del sufrimiento de los demás.

Esta definición de intereses humanos

compartidos parece disponer los límites de la tolerancia liberal para Berlin. "Si", escribe:

nos encontramos con alguien que no puede distinguir por qué... no debiera destruir al mundo para librarse del dolor de su dedo meñique, o alguien que en verdad no ve el perjuicio en condenar a hombres inocentes o en traicionar a los amigos o en torturar a los niños, entonces descubrimos que no podemos discutir con esas personas, no tanto porque nos horrorice sino porque creemos que son en cierto sentido inhumanos: los llamamos idiotas morales.

La importante frase "idiotas morales" implica claramente una persona que, mientras que resulta ostensiblemente racional de modo instrumental, no parece comprender o dar significado alguno a la idea de Berlin de una humanidad compartida. Esa descripción se aplica perfectamente al fascista, o más exactamente, al tipo de fascista que en particular Berlin quiere comprender, no al bruto que actúa bajo la compulsión de las órdenes o de sus propios instintos sádicos, sino al individuo como Albert Speer cuyo "alto grado de conocimiento científico y capacidad, y ciertamente de cultura general" no impidió que cometiese o instigase la abominación moral.

El problema con la frase "idiota moral", cuando se aplica a esa clase de gente, es que parece aceptar que sus elecciones morales se encuentran más allá de la posibilidad de una comprensión genuina. La idea del idiotismo moral parece eliminar lo que el anterior análisis histórico de la ideología fascista parecía otorgar: que esta gente actuaba bajo una pervertida pero comprensible interpretación de los valores de la Europa posromántica. No se puede afirmar en absoluto, por contraste, que un idiota moral actúe sobre premisas consistentes y comprensibles. Sólo se le puede resistir, o encerrar.

Con esta interpretación, por lo tanto, Berlin nos puede dar fundamentos verosímiles de un liberal, para juzgar, condenar, incluso encerrar a los fascistas. El fascismo ofreció pruebas históricas de las abyectas consecuencias humanas de una política que niega la existencia de intereses humanos transhistóricos, transculturales y transnacionales. El liberalismo de Berlin nos revela aquí cuán lejos

se encuentra del relativismo que todo lo perdona. El verdadero problema es que la práctica de la empatía, de la comprensión del otro desde dentro, central para la política liberal, se viene abajo en el caso de los fascistas. O al menos hay una amplia brecha que resta entre la comprensión de los vastos factores intelectuales que influyeron en la creencia fascista y la comprensión de la particular práctica del fascismo de asesinar y exterminar.

Así, el liberalismo de Berlin enfrenta un dilema. Ya sea que afirme que los fascistas son hombres y por lo tanto incluye en su descripción de la naturaleza humana cierto grado de la visión de De Maistre de que son innata y naturalmente violentos; o sostiene que todos saben en qué consiste la inhumanidad, en cuyo caso los fascistas dejan de calificar como seres humanos normales. Berlin quiere sostener ambas, que todos los hombres saben qué es ser humano y que los fascistas fueron humanos, demasiado. Si bien este dilema ha permanecido sin solución en sus descripciones, también han permanecido sin solución en la mayor parte de otras descripciones. No obstante, seguramente a todo liberalismo le obsesiona la idea de que no puede comprender por completo lo que tiene tantas buenas razones para despreciar. Porque aquello que no puede ser comprendido por completo no puede ser superado por completo. Aquí el liberalismo de la empatía llega a su límite, se encuentra con las fuerzas de la oscuridad a las que no puede comprender o responder. Aquí el liberalismo encuentra sólo lo que puede enfrentar. □

Traducción de Aurelio Major



Del Compendio de perspectiva lineal de Eugenio Landesio (detalle)

## Después del Imperio: Tadjikistán

Jean Meyer

### 1. ¿CUÁL LIBERACIÓN NACIONAL?

Asistimos a un proceso que si bien tiene algo de descolonización (se derrumbó el imperio soviético) es más complicado. Las repúblicas independientes que nacieron después de agosto de 1991, no tienen, muchas veces, la realidad de un Estado constituido, dentro de fronteras claras con poderes políticos y económicos definidos. No corresponden a nuestro modelo de Estado nacional, ya que no albergan en su territorio una nación homogénea sino una multitud de naciones, casi naciones, protonaciones, tribus y clanes.

Contemplamos el principio de un proceso largo y cruento de desintegración, descomposición y violencia y también de nacimiento, construcción y pacificación. Falta mucho tiempo para llegar al momento de la democratización en el sentido político e institucional. La separación de poderes no existió nunca, no hay partidos políticos y por lo tanto no puede haber alternancia, la privatización es difícil mientras no haya un derecho económico, financiero, comercial. Por lo pronto todo esto falta y la democracia es una pura fachada institucional en las repúblicas de Asia central y del Cáucaso, quizá con la excepción de Armenia. Georgia nos ha dado un soberbio ejemplo de nacionalismo autoritario: Zviad Gamsajurdia, héroe nacionalista, llegó al poder en marzo de 1991 con el 90% de los votos, porque representaba la liberación nacional. Desató en seguida una ofensiva contra todos los que no pensaban como él y contra los numerosos elementos no georgianos de Georgia. Terminó en un despotismo desenfrenado y cayó después de sangrientos combates en el centro de la capital. El

país se abismó en las luchas entre milicias y clanes, antes de caer en una crisis mayúscula al desatarse la guerra contra Abjasia, república autónoma dentro de Georgia.

### 2. ¿CUÁLES NACIONES?

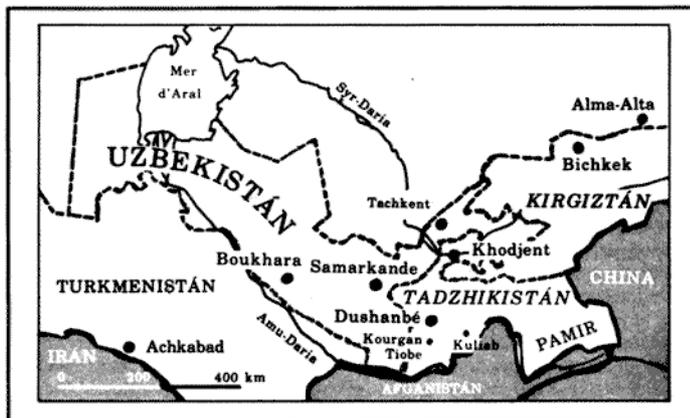
La problemática actual de las naciones nace después de 1917-1920, cuando le toca al comisario Stalin aplicar la "política de las nacionalidades" que pretende identificar territorios y naciones (o enmarcar las naciones en un espacio), fijar lenguas nacionales (o inventarlas) y al mismo tiempo dividir para reinar, a fin de conservar el imperio zarista para el socialismo. No se admite nunca la idea de independencia, no se permite la confederación de los pueblos montañoses del Cáucaso, tampoco la República Transcaucásica (Georgia, Armenia y Azerbaijón), mucho menos el gran Turkestan de Asia central, Kazajistán, Turkmenistán, Uzbekistán, Tadjikistán y Kirgizistán,

con sus fronteras aberrantes, con su territorio entrecortado de enclaves (como en el Cáucaso) nacen entre 1920 y 1936 contra el sueño comunitario, satanizado bajo las categorías teológicas inquisitoriales de "panturanismo", "sultangalievismo" y "nacionalismo burgués".

Tales repúblicas no podían corresponder a una realidad étnica muy complicada. ¿Dónde encontrar la adecuación entre un territorio y una lengua? No existía. La inventaron. El nombre de cada república corresponde al grupo étnico mayoritario que habita dentro de unas fronteras marcadas con mucha arbitrariedad (véase mapa). Podemos decir que cada república es el Estado de un grupo mayoritario que tiene una lengua y una larga historia y a quien el poder soviético da un territorio. Luego, a trabajar para forjar una conciencia nacional. En la conciencia soviética 150 años después se puede hablar de una identidad nacional para la intelligentsia urbana de dichas repúblicas. Pero más allá de los barrios urbanos no es fácil decirlo.

Al morir la URSS, surgió de manera inesperada la independencia y con ella un tremendo problema: antes de agosto de 1991, todos tenían la ciudadanía soviética y una nacionalidad X.; todos podían vivir, teóricamente, en cualquier parte del imperio. De pronto, al desaparecer la ciudadanía imperial, uno tiene que escoger su nación: ¿qué pasa con el tadjik que vive en Uzbekistán desde que existe este país?, ¿y viceversa?

El problema es real porque en ningún lugar hay adecuación entre el territorio y la nación. En todas partes hay: 1) europeos 2) minorías sin territorio (judíos,



alemanes, tártaros de Crimea etc...) 3) minorías nacionales importantes, con la "nacionalidad" de la república vecina. Por ejemplo, en Tadzhibistán hay un millón de uzbek, cuatro de tadhik, sin contar los rusos, ucranianos, kirgiz, turcos meshket, etc. En el vecino Uzbekistán, los tadhik representan el 10% de una población de 20 millones. En Dushanbé, capital de Tadzhibistán, hay 35% de tadhik, 20% de uzbek, 45% de "europeos". La historia milenaria ha sido de convivencia problemática en un mosaico geográfico. La división no es solamente interétnica, sino entre regiones, valles, tribus, clanes, familias... Todo eso ha sido agravado por la geografía política soviética: véanse en el mapa las fronteras provocadoras entre Uzbekistán, Kirgizistán, Tadzhibistán).

La lógica lleva al conflicto interétnico, luego al enfrentamiento entre repúblicas del extinto imperio y también con Afganistán y China. Por desgracia el mosaico étnico no puede borrarse sin desplazamientos masivos y entrecruzados de poblaciones. La famosa "limpia étnica" tiene un costo humano muy alto.

Tadzhibistán ha sido el gran perdedor en el juego geopolítico soviético. Históricamente pertenecía al Kanato de Bujara que se prolongó en 1920-1924 con la república socialista del mismo nombre. En ese espacio las grandes ciudades como Bujara y Samarcanda eran tadhik así como la sierra; en los llanos vivían los pastores turcofonos y los campesinos tadhik turquizados. De 1924 a 1929 fueron incorporados a la nueva república de Uzbekistán, luego en 1936 fue

creada la república de Tadzhibistán, sin las gloriosas ciudades tadhik de las mil y una noches: Samarcanda, Bujara... Los ciudadanos tadhik se encontraron sin centro urbano histórico, con una capital nueva, Dushanbé, "el mercado del lunes", perdida en una campaña uzbek. Al mismo tiempo los numerosos tadhik de Uzbekistán sufrieron una violenta "uzbekización". Sus élites, cortadas de sus raíces culturales persas —los tadhik no son turcomanes, sino persas, iraníes— se han rusificado. Todo eso explica la crisis de identidad que sufre la república. ¿Serán tadhik? y en tal caso ¿se unirán con los tadhik de Afganistán para formar una república serrana homogénea? ¿Serán persas y tendrán que recuperar Samarcanda? ¿Serán iraníes? o, antes que todo ¿serán musulmanes y participarán de una gran república islámica? Lo único que saben todos los tadhik es que le temen a los 20 millones de uzbek. Han buscado el apoyo de Moscú para no encontrarse en la situación de Armenia: un distrito serrano perdido en el océano de los pueblos turcos.

### 3. ÉLITES EN CONFLICTO

Existen dos élites en competencia. La primera une y opone a los hombres del aparato comunista y a los intelectuales nacionalistas (a veces demócratas) que pertenecen a la misma familia, al mismo sistema. Las élites rebeldes de las repúblicas musulmanas, estos nacionaldemócratas, se componen de hombres jóvenes, ingenieros, universitarios que estudiaron el idioma ruso. Tienen re-

laciones estrechas, empezando por la sangre, con los hombres de la nomenclatura comunista. Esa élite, como la africana a la hora de la descolonización, quiere mantener lazos con la metrópoli (Rusia). Pide la presencia del ejército ruso para evitar o apagar la guerra civil.

La segunda élite es más nueva a la vez que más antigua, es una élite religiosa, la de los *mul-lab* (los religiosos). Moderados o radicales, todos son fundamentalistas y piden que la ley coránica (*sharia*) sea la Ley del Estado. También son jóvenes y no hay gente mayor pues la persecución duró 50 años. No hay pueblo que no tenga varias mezquitas; los *mul-lab* se organizan en gremios, sindicatos y hasta forman partido político como en Tadzhibistán.

### 4. ¿Y EL PUEBLO?

La cuestión de la democracia política no se plantea en términos universales. Sólo los intelectuales reclaman el sufragio efectivo. Las comunidades pueblerinas quieren su autonomía y a cambio de ella no les importa el voto. Por eso el vencedor triunfa, antes y después de la perestroika y de la caída del imperio, con el 95% de los votos.

En cambio, el problema político aparece en las grandes ciudades con sus importantes minorías europeas y con una enorme población joven y flotante. Migrantes y jóvenes desocupados están disponibles y pueden seguir a quien les invite: nacionalistas, islamistas, comunistas. Quien proporcione armas, dinero, gafete y bandera tendrá seguidores de sobra.

Al principio de 1991 las únicas repúblicas aún dirigidas por el partido comunista de siempre eran las repúblicas musulmanas (y Bielorusia). Autóctonos, dichos partidos conservaban estrechas y buenas relaciones con Moscú. Nunca dieron dolores de cabeza a Gorbachov y siempre le dieron el 95% de los votos. Eso sí, habían concedido la libertad religiosa y la restauración cultural. Moscú había abierto las puertas a los fundamentalistas de Arabia Saudita y de Jordania, con la esperanza de conseguir inversiones de petrodólares, sin captar la fuerza y la significación política del Islam nuevo.

Ese Islam informal, popular, dinámico recluta en el campo, en los barrios populares, en las ciudades perdidas y, en el caso de Tadzhibistán, en las regiones limítrofes de Afganistán. No se puede





decir que el clero sea nacionalista porque busca una solución religiosa (la *umma*, la comunidad de los creyentes) a los antagonismos étnicos. Pero en ese campo, su prédica no tiene éxito.

Ese pueblo manifestó su oposición al poder comunista en agosto de 1986, al amotinarse en Kurgan-Tiubé, luego en febrero de 1990, en los violentos disturbios no-étnicos de la capital, Dushanbé. Las elecciones de 1989 habían funcionado como siempre: un solo partido, un solo candidato, un solo voto unánime, pero los tiempos estaban cambiando. Después de agosto de 1991, Tadjikistán fue la primera república en donde la nomenclatura pasó a la contraofensiva. El Congreso controlado por el PC dio el poder a un viejo cacique eliminado en 1985, Rajman Naviev. El regreso del cacique, jefe de la mafia de Lenabad (ahora rebautizado con su viejo nombre: Jodzhand) provocó constantes y violentas manifestaciones de la juventud en las calles de Dushanbé y en el sur. La oposición pidió la renuncia de Nabiev y nuevas elecciones. Las elecciones nada limpias de noviembre de 1991 dieron la victoria a Nabiev y a los comunistas de

Jodzhand, para mayor descontento de los islamistas, nacionalistas, demócratas y de los comunistas disidentes de la región de Kuliab. Las violentas manifestaciones de descontento no hubieran sido suficientes sin dos factores esenciales: los conflictos entre comunistas, ligados al localismo, la fuerza del Islam envalentonado por la caída de Kabul en la primavera de 1992 y el triunfo del "león de Panshir", el comandante Masud, tadjik de Afganistán.

A los pocos días de la caída de Najibula el rojo en Kabul, las dificultades empezaron para Nabiev. A fines de abril se reanudaron las manifestaciones en Dushanbé. Enfrentamientos sangrientos a principios de mayo de 1992 obligaron a Nabiev a aceptar un gobierno de coalición y a perder el control de varios ministerios. Tales concesiones no pusieron fin a la violencia que se volvió permanente en el sur, alrededor de Kurgan-Tiube y de Kuliab.

##### 5. LA CRISIS DE TADZHIKISTÁN

A partir de la caída del poder rojo en Afganistán, el problema se plantea en tér-

minos nuevos. Para Rusia, el asunto es el de las fronteras con Afganistán y China, o sea la defensa de la Comunidad de Estados Independientes. Las fronteras tadjik tuvieron que confiarse a tropas de la CEI, tropas rusas para controlar el flujo de armas y droga desde Afganistán y poner fin a la violencia en el sur. Pero después de la desaparición de la URSS, las tropas rusas dispersas en un territorio inmenso se sienten abandonadas, no entienden el sentido de su misión y se desmoralizan: alcohol, droga, indisciplina, desertión. Los oficiales venden armas y parque, apoyan a tal o cual partido según sus preferencias personales o sus intereses.

Los ex comunistas defienden un modelo modernizador, pro occidental, pro Moscú, pero la manipulación de las diferencias étnicas y regionales acabó por escapárseles y jugar en su contra. En el centro-sur Kuliab es un feudo comunista, pero opuesto al dominio de la mafia de Jodzhand.

El tercer elemento es el afgano: por ambos lados de los 2 000 km de frontera montañosa viven tadjik y el caos imperante en Afganistán, el conflicto que opone acá las milicias uzbek a las tadjik repercute directamente en Tadjikistán. Armas, armamento pesado, dinero, droga y soldados bajan de la sierra; por eso la zona suroeste de Kurgan-Tiubé sufre desde hace seis meses una devastación tan grave que la gente empieza a morir de hambre.

Moscú, de manera pragmática, apoyó a Nabiev mientras no se debilitó demasiado, o sea hasta el 7 de septiembre de 1992. En agosto la violencia volvió a Dushanbé, hubo cientos de muertos y el 31 de ese mes islamistas y nacionaldemócratas tomaron el palacio presidencial por asalto. Durante una semana Nabiev anduvo bajo la protección de comandantes rusos, hasta que el día 7 fue sorpresivamente arrestado en el aeropuerto por fuerzas de la oposición. ¿Habría sido entregado? ¿Fue iniciativa personal de un comandante? ¿Fue decisión de Moscú? Entregó por fin su renuncia, de manera nada voluntaria, antes de refugiarse en su feudo de Jodzhand para denunciar a "los fundamentalistas musulmanes sedientos de poder."

Como presidente interino fue nombrado el presidente del Congreso, el opositor Akbar-sha Iskandarov, demócrata tadjik, sureño, ingeniero de 41 años. Afirmó que no se trataba de instaurar

una república islámica, pero como el Congreso no aceptó la renuncia de Nabiev, la crisis resurgió.

Irán denunció la ingerencia rusa, Uzbekistán la intervención afgana, Kirgiztán se asustó y los combates se generalizaron en el sur. Parece que las minorías étnicas, especialmente uzbek, han sido expulsadas de la región. Las tropas rusas estuvieron encargadas de cerrar la frontera afgana con la participación simbólica de contingentes uzbek, kirgiz y kazak. Tadzhibikistán aceptó la presencia de un cuerpo de paz prometido en la conferencia de la CEI en Bishkek (Kirgiztán, 9 de octubre).

En la segunda semana de octubre la guerra se intensificó hasta que el 24 las fuerzas comunistas tomaron la capital Dushanbé con milicias uzbek del oeste. Durante dos días reinó la confusión. Finalmente fuerzas leales a Iskandarov, apoyadas por elementos rusos de la 201 división blindada derrotaron a los rebeldes. La asonada costó 600 muertos, sin embargo desde entonces la situación no ha mejorado. En 6 meses 20 000 personas murieron de manera violenta y cerca de un cuarto de millón han sido desplazadas; en noviembre los combates seguían, las milicias comunistas acosaban Dushanbé; la capital, totalmente paralizada, se preparaba para un nuevo asalto. El 28 de octubre el presidente Iskandarov pidió oficialmente la intervención del ejército ruso, su antiguo enemigo. Actualmente la 201 DB apoya teóricamente al gobierno provisional pero ¿cuál será su papel? Ha armado en un primer momento a los comunistas, luego corrió a Nabiev pero siguió armando al ejército comunista de Kuliab. ¿No será más bien que no hay tal ejército ruso, que hay varios ejércitos, o mejor dicho "grandes compañías" que trabajan por su cuenta y al mejor postor? Vale la pena notar que el 6 de noviembre el presidente Iskandarov creó un Consejo de Estado, un triunvirato al que pertenece el comandante de la 201 DB, al lado del presidente interino y del primer ministro.

Iskandarov busca desesperadamente una salida para que su país no se transforme, peor que en un Líbano, en una Somalia. Por eso convocó el Congreso a reunirse en Jodzhand el 16 de noviembre. Hacerlo significa hacer una concesión al clan comunista de esta zona económicamente esencial y que, curiosamente, está en paz.

El congreso está convocado para ratificar la renuncia de Nabiev, lo que puede ser muy difícil de conseguir; a cambio, el gobierno interino y el presidente del congreso han ofrecido su renuncia para facilitar la convocatoria a nuevas elecciones. Parece que las milicias de Kuliab están de acuerdo y mandarán sus diputados. Se invitará a los presidentes de Rusia, Uzbekistán, Kazakstán y Kirgiztán.

Hay que desearles suerte ya que le espera lo peor a un país entregado a los clanes, a los ejércitos y a la tercera fuerza de los criminales que fueron liberados y armados. La negociación —si la hay— va a realizarse sobre el hecho concreto de la división del país en regiones alrededor de ciudades: Jodzhand, Dushanbé, Kurgan-Tiubé, Kuliab. Esa división podría, en el peor de los casos, desembocar en la desintegración del país; la que afectaría a los países vecinos y allende. Unir a los tadhik significaría dividir Afganistán; los uzbek se irían con Uzbekistán; luego los pashtun de Afganistán se unirían con los de Pakistán, y ¿qué pasaría con Pakistán, y con la India?

El proceso podría afectar a Rusia que cuenta con 20% de no rusos y tiene mu-

mulmanes dentro de sus fronteras, así como 25 millones de rusos fuera de ellos. La "purificación étnica" provocaría sólo víctimas, sólo vencidos y sin embargo amenaza, como se ve hoy, en Rusia, en el Cáucaso entre ingush, chechen, osetines. La paz es frágil. Lo único que es seguro es que Asia central tendrá su propio destino, que no habrá una gran república panturca, ni panislámica, que las entidades soviéticas se mantendrán. El costo para engendrar naciones será alto: rectificaciones de fronteras, desplazamientos de poblaciones enteras, y por lo pronto derrumbe y desintegración de la economía y de las estructuras estatales. Luego, algún día Uzbekistán será la nación dominante en Asia Central. □

Fuentes: La prensa rusa

Olivier Roy y Marie Mendras "La decolonisation de l'empire soviétique" (*Esprit*, París, octubre 1991)

Olivier Roy, "Frontières et ethnies en Asie Centrale" (*Hérodote*, París, No. 64, 1992) *Hérodote*, No. 54-55, 1989 "Les marches de la Russie" número especial.

## Carta de Madrid Máscaras

*Blas Matamoro*

En estas cartas apenas si ha aparecido el célebre año 1992. Lo estamos viviendo y no nos convencemos de lo célebre que es, tanta distancia nos separa de nuestra cotidianeidad. Ni Exposición de Sevilla, ni Olimpiadas de Barcelona. Supongo que los lectores conocen mejor que yo estos temas. Creo que lo más importante de estos espectáculos es lo que se convierte, a partir de ellos, en incidencia para la vida diaria. Las reformas urbanas de Sevilla y Barcelona son la verdadera obra de los eventos mencionados. Barrios rehabilitados, mejores

accesos, restauración de zonas históricas, equipamientos nuevos para actividades sociales, transportes más modernos, contacto con el entorno. Los barceloneses se pueden asomar al Mediterráneo, por fin y, por fin, los sevillanos tienen una colección de puentes para pasear río por medio entre la ciudad, Triana y La Cartuja. Y esto lleva historia: las modificaciones urbanísticas de Barcelona (1888) y Sevilla (1929) tuvieron como impulso dinamizador dos exposiciones internacionales.

Otro beneficio llamado de este 92 es la cantidad de publicaciones que divulgan

o revisan asuntos de la hipotética "historia común". Más que común yo diría que es una historia intercambiada y, a veces, parecida. De esta avalancha hispanoamericana de libros, folletos y revistas rescato el volumen de Consuelo Varela (*Cristóbal Colón. Retrato de un hombre*, editado por Alianza), porque, obviadas aparte (sin Colón no habría 92 ni esta carta podría leerse en México), si el 92 es, antes que nada, un festival de la imagen, Colón es un hombre del que no tenemos ni un solo retrato fidedigno. Un hombre sin "imagen". Y no es porque su época se lo impidiera. Al contrario, el Renacimiento fue, entre tantas cosas, una cultura de la individualidad: la vida privada, lo interior, la diferencia entre sujetos individuales, en síntesis: la renacentista fama. Una cultura de lo individual es, también, una cultura del retrato, y vaya si los pintores del Renacimiento no fueron estupendos retratistas. Poblaciones de individuos aparecen en sus interiores, pero también en sus cuadros de género, en sus escenas callejeras, en sus batallas. Pero no aparece un fiable Colón entre ellos.

Un protagonista crucial de la historia moderna esconde su cara. O la historia, que ha recogido su nombre de entre la pueblada de olvidos que suele ser su pasatiempo favorito, ha borrado su rostro. Pero no sólo su rostro, sino tantas huellas originarias, que Varela ensaya desbrozar de cualquier novelaría. Su intento consiste en exponer el estado de la cuestión colombiana, dividiendo el campo entre niveles: lo que podemos saber documental de Colón, lo que son hipótesis verosímiles pero no documentadas, y lo que es fantasía narrativa, que nunca sobra en esa intermitente e infatigable reinventoría del pasado que llamamos historia.

Entonces tenemos unas penumbras sugestivas: Colón era un supuesto italiano que no se escribía en italiano ni siquiera con sus compatriotas; era un hombre mesiánico al servicio de unos reyes así llamados católicos pero cuyo mesianismo tal vez sea de talante judío, propio de un descendiente de conversos mal convertidos; era ambicioso y soberbio pero, al tiempo, excelente negociador y convincente gestor de inversiones; hombre de origen oscuro y de una cultura irregular, sin embargo se movió como pez en el agua en la corte de Isabel y Fernando, tan impregnada de cultera-

nismo, latinismo y humanismo; defendía la monogamia y, no obstante o, quizás, a favor de ella, tuvo amos de variado carácter, lo cual hace pensar que suman muchos más que los registrados por los documentos: una manceba, una cuñada, una condesa, y sigue la lista.

En estas penumbras, precisamente, se instalan los biógrafos fantasiosos, o los que quieren cimentar tesis a costa de los silencios de la historia, o los novelistas (éstos están mejor legitimados) o esa especie que alguna vez prosperó y amenaza con volver, la de los autores de "biografías noveladas", a los que debe reconocerse una virtud: persuadirnos de que el pasado también es una novela, a veces un film con decorados desmontables y luces que varían según los equipos de iluminación que se empleen.

Por eso son legítimos e inciertos los diversos Colones que nos ha dispensado la literatura, los de Washington Irving, Paul Claudel, Salvador de Madariaga o Alejo Carpentier, por citar azarosamente y sin ansias de orden. Todos, legítimos e inciertos, carecen de rostro y responden a ese gran descarado que fue y es Cristóbal Colón.

Ahora bien: llega el cine, precedido por el teatro y la ópera, y entonces Colón ha de tener un cuerpo (del que si tenemos referencias) y una cara (de la que carecemos de copia). Ya Frederick March, un enorme autor, y Antonio Vilar, un actor mediocre, encarnaron a Colón en el cine, en empresas olvidables como el rostro del navegante quizá genovés. Ahora, en el vapuleado film de John Glenn, que acaba de estrenarse en España, George Corraface (que lleva la cara en el apellido) se mide con el descarado. Decididamente, Glenn ha querido hacer una película de aventuras, lo cual no está descaminado, porque la empresa de las Indias fue una aventura y de considerable tamaño. Tampoco está mal mostrar a un Colón tipo *latin lover*, lleno de dientes y de ojos, simpático, espadachín y atropellador, porque algo de todo esto debió tener el Almirante. El escrupulo documental está respetado, aunque la reconstrucción de la época es sumaria y pobre. Y, por fin, tenemos a un Colón despojado de fundamentalismo, pues la Iglesia no lo apoya. Si por ésta fuera, América no habría sido descubierta, viene a decirnos Glenn por boca del gordo Torquemada, encarnado (nunca mejor dicho) por el gordo Marlon Brando.

Agradecemos que este Colón coproducido por España sea un film anticlerical. Lo acaba de recordar el obispo de Mondoñedo: la modernidad es incompatible con la Iglesia y, con modales marrulleros, los socialistas están haciendo una obra anticatólica, como siempre la hicieran.

Ya que estamos poniendo las cosas en su lugar, juntemos al Colón de Consuelo Varela el Cervantes de Jean Canavaggio (*En busca del perfil perdido*), que Espasa Calpe ofrece en la traducción de Mauro Armiño. Otro inmenso descarado, este Cervantes del que tampoco contamos con un retrato fiable. Pienso, enseguida, en un personaje coetáneo, un protagonista del barroco español: Diego de Velázquez, el pintor que nunca se dejó retratar. Dos imágenes de su cara nos vienen de su propio pincel, en un autorretrato puntual y en el célebre caballero de Santiago (tal vez anacrónico) que se asoma en *Las meninas*.

Lo de no tener rostro es muy barroco. Un tiempo de máscaras, de sujeto desmontado, mudable, incierto y carente de fiereza sustancial. La divisa de Descartes era, justamente, *Larvatus prode*: "avanzo enmascarado, embozado", como en una comedia de capa y espada del mismo barroco.

¿Se enmascaró Cervantes, según las exigencias de su tiempo? Lo haya hecho o no, deliberadamente, lo cierto es lo incierto de su vida íntima, apenas se la enfoca documental. Lo mismo que Velázquez, volvemos a la paridad. Se han perdido muchos de sus escritos, no hay cartas íntimas suyas, algunas de sus obras son meras atribuciones. Las lagunas de documentación se pueden comparar con las del descubridor. Por eso han dado lugar a biografías henchidas de novelaría, como las de Astrana Marín y Navarro Ledesma, o a meras novelas, como la de Bruno Frank.

Sabemos poco y nada de la niñez y la adolescencia de Cervantes, lo cual impide un análisis genético de su psicología. Luego, la falta de papeles íntimos. Más tarde, lo poco esclarecedora que es su obra respecto a la personalidad del autor. El barroco así lo determina: el autor es una ficción, tiene un estatuto variable y objeto de escarnio, como ocurre en *Don Quijote*.

En efecto, Cervantes es autor de obras pertenecientes a géneros muy típicos, muy definidos, como *La Galatea*, el *Viaje del Parnaso* o *Persiles*. El Quijote es

un personaje de completa indeterminación: ignoramos su origen, sus amistades, si su locura es tal o mera representación, ignoramos hasta su apellido y del lugar donde habita, el narrador no quiere recordar el nombre. Maurice Molho explica, para mayor despiece, que "mancha", en el español del siglo xviii, significa no sólo el lugar geográfico manchego, sino "diferencia". El narrador no quiere recordar en qué lugar de la diferencia vive don Quijote, o Alonso Quesada, Quijano o tal vez Quijada.

Escasos rastros cervantinos son visibles en la escritura de Cervantes. Género o escarnio de géneros, nunca "expresión" de una subjetividad. Para rellenar los huecos han acudido escandalosos investigadores de hipótesis. Cervantes era de ancestros judíos, por eso disimulaba y se escabullía. Era homosexual y sus amistades peligrosas con algún jerarca moro le valieron la liberación. Baste echar una ojeada atenta a sus comedias argelinas para ver qué bien conocía las actividades del *mignon* cristiano entre avezados musulmanes. Su matrimonio, decidido de golpe, dura tres años y no deja descendientes. Volverá a reunirse con su mujer en la vejez ¿Era su hija la que reconoció como tal o un desliz de una sobrina? ¿Por qué estuvo veinte años sin escribir? ¿Anduvo mezclado en negocios de alcahuetería, dada su amistad con mujeres profesionales del amor? ¿Gastaba sus noches y dineros en las timbas madrileñas? Lo cierto es que fue preso por deudas, pero esto podía ocurrir a cualquiera de condición modesta y oficio indefinido, como Cervantes, que siempre rellenó expedientes para obtener algún beneficio por parte de los grandes señores más o menos mecenas.

Un barroco de ley, como Cervantes, reflexionaría: ¿qué importan todas estas minucias biográficas? Si no tenemos rostro, lo único importante es la máscara. A veces, los eruditos se atarean en buscar rasgos de disimulado erasmismo, de disimulado judaísmo, en su prosa (ejemplo: el infatigable Américo Castro). Pero si estamos en el barroco, todo es disimulación, aunque no de una verdad central, que no existe, sino de su misma oscuridad. Por ello, el barroco es heterodoxo aunque quiera ser propagandista de la fe, como Calderón de la Barca. Porque admite que en el centro no hay nada y este vértigo central o como central es la condición radical de toda heterodoxia.

Borges ha dictado unas astutísimas páginas acerca de la inocuidad de buscar precisiones biográficas sobre Shakespeare, intentando deslindar tal o cual texto, porque no se le debe atribuir, sino a Marlowe o Ben Jonhson. Shakespeare no es la obra de un sujeto único y constante: Shakespeare es el resultado de un cierto discurso convertido en sujeto. Es una clase de obra la que llamamos Shakespeare, la que señala a su autor, y no viceversa.

Cierto romanticismo y, aún más, cierto tardío y fatigado neorromanticismo insistió en que un artista lo era porque había sentido unas extraordinarias emociones, las propias del genio, y las había transmitido a los demás, como un regalo titánico: el espejo de la pasión. El artista debía arrastrarse por abismos de dolor inaudito, gozar en orgías incomparables, tener visiones o cometer actos extraordinariamente beatos o malvados. Si no, era imposible que pudiera ceder a la humanidad tan inusuales muestras de humanidad, valga el retintín, como las exhibidas por el arte.

Cervantes era Don Quijote; el ideal desmesurado perdido en un mundo trapacero, sórdido y calculador. Por eso, había que hacerlo sufrir en la piojosa cárcel, el tórrido baño de Argel o la desgarrante Lepanto. Muchos españoles de la época estuvieron presos, fueron cautivos y quedaron mutilados de guerra. Pidieron limosna, enloquecieron o se resignaron a su destino, penoso pero único, como el de todos los hombres. Ninguno de ellos compuso el *Quijote*, ni siquiera las *Novelas ejemplares* o los entremeses cervantinos, textos melancólicos y jocundos, como buenos productos del barroco. Ahí están los cuerpos gloriosos del Caravaggio, perdidos en la tiniebla del mundo. Si quitamos la tensión trágica y ponemos todo en la grave cuenta del ideal, ángel caído en la tierra de los hombres, el barroco desaparece, como se desvaneció en el siglo xix, hasta su rescate en los años del modernismo.

¿Qué dirán las borradas páginas de la vida de Cervantes? Acaso, no mucho más que los polvorientos expedientes en que pidió unas monedas para escribir, con cierta holgura, esos libros que eran su destino y hoy son, en cierta medida, el nuestro. Estos han de ser, seguramente, lo único extraordinario de su vida, canjeable por la de cualquier hombre, como se canjeaba por árabes los cautivos cristianos de Argel, los cervantes

(valga la minúscula) que se codeaban con don Miguel.

Las biografías románticas, como queda dicho, se esfuerzan por mostrar vidas inauditas que justifiquen obras igualmente inauditas. Luego, los positivistas intentaron explicar la dependencia de la obra respecto a la vida por medio de razonamientos científicos: la génesis, la herencia, el ambiente. Sainte-Beuve y Taine. Y, por fin, llegó Mallarmé, echó los dados (seguramente, en alguna timba cervantina) y arriesgó que el arte es una suspensión momentánea del azar, que sigue su curso? No el resultado de una necesidad, porque necesidades subjetivas tenemos todos los hombres y arte producen algunos. El dolor no explica el hallazgo del analgésico, aunque éste lo calme y aún logre hacerlo olvidar.

Recuerdo siempre, al caso, la admirable biografía de Dostoievski que compuso Henri Troyat. Recomiendo leerla después de conocer las novelas de Dostoievski. La vida del escritor ruso queda contada a partir de sus novelas. Todo lo que en ella ocurrió ha surgido de sus libros. Raskolnikov, Mishkin, el viejo Karamazov y sus encantadores chicos fueron el preciso espejo en que se miró para ordenar los inciertos días de su existencia. Hora por hora, ésta es indiscernible, ninguna documentación podría agotarla. Como ciclo, resulta inteligible gracias a sus fábulas. Un poco a la manera como Freud explica los cimientos de nuestra cultura por Hamlet y por Edipo. Todos, con nuestros anecdotarios, tan inabarcables como el universo, alimentamos las tragedias de Hamlet y Edipo. Somos ellos mismos, sin llegar a serlo del todo. Y ellos son todos nosotros, sin ser nadie.

Colón descubrió América, pero se dice que nunca lo supo. Es la máscara del descubridor la que explica su historia, ésa que permaneció ajena a su conciencia de hombre situado en una época y un lugar. Tal vez no esté descaminado que estas celebraciones del Quinto Centenario abundan en desfiles de máscaras, porque, al fin y al cabo, celebramos los cinco siglos de un memorable disfraz. □

## López Velarde: un barroco esencial

Antonio Deltoro

Para Guillermo Sberidan

¿Qué se hizo, Plaza de Armas, el coro  
de chiquillas  
que conmigo llegaban en la tarde de  
asuetos  
del sábado, a tu kiosco, y que eran  
actrices  
de muñeca excesiva y de exiguo  
alfabeto?

López Velarde

¿Qué se hizo aquel danzar  
aquellas ropas chapadas  
que traían?

Jorge Manrique

Entre las palabras esdrújulas y las llanas, entre el vértigo del que se asoma por el acento al abismo y se despeña por una pendiente interminable de sílabas y el que culmina, como todos, humildemente con un acento grave, sereno, normal; entre el desenfreno y el pudor; entre la palabra que sorprende y palabra que camina; entre la luz que viene de la tumba y la que viene de arriba, combate López Velarde. Más que dos poetas hay en él, desde el principio, dos personas en un poeta. Si no me canso de leer su poesía es por otra autenticidad de guerra civil que refleja la que le tocó vivir en el exterior y la de sus entrañas.

En la poesía de López Velarde, no obstante su barroquismo, hay mucho de lo que hacía a Juan de Mairena preferir la poesía de Jorge Manrique a la de los barrocos españoles: la autenticidad de lo vivido. Si Manrique nos habla de las "ropas chapadas" de los artesanos al preguntarse ¿qué se hicieron?, López Velarde nos dice en *El sueño de los guantes*: "y el traje, el traje aquel, con que tu cuerpo / fue sepultado en el valle de Méjico; / y el figurín aquel, de pardo género /

que compraste en un viaje de recreo". Para López Velarde, como para Manrique, el cuerpo que se han de comer los gusanos es el mismo que vestimos para la fiesta; ambos hacen una poesía fechada, que no retrocede en nombrar lugares y personas; ambos viven una época escindida por la revuelta y la guerra civil; ambos añoran un tiempo extraño, inalcanzable y al mismo tiempo próximo. La misma concreción evocadora en distinta época y con distinto estilo se da en el poeta español y en el mexicano.

"López Velarde no concibe el lenguaje como vestidura. O más bien, es una vestidura que, al ocultar, descubre", nos dice Paz. En palabras del mismo López Velarde: "Ciertamente la poesía es un ropaje, pero sobre todo una sustancia". "La quiebra del Parnaso consistió en pretender suplantar las esencias desiguales de la vida del hombre con una vestidura fermentada". Por eso le creemos a la poesía de López Velarde, porque en ella las vestiduras verbales o de tela revelan u ocultan la carne y el hueso de una existencia concreta. "Para los actos trascendentales —continúa López Velarde—, sueño, baño o amor nos desnudamos. Conviene que el verse se muestre contingente, en parangón exacto de todas las curvas, de todas las fechas: olímpico y fragante a las diez, desgarrado a las once; siempre humano, tal parece ser la puesta de la última estética libre de los absolutismos de la perfección exterior".

Para Paz "López Velarde es la balanza con escrúpulos. Cuida sus adjetivos porque cuida su alma". Sí, pero también es una balanza sufriente: una cruz. Uno de sus brazos trata de alcanzar el amor carnal, el otro el amor espiritual, y él está plantado, con el corazón dividido, entre la tierra y el cielo; no puede realizar su amor porque está crucificado: esta

posición promete permanentemente el abrazo pero para abrazar o desposarse con todas las cosas hay que ser un panteísta o un pagano. López Velarde no es un poeta esférico, no abraza el todo como un dios universal; es un poeta que quisiera alcanzar simultáneamente los extremos, no fundirlos. Su panteísmo, en todo caso, es un panteísmo íntimo, menor; no de cordilleras y de mares, sino de las cosas en contacto con el hombre, de las cosas civilizadas y femeninas. Parte de esta civilidad, tan admirable en nuestro país y en su época, se debe a la ironía y al sentido del humor. López Velarde vivió su tragedia con elegancia y con humorismo: "mi interno drama es sentimental y cómico".

Los hallazgos más formidables de su poesía están en la escala de lo humano y parecen llevar como divisa el "conócete a ti mismo"; su admiración por Lugones consiste, entre otras cosas, en que para él el poeta argentino tiene "una médula socrática encerrada en un lujo sin tasa", una "concupiscencia verbal que franquea los interiores más abstrusos de la conciencia, sus pasadizos y trascurtos". ¿Qué son las sílabas que siguen al acento en las esdrújulas velardianas sino trascurtos, pasadizos, escaleras que descienden hacia un abismo interior y piranésico? ¿Qué es una palabra esdrújula sino una palabra en descomposición?

La poesía de López Velarde es como una reliquia de hueso envuelta en oro y luto; está muy lejana de la pedrería modernista: es una poesía católica no sólo por su contenido, también por sus colores, entre los que dominan los blancos, los negros, los grises y el oro cansado de la mejor pintura española del siglo XVII. Es un lampo, un esplendor femenino y fugaz en una tiniebla tenebrosa y masculina; su luz, como en los cuadros de Velázquez, proviene del súbito correr de una cortina en un cuarto oscuro y húmedo: es "una rima recóndita" y "una pronta adivinación".

La teología que subyace en López Velarde es una teología blasfema; no sólo por su negación a procrear, sino porque en ella la presencia de Cristo y de la Virgen, lo mismo que del infierno y sus llamas, minimizan la presencia del Dios Padre, omnipotente y esférico: "Mejor que ni imaginar un poder sin límites, me complazco en ver, detrás de la rosa de los vientos, la magna faz de Jesús afligido porque en la obra del Padre se mezcló

un demonio soez". Esta lucha entre la belleza y la fealdad, esta imposibilidad de quedarse tranquilo ignorando lo soez; este permanente tormento de pecador que se engrandece en el pecado y que, como Ulises a Ítaca, quiere llegar a su pueblo y a su iglesia, cargado con un tesoro de experiencia para ofrecer su corazón de pecador y para elevarle a la Virgen de la Soledad "una oración asmática", es lo que hace al erotismo de López Velarde tan profundo y atractivo; a su lado, otro que no conozca la fuerza descendente del pecado es un poeta superficial e insipido: "siempre que inicio el vuelo / por encima de todo / un demonio sarcástico maúlla/ y me devuelve al lodo".

En López Velarde todo está equilibrado de una manera inestable; él domina la simultaneidad, pero no la hecha a base de ecuaciones lógicas, que rechaza Mairena, sino la psicológica que revela las ecuaciones de la vida sentimental. López Velarde es, como el personaje de uno de sus cuentos, un pesimista que ríe: "Los circos trashumantes / de lamido perrillo enciclopédico / y desacreditados elefantes, / me enseñaron la cómica friolera / y las magnas tragedias hilarantes". Los dientes de la risa también son los del placer y de la muerte. La boca en su húmedo interior cavernoso y de nave de iglesia, donde está nadando en agua oscura la llama de la lengua, con sus joyas de hueso y con sus labios que son "perfume y pan y tósigo y cauterio", sede del pecado y de la risa, es uno de los emblemas velardianos. A él no lo atraen las formas que se disuelven en el aire sino las que se van a pudrir en la tierra; le atrae la carne que esconde la penúltima realidad del hueso y la última del polvo y la ceniza. En pocos poetas la carne está tan presente, no la que se toca sino la que nos tienta; la que se sabe que se ha de acabar; la que él espera que reencarne.

López Velarde es el anti Lewis Carroll: el escritor inglés se alejó de la paternidad y mantuvo su soltería por la adoración a las niñas; a López Velarde no le bastó que sus objetos de veneración fueran vírgenes en el presente, las quiso vírgenes eternas; por eso se enamoró de solteronas mayores que él, libres del peligro de la maternidad y el casamiento: "...caritativa madurez que preside mis treinta años / con la abnegada castidad de un búcaro / cuyas cosas adultas embalsaman / la cabecera de un convalescente".

Para López Velarde, cerca de la decrepitud las cosas son más verdaderas.

Su poesía es una poesía de la experiencia en la que la forma es, como quería él, su "ángulo facial": "en mi sentir el poeta debe ser, no sólo personal, sino personalísimo. Hay que beberse las distancias de lo infinito para dar la nota más individual". Su escritura está fincada en la observación minuciosa, al mismo tiempo que en el adjetivo puntual y sorprendente que cuando más se aleja zigzagueando mejor ilumina el blanco, hasta entonces secreto, de lo subjetivo. Sus fuegos están pasados por una luz acuática; son fuegos fríos, nos deslumbran como un enorme reflector que desciende por cavidades estrechas y peligrosas.

López Velarde es un barroco expresivo, simbólico de un dinamismo esencial, autobiográfico y profundo: su lujo

de lujos interiores y psicológicos nutridos "en el panal de Mahoma / y en el que cuida Roma / en la Mesa Central". López Velarde está a un tiempo en el Mahoma de *Las mil y una noches* y en el de las fiestas de moros y cristianos de su Estado; en el mundo de los sueños, de la fantasía y del deseo y en el catolicismo vivido, criollo y mexicano de la Mesa Central. Este prestidigitador del lenguaje se afirma en la modesta y necesaria repetición de un toponímico; en las fechas y en los nombres. Lo sigo leyendo como quien se adentra periódicamente en las galerías de una mina y descubre cada vez nuevas estalactitas pisando lodo en el suelo de siempre.

• Texto leído el día 19 de octubre de 1992 en "La casa del poeta" en el ciclo: "López Velarde para casi todos".



Jaime Moreno Villarreal

Si un niño egipcio que asistiera a la escuela hace unos 3 500 años para seguir la carrera de escriba tuviera en sus manos estas páginas, habría reconocido de inmediato el título: se trata del jeroglífico que designa a la escritura; todo lo demás de este texto —excepto otros jeroglíficos aquí y allá— le sería incomprensible, los caracteres, el sentido lineal de las palabras de izquierda a derecha, la caja tipográfica y los márgenes. Esos márgenes sobre todo, pues cualquier aprendiz de escriba sabe que es incorrecto dejar espacios en blanco. No obstante, el jeroglífico a la cabeza de estas líneas indica que esto ha de ser de alguna forma escrita. La primera regla que aprende un escriba es que ha de preguntar lo que no entienda a los más adelantados. Quizá algún viejo maestro le suelte una respuesta: Sí, sí, en el reino de Ur hubo una escritura en arcilla que ahora nadie comprende.

El niño no tiene por qué saber que ahora mismo, es decir quince siglos antes de Cristo, una civilización vecina, la fenicia, perfecciona un sistema de escritura en el que los signos representan sonidos consonánticos y no cosas o ideas como los signos que él estudia en la escuela.

La escritura alfabética. Qué pocos caracteres tiene, qué poco plásticos y faltos de gracia. ¿Quién podría explicarle al niño egipcio que esta escritura indecifrable es pura escritura? Este concepto no existe en egipcio, donde la palabra escribir quiere decir igualmente dibujar y pintar. Por lo demás, ¿cómo puede la tinta fijarse en un papiro tan delgado y poroso sin que éste se embeba? Puede escribirse en piedra, en madera, en marfil, en cerámica o en vidrio, ¿pero qué extraña pulpa es ésta que no se desenrolla? Bueno.

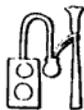
Aquella tarde, el niño sale a jugar a la

calle, se distrae con otros muchachos jugando al trompo y a la pelota, trepando los muros, y no hace la tarea escolar, la copia de un texto chocante que su instructor le encargó. La disciplina escolar es estricta, porque al escriba se le prepara para dirigir a los demás. Él ya sabe lo que le espera: lo azotarán con un zurriago de piel de hipopótamo. Al volver a clase, el maestro lo acusa de perezoso y holgazán antes de azotarlo en la espalda, donde según el viejo dicho tienen los muchachos las orejas. Mientras oye los golpes y siente que sufre por la escritura, le viene a la memoria el jeroglífico que vio reproducido a la cabeza de estas líneas y piensa: A mí ese jeroglífico me parece más bien un látigo. Exhausto, tumbado en el suelo, no le viene a la mente más que un signo, el equivalente de "escribir" en el otro sistema de escritura que conoce, el hierático, y ya no le queda duda: 

Mientras vuelve todo magullado a su banco, ingresan aquí tres reconocidas autoridades, para dar respuesta a una pregunta muy simple. Señores, ya que por principio el jeroglífico de la escritura no representa un sonido (aunque, desde luego, sabemos que fonológicamente se lee "ss", porque tal es la palabra egipcia para "escribir"), ¿qué cosa es lo que representa? Interviene en primer término A.C. Moorehouse, el historiador inglés de la escritura, quien afirma que representa "un cálamo atado a una cuerda de la cual pende un tintero portátil". Por su parte, para la doctora Chadefaud, egipóloga francesa, figura "la paleta del escriba, el cálamo y el rollo de papiro". Se suma a ellos el gran Henry George Fischer, curador del Museo Metropolitano de Nueva York, quien afirma que el jeroglífico representa "la paleta cuadrada, el bote de agua y el estuche cilíndrico para los cálamos". Con lo cual queda ampliamente demostrado que la escritura no es un azote. Gracias señores.

Pero el niño egipcio insiste: Para mí no hay más que eso es un látigo.

Allá van los tres especialistas a dirimir en un simposio si en este jeroglífico



el cilindro es la planta del papiro que querrá significar el rollo de papiro aun-

que éste tiene un jeroglífico particular, o si es un recipiente para guardar los cálamos, o si es el cálamo y no hay que olvidar que el cálamo es una planta diferente del papiro, y si la ollita lleva tinta o lleva agua que se mezcla en la tablilla o paleta del escriba, etcétera. Les deseamos suerte.

Mientras, el niño egipcio se sigue sobando los lomos con una mano al tiempo que empuña el cálamo, lo moja en tinta y se dispone a copiar el chocante texto de las "Advertencias y amonestaciones al discípulo" que no hizo de tarea. Conforme lo hace, imagina cuál será su vida cuando crezca e ingrese en la corte y escriba cartas de las embajadas del rey o calcule tasas de impuestos o copie antiguos manuscritos iniciáticos o pinte paredes en una necrópolis, y el dolor que le punza (o es una fiebre) le hace recordar mañanas y tardes que ha pasado en los labrantíos lodosos recién rebajados de aguas del Nilo, ayudando a conducir los bueyes, sembrando trigo y lino, y piensa que a los labriegos también los azota el oficial del Imperio; como dice su padre: Quien estudia es quien reparte los azotes. Y va copiando la amonestación que dice:

¡Oh escriba, no seas holgazán. no seas holgazán, si no te castigaré duramente! [...] Aunque te den cien golpes, tú no haces caso de ellos. Eres como un burro aporreado que sigue tan terco...

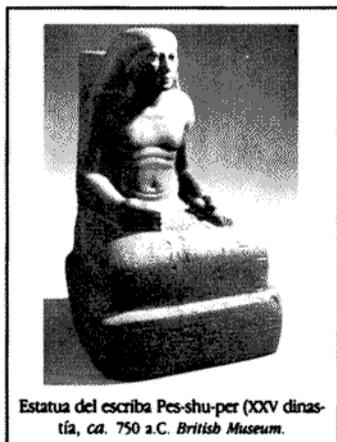
y es ya la fiebre en las sienas y siente que las palabras se le van untando donde el látigo le hinchó o le abrió la piel, y esas palabras con que se soba la espalda dicen hasta aquí sea la muerte de los muertos, en cuyas vestimentas se hacen inscripciones y en cuya carne se escribe para identificarlos, son jeroglíficos en la piel, en las cámaras funerarias donde figuran animales y criaturas peligrosas que aparecen mutiladas, porciones del cuerpo humano pululan escritas sobre los sarcófagos porque los escribas mutilan los signos de la muerte, tal como él se piensa a sí mismo cortado a latigazos. Y copia la amonestación al discípulo donde el maestro dice:

Si quieres tomar ejemplo de mí, te recordaré que cuando tenía tus años pasaba mi tiempo con esposas en las manos y que ellas fueron las que domaron mis miembros cuando las tuve puestas durante

tres meses, encerrado en el templo mientras mi padre y mi madre y mis hermanos estaban en el campo. Cuando me las quitaron y mis manos se vieron libres, aventajé lo que había sido antes y fui el primero de mis compañeros, y los sobrepujé en el arte de la escritura.

En los oídos del niño resuenan como en un vacío las ofertas de una carrera lucrativa que las terribles amonestaciones ofrecen a cambio: el escriba dirige a todo el mundo - el escriba no desempeña trabajo físico - no pasa hambres - no sigue disciplina militar - es prestigioso ser escriba - el escriba no paga impuestos - logra un buen puesto - el escriba es el funcionario que dirige a los demás funcionarios. Sumido en la fiebre, el niño egipcio siguió copiando y recitando en su interior este texto durante mucho tiempo, durante toda su infancia, su juventud y aun en su madurez cuando convertido ya en escriba amonestó y castigó a otros más jóvenes; al morir ya viejo, su Ka siguió viviendo con esos preceptos pues no podía desprenderse de ellos, y el niño que había en su espíritu siguió copiando y recitando el texto durante un siglo y el siguiente y el siguiente hasta el fin de los Imperios y las Dinastías y los Reyes. Fue así que entre las ruinas del mundo se conservó el texto completo de las amonestaciones que llevaban los pequeños escribas grabadas en su letra y su espíritu, y que copiaban en papiros y lascas y tientos donde practicaban la escritura.

El niño que soñaba que moría murió sirviendo a su rey. Para sus funerales el gremio de escribas mandó esculpir, según el uso, una elegante estatua en donde su nombre quedó ensalzado y se enumeraron todos los cargos que desempeñó en vida. Esa escultura, que conservó los atributos físicos del muerto, se habría de colocar en la tumba cerca del cuerpo, como un nuevo hogar para el Ka o doble espiritual, que seguía viviendo. Pero el Ka nunca vivirá enteramente feliz ahí. Siempre que volvía a la estatua después de visitar el cuerpo físico del escriba sentía que la escritura lo presionaba. Sentía el cuerpo de la estatua como mutilado o carcomido por una especie de estela que se desplegaba pesadamente a partir de la cintura. No había respirado en esa casa, pues la propia palabra Ka  consiste en un jeroglífico de dos brazos



Estatua del escriba Pes-shu-per (XXV dinastía, ca. 750 a.C. British Museum.

paralelos abiertos, los de la misma estatua del escriba, por lo que el doble espiritual se hallaba poseído por la escritura convertida en escultura de sí mismo.

En un momento indeterminado de la eternidad, la tumba donde reposaban el cuerpo, la estatua y el Ka sería saqueada. Ulteriormente, el sarcófago fue a dar a una colección particular, la escultura fue adquirida por la sociedad de amigos de un museo europeo y el Ka pudo salir a conocer el otro mundo, e intentó enterarse por algún medio de adónde estaba y qué ulterior trascendencia era ésta. Sólo entonces se topó con un jeroglífico que encabezaba un texto incomprensible para él, como un niño de 3 500 años absorto en los márgenes, en esos espacios que quedan en blanco. □

#### FUENTES

La versión que cito de las "Advertencias y amonestaciones al discípulo" proviene del volumen *Cantos y cuentos del antiguo Egipto*, México, Editores Panamericanos Asociados, s.f.

Las fuentes restantes son: A.C. Moorehouse, *Historia del alfabeto*, México, FCE, (1953) 1982; Catherine Chadeffaud, "Égypte pharaonique: de l'expression picturale à l'écriture égyptienne" en *Écritures. Actes du Colloque International de l'Université de Paris VII*, París, Le Sycomore, 1982; y Henry George Fischer, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*, París, PUF, 1986.

Los jeroglíficos han sido extraídos del libro de Ignace Gelb, *Historia de la escritura*, Madrid, Alianza Editorial; del libro citado de Fischer; y de E.A. Wallis Budge, *Ostris and the Egyptian Resurrection*, v. II, Nueva York, Dover, (1911) 1973.

## La nao de marfil

Hugo Diego Blanco

La nao de marfil navega en la humedad disimulada de un museo; el tiempo y las miradas prolongan los sobresaltos de su naufragio. Rodeada por cofres de hierro forjado, candelabros de calamina, baúles de cuero, tibores de mayólica, abanicos asfixiados por la pulcritud de un capelo, miles de llaves de puertas inexistentes, aldabones de casas abandonadas, cerrojos de palacios sitiados, candados de prisiones destruidas y pernios de ventanas que nunca fueron abiertas, se sostiene en el límite de un viaje que lo llevó del mar de China a un puerto inseguro en Manila y de ahí a este rincón de la ciudad de Puebla. Un barco de marfil tallado por la silenciosa destreza de tres artífices oculta en su filigrana el texto de una historia interrumpida por la congelada voluntad de un ermitaño y le otorga un olor a mar en calma a esta pequeña sala del museo. Los tres hombres que esculpieron el navío amarfilado se convirtieron en discípulos de un filósofo que vivía cerca de un estero. Uno de aquellos hombres soportaba el estigma de ser inteligente, el otro bondadoso y el tercero equitativo. Al primero no le agradaba aparecer como inteligente porque eunucos y mandarines, príncipes y embajadores lo agobiaban con preguntas que no le interesaban, pero tampoco quería mostrarse como un ignorante debido a que la gente lo trataría como a un tonto. El segundo se afligía por la posibilidad de dejar de ser bondadoso pues pensaba que de esa manera iba a perjudicar a las personas que se veían favorecidas por sus buenos actos pero también le incomodaban los saldos de su bondad por la cantidad de exigencias que cada día recibía. El último se preguntó: "Si no soy equitativo dañaré a los demás. Si soy equitativo será a costa de mis pesares." Cuando el filósofo del

estero escuchó semejantes preocupaciones simplemente exclamó ¡Pobres hombres! y con esas palabras los tres inconformes sospecharon de la existencia de preguntas que no podían ser preguntadas. Tallando un marfil aprendieron del silencio y las conversaciones y construyeron la proa de una frágil embarcación al tiempo que se iniciaban en los confundibles sentidos de expresiones similares a estas: "Cuando nada pienses y nada razones es cuando comienzas a entender el Tao... Quien lo conoce no habla, quien habla no lo conoce... quien mucho ha leído no será necesariamente sabio... Quien mucho discute no es necesariamente inteligente."

La nao de marfil navegó por el mar amarillo y por los ríos del noreste de China. Los tres artífices aprendieron en aquel viaje el transparente arte de la paciencia y recobraron una ciega disposición al recordar una frase del filósofo del estero: "La gente no va a mirarse en el agua corriente, sino en el agua quieta. Solo la quietud puede aquietar a todos en la quietud." Los maestros eborarios anclaron la embarcación y se sumergieron en los inmensos ríos para encontrar las perlas que envidiarían las esposas de los trece emperadores celestes. El día que terminaron de recolectar las perlas de todos los ríos y colmaron el Imperio de joyas inigualables, se impusieron la tarea de restituir a China las perlas que habían recogido. De esa manera nació el arte chino que enseña a cultivar perlas. El hombre al que le preocupaba su inteligencia, el que se inquietaba por su bondad y el que se afligía por su carácter equitativo caminaron cerca de una ría y hallaron una piedra plana que tenía escritas las instrucciones para elaborar las perlas artificiales. Con caracteres perfectamente trazados uno de los artífices

pudo leer que era necesario coger del río una ostra grande, colocarla en una vasija que recibiera el "rocío del cielo" y contuviera agua dulce y cristalina. Ninguna mujer debería acercarse a la ostra y se evitaría escuchar los ladridos de los perros, el canto de los gallos y el cacareo de las gallinas. La semilla de perlas que utilizan los médicos en sus curaciones deberá ser molida de tal manera que quedará en un polvo tan fino que no podrá percibirlo el tacto. Después quitarán algunas hojas de un árbol llamado azevo y las exprimirán sobre el polvo, con lo que se obtendrá una ligera masa. Los artesanos respetaron la emigrante escritura de la piedra y siguieron puntualmente las recomendaciones. Uno de ellos cogió la masa y fue formando unas bolitas del tamaño de un garbanzo. El otro las cubrió con un polvo que había raspado de una reluciente concha nácar. Rodaron las bolitas sobre una tabla perfectamente pulida para que su redondez fuera exacta. Más tarde la pusieron a secar cuidando que los rayos del sol no las tocaran directamente. Cuando las bolitas se habían secado las colocaron en la boca de la ostra y recurrieron de nueva cuenta a la lectura de la piedra para saber qué tendrían que hacer después. Así aprendieron que habría que darle de comer a la ostra durante cien días teniendo mucha precaución en no retrasar o adelantar la alimentación ni siquiera por un instante. La puntualidad es una virtud que los chinos aprendieron al cultivar las perlas. La comida de la ostra incluiría Ging-seng, erizo de mar, una raíz viscosa y una planta medicinal de la provincia de Hopei. La nave de marfil navegó por las costas de China para encontrar los cuatro elementos que ya convertidos en polvo fueron mezclados con miel purificada en fuego. Esa masa fue dividida en cien partes con las cuales se formaron unos granos del tamaño de un arroz



Del Compendio de perspectiva lineal de Eugenio Landeso

que durante cien días servirían de alimento a la ostra. El secreto de las perlas hizo viajar a la nao de marfil del mar amarillo al mar del sur e inundar de relucientes esferas la ruta que el filósofo del estero había soñado. Fue la violencia del mar quien terminó de tallar la filigrana de la nao mientras los artesanos esculpían "...el gracioso bastón con el

que los emperadores chinos juraban el trono, y dividían el bastón en dos partes y la sucesión milenaria seguía subdividiendo y siempre quedaba el jade para jurar, para dividir en dos partes, para el yin y para el yang."\*

\* Fragmento del poema de José Lezama Lima "La prueba del jade".

## Caldo de ballena\*

Alfonso D'Aquino

### II (continuación)

Moby Dick está en el centro, ser ubicuo e impercedero, que flota en medio de un círculo de espuma y blancas aves. *Moby Dick*, la novela de Melville, es asimismo un documentado manual de cetología en el que reaparecen los ineludibles vínculos. Por una parte, es también una novela de un viaje hacia una ballena. Un viaje doble: por los mares del mundo y por el mar escrito, "demasiado escrito". Dice Melville al respecto: "He nadado a través de bibliotecas y navegado a través de los océanos..." *Moby Dick* da la impresión de alojar en su interior toda una biblioteca. La experiencia de Melville como escritor y ballenero lo llevó a dividir a las ballenas, dependiendo de su magnitud, en libros: ballenas en folio, en octavo y dozavo. *The Right Whale*, o "ballena propiamente dicha", pertenece al segundo grupo; el cachalote, y obviamente *Moby Dick*, al primero.

Item, son notables las intuiciones históricas de Melville en relación con las ballenas. Señalemos en primer término "la consideración de que Jonás hubiera cruzado el Cabo de Buena Esperanza en época tan remota, restaría desde ya el honor del descubrimiento de ese promontorio a Bartolomé Díaz... con lo que resultaría falsa la historia moderna."

En la página 161 del segundo volumen de *Moby Dick*, edición Nuestros Clásicos,

los hombres del *Pequod* cazan una ballena en cuyo interior encuentran una flecha de piedra. Ismael se pregunta: "¿Quién la había arrojado, y cuándo? Es probable que hubiera sido algún indio del Noroeste mucho antes de que América fuera descubierta." Más adelante advierte: "Mientras usted desconozca al Leviatán, no será sino un provinciano sentimental en el reino de la Verdad." Otras preguntas que se haría Ismael en 1851 son las siguientes: "¿Qué era América en 1492 sino un pez suelto en el cual Colón clavó el estandarte hispánico con el objeto de marcarla para sus reales señores? ¿Qué Polonia para el zar? (...) ¿Qué será con el tiempo México para los Estados Unidos? Todos peces sueltos."

Item, la locura de los balleneros en general y de la tripulación del *Pequod* en particular. "Yo soy la locura enloquecida!", vociferaba Ahab.

Item, la ballena como símbolo materno. Madame Leviatán es la madre nutricia de los mitos iniciáticos. Tashtego, uno de los arponeros, "vuelve a nacer" de la cabeza de un cachalote luego de caer en ella accidentalmente.

Item, que el siguiente paso del héroe es cortar la ballena para alimentarse de su carne. Recordemos aquel capítulo en

\* La primera parte de este ensayo alrededor de *La buella del conejo* de Julián Meza se publicó en el número anterior.

el que Stubb amonesta al viejo cocinero del *Pequod* por "no saber cocinar un trozo de ballena". Allí lo instruye: "las puntas de las aletas en escabeche. En cuanto a las extremidades de la cola, ponlas en adobo." Todo lo cual encuentra su confirmación en el *Arte cisoría* de don Enrique de Villena, de quien Melville extrañamente no parece haber tenido conocimiento. Dice el expoliado Villena, primer traductor al castellano de Dante y Virgilio, en el capítulo noveno de su *Arte*, llamado por Cunqueiro "Cisoría de pescados", que "el mayor de los cuales es manifiesto ser la ballena, maguer algunos digan que la serena con ella se eguale en grandes, pero non se toma, nin comen della. Pues la vallena, por la magnitud de su cuerpo que se entera adobar non puede, en pedaços pequeños e tuerdegas la traen. Es vianda pesada vestinal; por eso pocas veces se da (...) Lo magro tajase menudo por la duresa suya..."

Otrosí, que asistimos en las páginas de *Moby Dick* a la divinización del cachalote, con lo que se pone en evidencia el carácter carnavalesco de esa novela.

Ahora bien, como dice el poeta Charles Olson, "si quieren saber por qué Melville dio en el clavo en *Moby Dick*, consideren la pesca de la ballena. Considerenla como *Frontera* y como *Industria*. Un producto hacía falta, los hombres iban a conseguirlo: *big business*. El Pacífico como taller explotador a destajo. El hombre, guiado contra la más grande y maldita criatura de la naturaleza. El buque ballenero como fábrica..."

En un polémico ensayo de 1940, intitulado *Inside the whale*, el novelista inglés George Orwell destaca, frente al panorama narrativo anglosajón de aquellos años, ingenuamente politizado, la figura y la actitud apolítica de Henry Miller, quien según Orwell, comparaba a Anás Nin con Jonás dentro de la ballena, cuando en realidad "no hay duda de que el propio Miller está dentro de la ballena. Todos sus mejores y más característicos pasajes están escritos desde el punto de vista de Jonás, un Jonás complaciente". Nos recuerda a Miller, modelo de irresponsabilidad, sentado en una banca de parque dentro de una ballena transparente. Frente a la amenazante dicotomía poder-saber puesta en relieve por Orwell, la ballena presenta un aspecto que resulta compensador: "pues de hecho, estar dentro de una ballena

resulta ser un pensamiento cómodo, agradable y acogedor. (...) El estómago de una ballena es tan sólo un útero lo bastante grande para un adulto". Y cuando Orwell habla de una "muerte temporal de la literatura" alude sin duda al tema del renacimiento en la ballena, lo cual psicológicamente significa una introyección dentro del inconsciente, la *ballena invisible* de Jung, "símbolo del inconsciente que deglute", para volver a surgir en un movimiento progresivo simbólicamente transformadas. "Introdúcelo en la ballena —aconsejaba Orwell—, o mejor, admite que estás dentro de ella (porque por supuesto, lo estás). Olvida el proceso mundial, deja de luchar contra él o de pretender que lo controlas: simplemente acéptalo, sopórtalo, regístralo. Ésta parece ser la fórmula que todo novelista sensible adoptará probablemente ahora." La novela, nos recuerda también, es "la más anárquica de todas las formas literarias. La novela es prácticamente una forma protestante del arte: es un producto del cerebro libre, del individuo autónomo".

También en las literaturas hispánicas es posible encontrar una gran variedad de cetáceos. Hay ballenas belicosas en el Arcipreste de Hita y en Góngora ("No le bastó después a este elemento / conducir orcas, alistar ballenas...") En *El libro de buen amor*, curiosamente, aparece por un momento desligada de los atributos que la vinculan al mal, y en la lucha de la Cuaresma contra don Carnal, será la ballena, después de una fantástica batalla de las aves y los animales contra los peces, la que derribe al irredento: "Mas vino contra él la gigante ballena / Abraçose con él e echó 'en l'arena."

Refiere fray Luis de Granada en el capítulo xxi, "De los gusanos que hilan la seda" de su *Introducción al símbolo de la fe*, "la grandeza extraña de un pece que el año de mil y quinientos y setenta y cinco, a veinte y dos días de Abril, vino a la playa de Peniche, el cual echó la mar en tierra ya muerto." Hay un dibujo realizado por el fraile a fin de hacer notar "el artificio de la divina Providencia."

Fernán González de Eslava, de quien Amado Alonso dijo que era el autor novohispano de lenguaje "más mexicano", en el menos alegórico de sus *Coloquios espirituales*, "De cuando Dios nuestro señor mandó al profeta Jonás que fuese a la ciudad de Nínive a predicar su destrucción", reúne en la misma nao que

conduce al profeta, a un marinero vizcaíno, a Diego Moreno y Teresa, "hija de conquistador", que forman un desavenido matrimonio de mexicanos embarcados rumbo a China, así como a otros personajes populares. García Icazbalceta tachó este *Coloquio* de anacrónico; gracias a ello resulta la más cómica de las piezas teatrales de Eslava.

Jonás huye a tierra ajena  
guiado por su albedrío;  
mas luego el Señor ordena  
que lo lancen del navío  
y lo trague una ballena

El fragmento 17 del gran poema *Nuevo Mundo y Conquista*, de Francisco de Terrazas, es una aguda descripción de la lucha de Cortés y sus hombres contra "un fiero pece de grandeza inmensa". El hecho fue relatado por Andrés de Tapia y recogido por Cervantes de Salazar en su *Crónica de Nueva España*.

Cortés nuevo pesar, nuevo tormento  
dentro de las entrañas ha sentido  
de ver cuántos estorbos se ofrecían  
que seguir este viaje le impedían.

Y no le dio lugar un monstruo horrendo  
para poder parar en esta pena  
que por entre la flota entretejiendo  
un bulto señalaba de ballena,  
con tanta ligereza discurriendo

que los ojos le siguen a gran pena;  
del agua que levanta a borbollones  
tiemblan antenas, mástiles, timones (...)

Sobre cubierta el vientre le han abierto,  
cortando a su placer en cuerpo muerto...  
desta arte abierto el espacioso seno  
mil diferentes cosas ha mostrado,  
y quinientas raciones de tocino  
que de todas las naos cogiendo vino (...)

la cabeza por sí, ya fría y muerta,  
aun daba tenazadas boquiabierta.

De Eugenio de Salazar, poeta español que vino a México en 1581 y a quien durante mucho tiempo se atribuyó la recopilación de las *Flores de baria poesía*, reproduce Zaid en su *Ómnibus* un fragmento de la *Descripción de la laguna de México*, que lleva por título "Neptuno viaja a la ciudad de México en ballena".

...Hizo su entrada en una gran ballena  
que las heladas ondas va hendiendo

de resplandor y claro lustre llena  
del agua en su gran boca recogiendo,  
y la ciudad y largos campos llena  
de espadañas de ella, que esparciendo  
iba amorosamente y rociando,  
los comarcanos pueblos admirando.

El jesuita Joseph de Acosta, luego de hablar en su *Historia natural de las Indias* de la ferocidad de los caimanes voladores de la costa del Perú, que "son verdaderamente los que Plinio y los antiguos llaman cocodrilos", dirá: "pero más maravillosa es la pelea que tienen los indios con las ballenas, que cierto es una grandeza del hacedor de todo, dar a gente tan flaca como indios habilidad y osadía para tomarse con la más fiera y disforme bestia de cuantas hay en el universo... ¿Qué más burla que llevar un indio sólo con un cordel, vencida y atada, una ballena tan grande como un monte?"

Entre las *Greguerías* de Gómez de la Serna referentes al mar y los peces encontramos las siguientes: "Lo que pone más rabiosa a la ballena es que la llamen cetáceo", "El mar sólo ve viajar. Él no ha viajado nunca", "Arponero: el que pone banderillas a las ballenas".

En el poema de José Juan Tablada *Cristóbal Colón* "(Poema escrito en inglés por la finada esposa del general Otis)", publicado el 16 de octubre de 1910, si bien se omite el nombre del pez, es clara su ominosa figura.

De la aldehuela va toda la gente  
por ver sobre aquel mar esplendoroso  
de aquellos tres esquifes la partida (...)

Y toda aquella multitud burlaba  
al torpe iluso, al visionario insano  
que con su propio cuerpo, preparaba  
un festín para el pez del Océano  
cuando al morir, salmodia funeraria  
entonara la rabia procelaria...!

Consignemos esta fina imagen de Neruda en su *Canto general*:

turgencia azul, ballena delicada...

Hay una ballena acosada por un peje-espada o peje-vihueta en alguna página de la inabarcable y vetustísima *Terra Nostra* de Carlos Fuentes; finalmente el pejezuelo vence clavándose en el ojo de la yubarta para ir a morir junto con ella en el fondo del mar. De las *Doscientas ballenas azules*, de Margo Glantz, entre-

sacamos esta frase: "Por sus venas circula el agua de los mares y también por las nuestras si navegamos a contraballeña por las aguas saladas y volvemos al lugar de origen..." Aun en Monsiváis en el *Nuevo catecismo para indios remisos*, reaparece: llegó a ser san Andrés Avelino tan querido por sus curaciones que otro santo envidioso de su fama "dio por transmitirle impiedades y plagas, y un día lo asimiló una ballena (así dice), y otro día lo bañó un elefante, y al tercero tortugas y peces derramaron inmundicias en su regazo". El desplazamiento de todo un pueblo es causado por el hedor de una ballena muerta en un cuento de Eraclio Zepeda: a medias destazada por los pescadores, va cubriéndose de pájaros e insectos, y cuando le clavan los arpones para regresarla al mar, salta en pedazos.

### III

Pero volvamos a nuestro cuento, como diría Bernal. La reaparición y el encadenamiento de elementos simbólicos a través del tiempo y las obras muestran una coherencia indeleble, una tendencia final a revelarse como una unidad que ininterrumpidamente asimila y genera imágenes. Ni el *ornatus* ni las diversas interpretaciones alteran su sentido unitario. Un paso más atrás y estaremos hablando de los orígenes míticos de la novela. Pero no los encontraremos sino en el mito degradado. Sus formas más viles son también "el primer esbozo de la creación novelesca", como dice Levi-Strauss, "el héroe de la novela es la novela misma... cuenta su propia historia: que ha nacido de la extenuación del mito..." Pese a ello, la novela, invento de una mente que se desplaza, conserva un substrato maravilloso, que es la huella de su procedencia.

Encontramos una elocuente "demostración a la vista" de la reversibilidad de las imágenes en el incansable tráfico de libros hacia América en el siglo XVI. "Es saludable consejo —diría fray Antonio de Guevara—, para el pasajero que presume de ser cuerdo y honrado, compre algunos libros sabrosos y unas horas devotas (...) que como en la galera no haya mucho que hacer ni menos que negociar, verá allí el pasajero que lo más del día y de la noche se ocupan en contar novelas, hablar cosas vanas, blasonar de sus personas, alabar a sus tierras y aun

relatar vidas ajenas..." Navíos novelescos, ciertamente. Si a esto sumamos la notable credulidad del pasajero, su predisposición a lo irreal, su capacidad para la doble visión —ese poder medieval de ver y expresar las cosas "en su permutación y su fusión continuas"—, así como la vulgarización del libro gracias a la imprenta, a nadie le resultará extraño que la línea divisoria entre realidad y ficción que se marcaba el mismo pasajero era lo bastante borrosa como para que el lector común pusiera en duda la veracidad de las llamadas "historias verdaderas". Tampoco es extraña aquella aceptación de los lectores, señalada por Irving A. Leonard, "de valores artificiales y de falsas actitudes con respecto a la realidad" que incitaba a las hazañas refigurando las fábulas. "La mente visionaria del conquistador era consecuencia de estímulos diversos cuyos orígenes, aunque oscuros, son reconocibles." Esos impulsos nacerían de los mitos, las fábulas, las novelas, incluso de la historia, en el caldo de sus lubricaciones. "Así, la literatura ligera —afirma Leonard— ayudó inconscientemente a dar forma a los acontecimientos históricos." El prestigio literario de las "historias antiguas" era un imperativo de su veracidad. Ante tal certeza (o confusión) sólo sería posible hablar de historias verdaderas en un sentido mítico. Aun aquellos que "se dejaban engañar por el deseo de novedades" sabían ver detrás del nuevo texto el argumento original.

Por lo que toca a la vida caballerescas, ha sido definida como una vida de imitación y de confusión "de las esferas de la fantasía". Las cabezas perturbadas por la caballería se guiaban por un ideal artificioso y desgastado que era un producto de invenciones literarias y fantasías religiosas. No obstante, el ideal caballeresco ejercería una poderosa influencia sobre la política y la historia medievales.

Pero lo importante del viaje no era ir, sino precisamente regresar. Se embarcaban, diría Julián Meza, iban a ninguna parte, leían entretanto una novela y volvían para contar... otra. Volver para contar: así se fabrica la historia. "Tal vez porque el mar tiene el don de lenguas —leemos en *La buelta*...—, tanto los contados protonautas que no eran ágrafos como los que sí lo eran se pusieron a cubrir con sencillos o complejos caracteres e ideogramas todo cuanto les parecía un espacio digno de ser marcado

con su avidez de escritura." Y los signos de este regreso de las palabras lanzadas al mar los encontraremos aun en el *Amadís de Gaula*, que en su cuarto libro incorpora los informes de los navegantes; y don Quijote le promete a su escudero una ínsula que parece flotar en el mismo océano mental. Calvino el novelista creía que el viejo mundo había captado las imágenes del nuevo con mayor fuerza cuando aún no sabía bien de qué se trataba.

Alonso de Avellaneda, el otro autor del *Quijote*, diría en el prólogo a su libro: "y en materia de opiniones en cosas de historia, y tan auténtica como ésta, cada cual puede echar por donde le pareciere". Un siglo después, en 1690, desde las playas de Acapulco otro Alonso, de apellido Ramírez —protagonista de la novela de Sigüenza y Góngora, considerada como la primera novela mexicana—, dará su propia vuelta al mundo, viaje al revés, infortunadas islas. No encontró en su camino ni un cetáceo, y sin embargo, después de grandes peligros arriba a una roca: "Tendría de ámbito la peña que terminaba en punta como doscientos pasos y por todas partes la cercaba el mar, y aun tal vez por la violencia con que la hería se derramaba por toda ella con grande ímpetu." (También Melville habló de estas "masas de rocas esparcidas en formas fantásticas" que semejan ballenas petrificadas.) Ya de regreso de este viaje de México a México por las olas literarias, en una selva de Yucatán, el guadalupano Ramírez se topa con "un disforme oso". Finalmente busca a Sigüenza para que le escriba la relación de su viaje. Y Sigüenza, a la caza de privilegios, escribe su novela.

Por su parte, el poeta Bernardo de Balbuena diría en relación con la suerte pública de *La grandeza mexicana*: "Entretanto quiero que esta sombra y además de cosa vaya a descubrir tierra y ver el acogimiento que el mundo le hace." Y González Peña comenta: "En pos de gloria y mejores aires los poetas (de las descubiertas tierras) se afanaban por nuevamente descubrir las antiguas."

Brant publicó su *Narrenschiiff* en 1494 y pronto fue seguido por un sinnúmero de glosas y falsificaciones, que hicieron de su imagen portentosa un simple vehículo retórico de sátira social. Más allá de la ficción, esta nave literaria servía como vehículo de expulsión y moralización. Hubo incluso una *Nave de las*

*locas*, de Josse Bade, publicada en 1497. Del otro lado de la imagen fantástica de la locura, "con Brant —dice Foucault—, con Erasmo, con toda la tradición humanista, la locura queda atrapada en el universo del discurso. Allí se refina, se hace más sutil, y asimismo se desarma." En una de sus versiones más recientes, escrita por el colombiano Pedro Gómez Valderrama, en prosa, en forma de cuento, la nave de los locos llega a América, pero en el momento de descubrirla, la tripulación es conducida a un manicomio.

La imagen del caballero y la del loco convergen —desde la estetización y desde la sátira— y momentáneamente se funden en la figura del poeta. Los mitos se desgastan dando origen a nuevas formaciones, que a su vez sólo duran a fuerza de repetirse. Es decir, en la medida que se vuelven literatura, y en que ésta, derivando sus reglas y expresiones de modelos degradados, deviene finalmente en pura retórica. La locura idealizada conduciría a un deterioro no sólo de las formas rituales sino también de las literarias. Así, la locura misma llegaría a ser retórica, locura retórica, como la de don Quijote. Cuenta Jacques Heers que en la *Folie Tristan*, el rey Marc al volverse loco proclama ser hijo de una ballena, haber tenido por nodriza a una tigresa y que quiere raptar a Isolda para llevarla a un palacio de cristal suspendido en el aire. Entonces la gente exclama: "¡Es un buen loco! ¡Qué bien habla!"

Cuando Pantagruel encuentra por primera vez a Panurgo, éste se presenta ante el gigante en una intraducible lengua inventada por Rabelais o por él mismo ("Al barildim gotfano dech min brin alabo dordin falbroth, ringuam albaras..."), de la cual Epistémón comenta: "Creo que es la lengua de las antípodas. Ni el diablo la entendería." Recordemos, por otra parte, algunos de los títulos de la portentosa biblioteca de Saint-Victor, en París, que fueran consultados por el joven Pantagruel; sobresalen: *El culto de disciplina*, antecedente directo de *Ferdydurke*, asimismo *El padrenuestro del mono*, que nos recuerda una vez más las irreverencias de las fiestas locas, *El caracol de los poetas* de infinitas reediciones, *Los ademanes de los locos y los temerarios*, y los 69 breviaros de *baulte gresse*. Como dice Borges: "biblioteca es pan o pirámide", si bien "ningún libro es también una escalera". Pero "los argumentos no son más que falsos

parecidos" —le respondería Dubuffet en un carta cruzada al querido Gombrowicz. Tal vez los *veinticinco símbolos ortográficos* que han dado origen a este universo en expansión que es la Biblioteca, y pese a dotar a los libros de una "naturalza informe y caótica", no hagan en el fondo sino repetir, más allá de cada contingente configuración, una misma imagen, un texto inmutable. La Biblioteca es entonces total porque todos los libros son uno solo.

Vemos los símbolos convertirse en signos sin perder su ambivalencia pese a designar sólo algo conocido. En la pura representación no deja de reflejarse la fugaz luminosidad del gesto debajo de la máscara. Asimismo los brillos de la burla, las muecas críticas, las caras de la farsa y las locuras de la lengua se sobreponen en su volubilidad a aquellos rasgos, detrás de los cuales no hay nadie. Máscara vacía en la cual perdura sin embargo un lejano gesto: es la representación un vacío que vacía. Los personajes de la mascarada, o bien, debido a su marco grotesco y a sus situaciones puramente mecánicas o retóricas, desgastan su profundidad trágica; o bien, es posible jugar con su imagen y, como dice Caro Baroja, cargar el juego de intenciones profundas.

En el juego de las ideas, O'Gorman encontró los elementos de la farsa; en *La buella del conejo*, siguiendo el movimiento contrario, a través de los ropajes vacíos de la farsa es posible vislumbrar una verdad que parece estar más allá de las ideas y las palabras. "Existe un libro apócrifo donde se afirma que todo lo escrito acerca de aquellos confusos tiempos en Jacoynne es mentira. Para colmo, su falso autor advierte que aun lo escrito por él es poco digno de crédito." Es decir que tras la máscara de la fábula y la máscara de la historia habría un sólo rostro —descubierto. La novela de Meza sin pretender ser históricamente auténtica, en cuanto a la exactitud de los acontecimientos, resulta esencialmente verdadera en cuanto que, al exponer equivocadamente los hechos que refiere, llega sin embargo hasta la "médula de la historia", es decir, a su margen de imprecisión —el azar, la farsa, la falsificación— y también, como hemos visto, a la verdad de la novela. Y si aún esto no fuera suficiente para avalar la veracidad de *La buella*..., la propia carnalización de la literatura hace posible la inversión

por medio de la cual en la medida que la novela resulta falsa podemos determinar su grado de verdad.

Dice O'Gorman: "Puesto que el ser moral con que fue inventada América es un ser *ab alto* en cuanto posibilidad de realizar la nueva Europa, se sigue que, en el fondo, la historia de América será el modo en que, concretamente, se actualizó esa posibilidad." Señala dos vías: la de la imitación del modelo y la de la adaptación del modelo a las nuevas circunstancias, a la que llama originalidad. Si vemos desde esta perspectiva *La buella*... hemos de reconocer que su autor ha seguido la primera vía, gracias a la cual los elementos de su obra han adquirido a un mismo tiempo coherencia e inverosimilitud; pues aun cuando Meza pretenda que su novela es una pura "aventura literaria" que puede desprenderse con facilidad del hecho histórico que parodia, lo cierto es que de un modo u otro no deja de remitir en cada una de sus palabras a ese hecho, transparentándolo, con todas las creencias e imágenes que giran en torno a él y que le dan coherencia como hecho y como discurso, sin por ello verse reducido a su puro aspecto "literario" o "histórico". Puede decirse entonces que todo estaba ya dado y que precisamente la aventura, el viaje literario, ha consistido en reunir nuevamente y como por sí solos aquellos elementos dispersos en el tiempo y los libros. En *La buella*... se han dado cita, atraídas por su escritura, una infinidad de verdades literarias que han llevado a Julián a decir en una entrevista reciente (*Sábado* 766), en relación con la estructura y la función de las anécdotas contadas en *La buella*... que "da una especie de concatenación más que al personaje o a la anécdota, al lenguaje". Nosotros creemos que esta concatenación es una "constelación" de la cual el lenguaje es sólo uno de sus aspectos.

Echamos de menos aquella "turbación del encuentro con algo indefinido" que es característica de toda aventura. Vemos más bien un nuevo acomodo de las mismas viejas imágenes. No dejamos de percibir que este "trasplante de creencias e imágenes" hace de *La buella*... una especie de novela criolla. En su incansable desdoblamiento la novela no tiene desenlace, por eso la narración la hace Ahasverus, pero Ahasverus no es un personaje de Meza, es una partícula autónoma; del mismo modo que "la fantasía

del descubrimiento" no podría ser obra de un individuo en particular. La carnalización de la historia, en el extremo de la saturación retórica, hace que el libro sea sólo a medias épico ("sin la confianza vital de los caballeros"), librescamente fabuloso y falsamente no-histórico. Creemos que al hacer surgir su novela de una serie de imágenes —nave, ballena, "redonda tierra"— el autor no sólo supera el momento histórico aquél, sino también el sentido histórico mismo al reencontrar los arquetipos del hecho y de la novela, es decir, al surgir de ellos para remitir nuevamente a ellos. De modo que podríamos ignorar al autor dado el carácter impersonal de sus motivos, así como su ordenación siempre cambiante, inscrita en una lógica del símbolo, que superaría la necesidad artificial del arte-cigarrillo, si precisamente no entran en juego los signos irrisorios—"con poder de irrisión"—, que hacen más patente, si aún es posible, la "caída de la trama, luego de la caída en la trama". Consideramos, pues, *La buella del conejo* menos como un poema heroico que como un eslabón del ciclo antiheroico iniciado —a partir de un substrato mitológico y literario inmemorial— con las crónicas de Indias, que serían el modelo, según Fuentes, de la épica moderna "indo-afro-iberoamericana".

*La buella*, en uno más de sus movimientos *al revés*, ha emprendido con respecto a los hechos históricos que la sustentan un viaje mitificador —suerte de antievhemerismo esperpéntico— en el que cada anécdota y cada personaje, remiten en su inmediata brevedad a su modelo —no el histórico, evidentemente, que desde esta perspectiva no es sino otra copia. Las huellas son "los residuos de los comportamientos mitológicos". Se trata de encontrarlas para reactivarlas. En estas notas hemos intentado desentrañar algunas de las imágenes que conforman *La buella del conejo*; asimismo nos hemos detenido en la ambigua relación entre literatura, epopeya y fantasía a fin de hacer patente una esencial y común falsedad que ya los primeros novelistas conocían; hemos visto también cómo el hilo rojo de la risa pasa a través de todas ellas y confunde los signos con los referentes. Como lectores de una obra que participa de un substrato ritual, si bien carnavalesco, y de un conjunto temático plenamente organizado, participamos de una acción que se torna, como dice De Vries, en "situación trascendente precisamente por la reactualización". Inscríbimos nuestro intento, qué duda cabe, en una de esas "portentosas mitologías coordinadoras que ahora se conocen como mentiras". □

## Auscultación del ojo Falsedad del espejo

Francisco Segovia

Los espejos falsean la realidad en la medida en que no tienen por sí mismos un punto de vista. Es decir, la falsean porque nunca son un ojo, que es con lo que vemos la "realidad". Su incapacidad de ver lo que sin embargo muestran les da a sus imágenes eso que llamamos "virtualidad". ¿O no es verdad que están ciegos para lo mismo que *imaginan*, para lo que hacen imagen? En este sentido un

autorretrato no puede nunca ser lo mismo que una imagen en el espejo. Un autorretrato es ante todo una mirada que el retratista (el auto-retratista) pone sobre sí mismo. Con ello no sólo quiero insistir en que un cuadro puede comunicar las intenciones de su pintor sino, sobre todo, en que también una cámara fotográfica puede hacerlo, y allí mostrar pudor o desvergüenza. Una cámara

es distinta de un espejo por eso. Como el cuadro, implica un ojo que un espejo nunca tiene.

Las imágenes de los espejos son virtuales en la medida en que dependen de una realidad que, a su vez, no depende de otra cosa. Pero es esta misma virtualidad la que hace posible el autorretrato, como veremos luego. Lo que el pintor mira en la imagen que el espejo le devuelve no es, a decir verdad, una realidad *mirable* en el sentido ordinario de la palabra, aunque sólo fuera porque depende de la presencia de alguien (en este caso el auto-retratista) para mostrarse y mostrarlo. Depende, pues, de la coincidencia en el tiempo del momento en que la imagen se produce y del momento en que se atestigua su aparición, cosa que no ocurre con el cuadro ni con la fotografía (que *imprimen* su imagen para la duración). De este modo, las imágenes seguirán siendo virtuales mientras no hayan sido pintadas, mientras no hayan sido puestas en una perspectiva capaz de separar esos dos momentos y ponerlas en el tiempo, en la memoria; de alguna manera, en la eternidad. Esto significa que un autorretrato no es nunca simplemente el retrato de la imagen que aparece en el espejo, sino también el retrato de la mirada que lo ve.

Aunque se parecen en el procedimiento mecánico que hace visibles sus imágenes, el espejo y la cámara fotográfica se distinguen en la dependencia o independencia del modelo que figuran. Para decirlo brevemente, la cámara tiene un punto de vista que falta en el espejo. Pero, hasta aquí, tal punto de vista no parece estar obligado a ser necesariamente el del fotógrafo que la usa. ¿Nos bastaría, en efecto, decir que la necesidad del foco, o de cualquier otra variable mecánica de la cámara fotográfica, prueba que tiene un punto de vista? No lo creo: hay cámaras que retratan todo en foco, como los espejos. El punto de vista que podríamos atribuirle se parece más, en todo caso, a la transformación, a la codificación que la cámara opera sobre la luz, la profundidad de campo, etc., para "imprimirlas" en una superficie. En este caso, pues, la imagen que resulta ha dejado de ser virtual porque ya no depende de la presencia del retratado para hacerse (y hacerlo) visible. Ni siquiera las placas tomadas sin lente dejan sin transformar lo que retratan. Quiero decir que una fotografía sería ininteligible

para cualquiera que no conociera su codificación; o lo sería para todos si se desprendiera por completo de su condición de representación, que es presumiblemente lo que ocurre con las "apariciones". Un espejo no representa sino que tan sólo refleja: presenta. Un espejo es un objeto de la naturaleza en este sentido, en el que una cámara no lo es (pues tiene un código para traducir lo que ve en lo que re-presenta).

Distinguimos las "figuraciones" del espejo y las de la cámara diciendo que el primero presenta lo que la segunda re-presenta. La imagen del espejo depende de la realidad y sólo está presente cuando estoy presente yo —si se trata de un autorretrato. La fotografía, en cambio, una vez tomada la impresión, deja de necesitar mi presencia para representarme. Esto significa que cualquier fotografía puede ser vista, como los cuadros, sin interesar qué clase de fotografía sea. En este caso la representación no cambia de nivel ni varía sus características porque sea auto-representación (y en un sentido no lo es, como veremos cuando le toque al espejo "reaparecer" en el retrato). Una fotografía de mi persona se ve igual si me la tomé yo mismo que si me la tomó un amigo: mi figura se ve igual en ambos casos —lo que deja abierta la puerta a los comentarios sobre el estilo que se puede sobreponer a la fotografía (como a la pintura) para que el fotógrafo no sea indiferente. Pero el hecho de que yo no tenga que estar presente en el momento en que algo me representa tiene un valor significativo: hay una mediación entre lo representado (yo mismo) y la re-presentación (la fotografía o el cuadro). Hasta aquí, tal mediación coincide con la impresión en que ésta permite que "la toma" de la imagen y su atestiguamiento se den en momentos distintos.

En la medida en que el espejo reproduce literalmente lo que tiene delante, en esa medida es un objeto natural. No es un artefacto a través del cual se traduzca o se interprete la realidad. Sus figuraciones no están sujetas a las veleidades de las intenciones y, por lo mismo, son incapaces de transmitir un estilo. De aquí que el estilo valga como una redundancia significativa: es el punto de vista sobre el punto de vista, una suerte de mirada vigilante sobre el ojo que ve. Resumiendo, los espejos proceden por contigüidad y sus imágenes son, en ese

sentido, literales (aunque de esa extraña manera en que *para una mirada* puede ser "literal" algo que es, al mismo tiempo, virtual); la cámara fotográfica, por su parte, procede de antemano representando, traduciendo. Su mismo código mecánico anuncia ya que su representación habrá de ser metafórica.

Sobreponer al código mecánico de la cámara una intención es lo que hemos estado llamando "estilo". La elección del tema, del encuadre, de la profundidad de campo, del tiempo de exposición; la elección de esos y otros elementos técnicos definen la mirada que el fotógrafo superpone al ojo de la cámara. A través de tal elección, el ojo simple —o relativamente simple— que codifica luces (la cámara) mostrará un sujeto (incluso si aceptamos la idea radical que hace a la cámara el sujeto del que el fotógrafo es sólo un instrumento más, porque incluso en este caso la elección estilística muestra un sujeto —asociado o no con un fotógrafo al que, de cualquier forma, también muestra). Es decir: no basta considerar que el fotógrafo es un instrumento de la cámara para hacerlo desaparecer del panorama. Si no es más que el "mecanismo humano" que selecciona el encuadre y dispara, no importa: su sola presencia basta para probar que sobre él se pueden iniciar dos investigaciones diferentes. Una de ellas es técnica y lo concibe como parte de la cámara; la otra es subjetiva y lo estima como el sujeto que toma las decisiones estilísticas. La primera nos conduce a una conclusión típica de la modernidad: la fotografía es performativa y en el fondo sólo revela su propio código. La segunda, en cambio, nos lleva más lejos: como sujeto, el fotógrafo se muestra en las fotografías por lo menos tanto como el código de la cámara; como mecanismo selector de encuadres, tiempos, etc., la elección de unos u otros también lo muestra tanto como el código mecánico. Pero no discutiremos esto sin antes poner a prueba la importancia que el fotógrafo tiene como *segunda mediación*.

El fotógrafo no superpone al ojo mecánico de la cámara otro ojo mecánico. Quiero decir que el código que "traduce" la impresión de la luz en una placa no tiene un paralelo en la elección de encuadres, tiempos, etc. La elección estilística no es un código. O no lo es, al menos, en el mismo sentido en que decimos que una cámara fotográfica tiene

un código. La codificación que puede deducirse de todas las elecciones tomadas por el fotógrafo concierne más a la historia del arte que a las posibilidades técnicas de una cámara. Pero es justamente el sentido que la historia del arte le reconoce a ese código lo que lo define como algo interpretable. Para la historia del arte el código del fotógrafo no representa más que una clasificación *a posteriori* de los motivos estilísticos que se repiten en sus fotografías, o en su época, o dadas tales condiciones técnicas. Y esta clasificación puede cambiar *después* de años de haber sido tomadas las fotografías, cambiando así la concepción que se tenía de ellas. Pero el código mecánico con que se tomaron no cambia, ni siquiera en ese caso. La foto tomada con una Leica de 1940 no puede aparecer de pronto como tomada con una Polaroid de 1980 —a menos, desde luego, que hablemos del otro código y digamos que una foto se tomó en 1940 "como con una Polaroid de 1980".

Para no confundirnos a cada paso, al código mecánico, que no interpreta, lo llamamos código; y al "código" que podemos sujetar a las veleidades de la historia, del gusto o de la moda, lo llamamos estilo. Esta diferencia nos permite describir por qué el ojo que el fotógrafo superpone a la cámara no es del orden de los mecanismos. Es decir, implica que una fotografía, tal como la concebimos normalmente, necesita de al menos dos ojos: el que pone la cámara bajo la forma de un mecanismo y el que pone el fotógrafo como estilo. La contribución de estos dos elementos no es exclusiva, desde luego, de la fotografía: los pintores usan ojo y estilo (y así se dice que no sólo pinta el ojo, sino también la mano; y aun que tal pintor tiene buen ojo pero mala mano, etc.). A diferencia de ellos, como hemos dicho, el espejo prescinde de ambos: ni ojo ni mano, el espejo refleja pero no representa. Lo que sin embargo sorprende es que entre su caso y los de la fotografía y la pintura no haya pasos intermedios, que no haya mediaciones simples. Las habría si fuera cierto que una cámara puede tomar su cuadro, su velocidad y las demás decisiones sin un fotógrafo, pero no es el caso —y no lo sería por el simple hecho de que tales decisiones estuvieran programadas, en cuyo caso bastaría con sustituir la palabra "fotógrafo" por la palabra "programa", con lo cual no

habríamos eliminado esa segunda presencia. Esto significa, como hemos dicho antes, que la literalidad prescinde de las mediaciones, pero también que la representación depende de una doble mediación, y que las mediaciones simples no son significantes. Es decir, que para el mundo de la representación una mediación sencilla es sencillamente inexistente.

En *El viaje y la enfermedad* (México, UAM, 1984), Fabio Morábito asocia la mediación simple con el "contagio", y la doble con la metáfora. En sus términos, el espejo podría parecer un "mecanismo" de contagio, si no fuera porque lo contagiado es una virtualidad que no "pasa" de una a otra cosa, que no cambia de manos, que no se *imprime* ni siquiera en el espejo mismo. De igual

manera —ya lo hemos visto—, la mediación simple podría aparecer como el trabajo de la cámara fotográfica, si no fuera porque ella implica *siempre* la presencia de un fotógrafo, aunque sólo fuera bajo la forma de su programa, que en su caso tomaría el papel del fotógrafo como segunda mediación. De ello resulta una idea radical: la cámara fotográfica es un instrumento de la metáfora: es ella misma una metáfora del espejo y produce "reflejos metafóricos". Esto vale tanto como decir que a través de la cámara fotográfica —pero también de la pintura y del ojo desnudo— consideramos metafóricamente la imagen que nos devuelven los espejos. Despojarla de las cadenas que la atan a la presencia real y darle autonomía es la empresa del autorretrato. □

## Buzón de fantasmas De Vladimir Mayakovski a Lili Brik

*La siguiente carta de Vladimir Mayakovski está tomada del libro Love is the Hearth of Everything (Polygon, Endimburgo, 1992; edición de Ben Jangfeldt), que recoge la correspondencia entre el poeta ruso y Lili Brik de 1915 a 1930.*

*Mayakovski desembarcó en Veracruz, procedente de La Habana, el 8 de julio de 1925 y se dirigió inmediatamente a la ciudad de México. El poeta José D. Frías, en una entrevista que publicó en El Universal Ilustrado, cuenta que vivió en la azotea de la Embajada Soviética.*

*Mayakovski estuvo en nuestro país poco más de quince días y su reacción ante la realidad mexicana fue profundamente negativa e incómoda, como se trasluce en esta carta que reproducimos, en el diario y en el puñado de poemas que escribió durante su viaje. Según cuenta en el diario, sus primeras palabras al llegar a Veracruz fueron una pregunta: "¿Y dónde están los indios?" "Esos son los indios", le respondió un*

*acompañante. "Hasta los doce años", dice Mayakovski, "soñé con los indios a partir de Fenimore Cooper y Maine Reed. Y he aquí que veo desconcertado como los pavorrales se transforman ante mis ojos en gallinas".*

*La siguiente carta, como el resto de los papeles del poeta ruso referentes a nuestro país, tienen un interés más bien psicológico que intelectual: en ella, las reflexiones ceden el lugar a las exclamaciones.*

Querida y un millón de veces dulce y una vez y para siempre amada gatita:

Tengo ya una semana en México. Pasé la primera noche en un hotel y luego me cambié a la embajada. En primer lugar, es muy agradable porque la casa es grande y se diferencia de otras embajadas por la extraordinariamente pequeña cantidad de gente que trabaja aquí —cuatro solamente (luego de la partida

de Volynk<sup>1</sup> y su esposa). Segundo, me conviene ya que no sé una palabra de español y todavía confundo gracias y excusada<sup>2</sup>, que significa escusado.

Tercero, no tengo nada de dinero y aquí sólo tengo que poner dos pesos (dos rublos) cada día en la caja, lo que dado lo altos que son los precios en México es francamente fantástico.

#### Sobre México:

Primero, se distingue por supuesto de otros lugares sobre todo por las especies de palmas y de cactus, pero propiamente hablando sólo se dan en el sur, más allá de Veracruz. La ciudad de México misma es opresiva, desagradable, sucia e infinitamente aburrida.

Llegué en mal momento (estamos en invierno): llueve regularmente durante la mitad del día, hace frío en las noches y el clima es muy malo, ya que estamos a 2 400 metros sobre el nivel del mar, por lo tanto es terriblemente difícil respirar (las primeras dos semanas y dicen) y uno se sofoca. Es espantoso. No quiero permanecer aquí más de dos semanas. Pero en primer lugar hago arreglos con la línea naviera "Transatlantic" (y si uno pide su boleto de regreso también, obtiene un descuento del 20%) y en segundo estoy bombardeando con telegramas a los Estados Unidos para una visa<sup>3</sup>. Si lo de Estados Unidos no resulta

partiré para Moscú alrededor del 15 de agosto, y llegaré entre el 15 y el 20 de septiembre. En pocos días el secretario de la embajada y yo nos internaremos en México<sup>4</sup> —en la selva tropical, la único malo es que allá hay fiebre amarilla y obviamente tendremos que limitarnos al tren.

¡Mi pequeña! ¿Qué haces y qué piensas hacer? Temo constantemente no encontrarte en casa y si vas a Italia<sup>5</sup> temo que no me las arreglaré a causa del maldito robo.

Evidentemente no estaré ya en México cuando recibas esta carta, ya que luego de viajar por el país iré directamente al barco. *De modo que debes escribirme y contarme todo en la embajada de París hacia el primero de septiembre para que haga una carta tuya esperándome cuando llegue. Sólo que por favor*

y Mayakovski estuvo a punto de volver a Francia. El permiso llegó finalmente y Mayakovski entró a los Estados Unidos por Laredo el 27 de julio.

<sup>4</sup> Este viaje no se llevó a cabo.

<sup>5</sup> Lili Brik quería ir a Italia para curarse.

no me escribas que me amas. Te extraño terriblemente y no tengo noticias de ti. ¿Cómo está Oska? ¿Cómo está Lef? ¿Cómo van mis obras reunidas?<sup>6</sup>

Mi pequeña, te envío algunos poemas y voy a molestarte con algunos pedidos terribles.

- 1) Dale "El descubrimiento de América a Lef.
- 2) Dale España a "Ogonyok"
- 3) Ve si le interesa "Las monjas" a Izvestia

Las envío certificadas

- 4) "El Océano Atlántico" a Prozhektor

Sólo pienso en verte. Besos

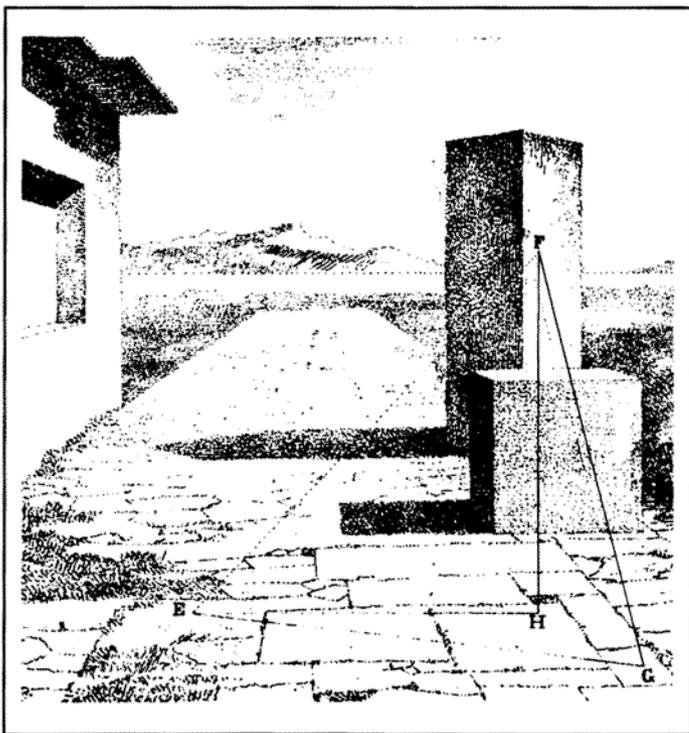
Shchen.

<sup>6</sup> La constante ansiedad de Mayakovski sobre sus Obras reunidas fue causada por el hecho de que según el contrato se suponía que los cuatro volúmenes aparecerían un año después de la firma, el 25 de marzo de 1925.

<sup>1</sup> Viktor Yakoulevich Volynsky, segundo secretario de la Embajada Soviética en la ciudad de México.

<sup>2</sup> Sic.

<sup>3</sup> Mayakovsky telegrafió a la oficina de negocios soviética en Nueva York, Antorm, a propósito de una visa norteamericana. El secretario de la embajada, Lev Khayis, recuerda que "Mayakovsky trató de conseguir una visa para los Estados Unidos convenciéndolo al consulado de que era simplemente un publicista que trabajaba para Mosselprem and Rezinotrest. En Nueva York Mayakovsky fue buscado por David Burluk, y el 15 de julio se le envió una carta a Mayakovski a la ciudad de México desde el estudio de artistas de Willy Pogany: "sus amigos nos han informado de su deseo de visitar los Estados Unidos y montar aquí una exhibición de sus carteles y otros materiales publicitarios. Nuestro estudio estará complacido de ofrecerle a usted la posibilidad de hacerlo, y estará listo además para brindar la ayuda que sea necesaria. Le estamos escribiendo al Departamento de Estado sobre ello". Esta carta no sirvió de mucho, de todos modos,



## Carta de Copilco Aplaudiendo

Guillermo Sheridan

Para un observador frío del complejo ritual de los informes presidenciales, gubernatoriales, municipales o jefaturales de cualquier tipo, es evidente que, más allá de sus contenidos, intervienen en él ciertos fenómenos que ameritan comentario científico. Analicemos hoy, consuetudinarios como estamos por el espacio uno solo de ellos: el aplauso.

Entre nosotros, podría definirse un informe como un aplauso interrumpido por un discurso (sobre todo si se trata de El Informe). Esto es así a tal grado, que alguna vez hubo una moción en el sentido de que los asistentes a El Informe se abstuvieran de aplaudir, lo que fue arduo, por razones fácilmente imaginables. (En algún olvidado municipio, alguna vez, según Valle-Arizpe, hubo una moción en sentido opuesto: el municipio era tan querido, que se le pidió que no interrumpiera el aplauso con sus discursos.)

El aplauso (del latín *applaudere*: hacer ruido) que es un acto que supone por lo menos dos actantes: el aplaudiente y el aplaudido, y, por lo menos, un acto o pronunciamiento previo (causa) que amerite el aplauso (efecto), suele otorgarse en México obviando este último requisito. Se observa que aunque el informante ni siquiera haya abierto la boca, es declarado de antemano, a fuerza de aplausos, un gran informante. Este tipo de aplauso *a priori*, recibe el curioso nombre técnico de "respetuoso aplauso" (curioso en tanto que aplaudir antes de que el aplaudido demuestre merecer aplauso, va contra la causalidad). El Dr. Zampona<sup>1</sup> señala la paradoja diciendo que el "respetuoso aplauso" es grave insinuación de que hay "susceptibilidad al halago", y de que no es propiamente el

informe lo que está sujeto a aprobación, sino la capacidad de halagar y halagarse lo que se aprobó. No estoy de acuerdo.

Hay que reconocer, una vez analizado el aplauso, que quienes aplauden respetuosamente saben hacerlo bastante bien y casi nunca se equivocan. Esto parecería fácil sólo si se olvidaran las muchas clases de aplauso que hay en el rito: el sincero, el cordial, el cerebral, el espontáneo, el despectivo, etc. Elegir el apropiado presupone, de entrada, una cierta habilidad. Eso en lo que toca a los aplausos "simples", para diferenciarlos de los complejos. Hay un aplauso, por ejemplo, sumamente complicado que se llama *aplauso fervoroso de pie*. Como su nombre lo indica, es un tipo de aplauso fervoroso que se emite de pie. El problema de este aplauso no corresponde tanto al factor propiamente aplauditivo, sino al que atañe a decidir el momento de pararse con el resto de los diputados, hacerlo y seguir aplaudiendo sin interrumpir la maniobra, lo que supone un alto, simultáneo nivel de percepción social objetiva y de coordinación motriz subjetiva (ha sucedido que, una vez de pie, algunos olvidan para qué se pararon). La incorrecta decisión de ponerse de pie con el grupo, puede causar lo que se llama "un solito", que consiste en ponerse de pie cuando no se ameritaba. "Un solito" es bochornoso, y quien lo comete puede quedar señalado para siempre.<sup>2</sup> Pocos observadores han tenido la suerte de ver un "solito", porque las cámaras se distraen en otras

<sup>2</sup> M. Menchaca (*El ridículo en México*, Ed. Siberia, 1971) registra el más famoso: el diputado Praxedis Colote se avienta un solito después de escuchar que un huracán había hundido la flota camaronera del Golfo (p. 7, 886).

cosas y no enfocan a los aplaudientes mas que en los "tutti", que es lo contrario del "solito".

¿Qué será lo que les dice a los diputados cuándo debe haber aplauso fervoroso de pie y cuándo nadamás aplauso respetuoso? ¿Habrá una señal, como en los estudios de tele, que dice "pararse"? En caso de existir esa señal, ¿en dónde aparece? ¿entre los nombres de los héroes que nos dieron patria, algunos de los cuales ascendieron a esa categoría precisamente por no haberse parado (o sentado, o agachado) a tiempo? Por lo pronto, habrá que aceptar que se trata de un acto básicamente intuitivo. En resumen, el *fervoroso de pie* exige pararse con espontaneidad pero con parsimonia: como si se hubiera apoderado de nosotros, como lo propone con elegancia el Dr. Gimmy Ahand, "el impulso ascendente de la ola civil que recorre al mar legislativo."

Una cosa muy importante que se observa en los informes es la casi generalizada habilidad para no confundir entre el "respetuoso aplauso" y la "interpelación", que, como su nombre lo indica, no es respetuosa. La diferencia entre estos dos conceptos parece generalizada.<sup>3</sup> La mayoría de los aplaudientes saben que un aplauso se define como una acción de naturaleza percutiva, realizada por el encuentro enérgico y repetitivo de la mano izquierda con la mano derecha (o viceversa), que sirve para manifestar aprobación, alegría o un notable aumento en los ingresos. Sin ser requisito indispensable, parece convenido que tanto la mano izquierda como la derecha en cuestión pertenezcan a la misma persona. También se acepta que no se debe aplaudir percutiendo la mano derecha con la mejilla de otro diputado, aunque sea de izquierda, con la excusa de que está más cerca que la propia mano. Y también que la parte de las

<sup>3</sup> En la Cámara, sobra aclararlo, no hay lo que los clásicos estudiosos del aplauso llaman *jefe de clac* o *chevalier de lustre*. Es cierto que los diputados bisoños acostumbra ubicar a un político de experiencia, y confiarse, a la hora del lanzamiento corporal, a su colmillo. Esto conlleva el riesgo de que la experiencia del susodicho corra pareja a su veteranía en años, lo que lo hace relativamente inconfiable.

<sup>4</sup> En el último informe la proporción entre los que distinguieron y no, fue de 1 600 a 1 (*Memoria del IV informe*, etc., p. 1).

<sup>1</sup> En su clásico estudio *El rito político: la estructura del enigma*, Madrid, Gredos, 1984.

manos que se utilice, salvo impedimento en contrario, sean las palmas. Una vez iniciado el aplauso (*in crescendo*), se ha notado que se sostiene con firmeza (con discreto *diminuendo*) hasta que se considera adecuado, no antes ni después.<sup>5</sup> Decidir cuál es ese momento también tiene su arte, pues si se cesa antes de tiempo se puede caer en la subclasificación "aplauso crítico", y si después, en la "respetuosamente barbero". Suele suceder que ese crítico momento lo determine el receptor una vez que se considera suficientemente aplaudido, y lo exprese retomando su discurso en voz lo suficientemente alta para acallar el aplauso. Cuando eso sucede ("aplauso abortado"), el aplaudiente suele obrar con prudencia, da un promedio de dos segundos

más de aplauso —para dejar en claro que, si por él fuera, le seguiría—, y desciende virilmente las nalgas (tanto la derecha como la izquierda), hasta la respectiva butaca.

Se observa que, dominada la ciencia del aplauso, los aplaudientes han también dominado la ciencia de la no interpelación, con objeto de no confundir la una con la otra. En algunas sociedades parlamentarias premodernas (Inglaterra, España), interpelar es el acto de conminar verbalmente al jefe (de estado, de condado, etc.) con objeto de que escuche un reparo o descalificación, o responda a alguna pregunta relevante. En México, como las interpelaciones sólo valen *inter pares*, y la mayoría de la población es non, las interpelaciones pueden ser sólo de dos tipos: irrespetuosas e irreverentes. La irrespetuosa consiste en ponerse de pie e interpelar diciendo "Con todo respeto..."; la irreverente su-

cede cuando el interpelante olvida señalar que lo hace con todo respeto.

El último tipo de aplauso que nos da tiempo de comentar es uno de muy reciente aparición, que se llama "aplauso desconcertado", y que apareció junto a las interpelaciones irrespetuosas. Puede definirse como un aplauso que se emite a falta de más datos o de cualquier otra cosa mejor que hacer. Sucede así: un diputado se confunde y, en lugar de aplaudir, interpela, ya irrespetuosa, ya irreverentemente. Ante el desconcierto subsecuente, y mientras se le propina al causante una lección pública de buenos modales (y, de pasada, otra de metafísica) ¿qué hacen todos los demás? aplauden. □

<sup>5</sup> Según Cuervo y Caro, aplaudir es verbo *atético*, es decir, su acción puede prolongarse indefinidamente en el tiempo.

• Ponencia presentada en el IV Congreso Intimo de Cosas Públicas, Portofino Mare, octubre de 1992.

