

LA VUELTA DE LOS DÍAS

El choque de las civilizaciones

DANIEL BELL

N 1453 Constantinopla, capital del Imperio bizantino, cayó en manos de los turcos otomanos, estirpe guerrera del Asia central. En 1492 Colón "descubrió" las Américas. A partir de aquellas fechas comenzó la moderna historia occidental.

La capital bizantina había sido sede del Imperio romano de oriente, fundado un milenio antes por Constantino, emperador romano que se había trasladado de Roma a la nueva ciudad que llevaba su nombre. Cuando Constantinopla cayó, bloqueó el Mediterráneo oriental a las potencias europeas meridionales y trasladó el centro de gravedad de Europa hacia el norte y el oeste, hacia Alemania, Francia e Inglaterra, convirtiendo el Atlántico en la ruta del comercio. Colón prolongó la vía hacia el oeste, hacia las Américas, de suerte que por 500 años el "Occidente" ha sido el centro de la civilización y del poder económico y militar.

La dominancia de Occidente provino de varios factores. Estuvo primero el surgimiento de la ciencia y sus aplicaciones a la tecnología, que condujeron a la revolución industrial. En segundo lugar, la extensión de la democracia y las aspiraciones populares a ser fuente del gobierno. En tercer lugar llegó la creación del capitalismo y la productividad, que incrementó la riqueza de Europa y los Estados Unidos. En cuarto lugar estuvo el poder militar derivado de la ciencia, la tecnología y la riqueza. El énfasis de la civilización caía en el imperio de la ley y de los derechos de los individuos. Con ello,

desde el Renacimiento hasta el modernismo, llegó la gran expansión de la creatividad artística.

La expansión del poder significó también la creación del imperialismo. A partir del subyugamiento de la India, la influencia europea se extendió hasta dominar casi toda África, el sudeste asiático y China. Antes de la segunda guerra mundial, 80 por ciento de las masas terrestres y 80 por ciento de los pueblos del mundo estaban bajo el dominio de poderes occidentales. La única nación asiática que escapó fue Japón, que por su cuenta se convirtió en una potencia industrial e imperialista, que ocupó Corea, Manchuria y partes de China.

La segunda guerra mundial vio el término del imperialismo con rapidez extraordinaria. Los holandeses fueron expulsados de Indonesia, los portugueses de Asia y África, los franceses del sureste de Asia y de África, y el Imperio británico de la India, Singapur y el África occidental y oriental. Los japoneses, en fin, de Corea.

El Occidente, sin embargo, no era simplemente un "lugar geográfico", sino un estado mental, una "civilización". En el siglo XX hubo dos amenazas. Una fue el nazismo, que proclamó la idea de una raza de señores, de la pureza racial, y el exterminio de los judíos —una voluntad de destrucción que concluyó en el Holocausto con la muerte de seis millones de judíos en las cámaras de gases de Auschwitz y en los campos de concentración. La otra fue el comunismo, que procuró establecer un régimen totalitario y expandió su poderío por el

mundo. El nazismo fue destruido por la victoria aliada en 1945. El comunismo se destruyó solo en 1989, cuando Yeltsin proclamó su término. Por el mundo entero, el marxismo se ha acabado o está a punto de acabar. No hay más comunismo en Europa oriental. Los regímenes marxistas de África han desaparecido por completo. La Cuba de Castro se tambalea y la China de Mao Zedong, bajo Deng Xiaoping, ha emprendido "el camino capitalista".

Derrotados tanto el fascismo como el comunismo, se diría que el "Occidente" hubiese triunfado por completo. De hecho, hace apenas tres años que Francis Fukuyama escribió un libro, *El fin de la historia*, cuya tesis era que no quedaba adversario ideológico que se opusiera al capitalismo liberal, y que la guerra de las ideas se había acabado.

No obstante, ahora el profesor Samuel F. Huntington ha publicado un provocativo ensayo, "El choque de civilizaciones", donde proclama, en términos casi estentóreos, "que la fuente fundamental de conflictos [en la nueva fase de la política mundial] no será primariamente ideológica o primariamente económica. Las grandes divisiones entre el género humano, la fuente predominante de conflictos, será cultural... El choque de civilizaciones dominará la política global. Las líneas de falla entre las civilizaciones serán las líneas de batalla del futuro."

Todo esto resulta muy desconcertante. Hace apenas dos años el profesor Huntington publicó un libro, *La tercera ola*, donde sostenía que la democracia barria el mundo con la fuerza de un maremoto, y que éste era el rasgo fundamental de la época. No obstante, la democracia mundial no aparece por ningún lado en su nuevo ensayo, y en su lugar se nos ofrece un nuevo cuadro de las antiguas batallas de Ahura Mazda, las fuerzas de la luz, contra Ahrimán, las fuerzas de la tiniebla, en la gran batalla cosmológica entre el bien y el mal.

La punta de lanza de esto es la "próxima confrontación" entre el Islam y Occidente. Es citado M. J. Akbar, un musulmán de la India: "Será en la acometida de las naciones islámicas, del Magreb a Paquistán, donde empiece la lucha por un nuevo orden mundial."

Sólo que esto es absurda retórica. Es curioso que la "autoridad" sea un musulmán de la India, país donde los musulmanes representan una minoría sitiada, y con el cual Paquistán siempre está metido en líos, de los que sale perdiendo ante su perenne enemigo. El Magreb es el norte de África, con una civilización de base francesa, ya añeja, abrumada por dificultades económicas y demográficas. Es cierto que en Argelia los fundamentalistas islámicos amenazan con tomar el país y han sido tenidos sujetos por los militares. Pero aunque triunfasen los fundamentalistas islámicos, escasa posibilidad hay de que llegaran a ser una fuerza militar, en vista de lo preocupados que estarían con sus dificultades económicas propias. Poca razón tendrían de aliarse con Paquistán, pues son árabes afrancesados, en tanto que Paquistán es indio y musulmán, lo cual abre en medio una enorme brecha cultural.

Poco sentido tiene pensar en "el Islam" como una fuerza unitaria. Los dos mayores países islámicos son Indonesia y Turquía, y ambos tienen poco interés en guerras religiosas o de civilización. El país islámico más fuerte —y es curioso que el profesor Huntington ni siquiera lo nombre— es Irán, sólo que Irán es chiíta, fuerza minoritaria dentro del Islam y a la cual se enfrentan sectas sunnitas hostiles.

El profesor Huntington entenebrece su advertencia previendo un "vínculo confuciano-islámico". Pero tal relación no puede ser más frágil, fundada como está en un "vínculo militar" debido a la venta de armas chinas a otros países. Ahora, si el vínculo es "militar", ¿dónde está la alianza "civilizacional"?

Más dudosa es la caracterización de China como "confuciana". El hecho histórico, por supuesto, es que en el siglo XX el esfuerzo principal de los revolucionarios chinos, a partir del movimiento del 4 de mayo, ha sido el *repudio* del confucianismo. Y no hay señales de que la China de hoy acepte o patrocine formas confucianas.

Gran parte de esta argumentación

descansa en la proposición de que el éxito económico del Asia oriental se debe a un "neoconfucianismo" o un sentido de disciplina que se vuelve un "análogo funcional" del papel de la ética protestante en el fomento del capitalismo occidental. Pero ha sido Japón la fuerza económica de más éxito en Asia oriental, y es dudoso que esto sea atribuible a "neoconfucianismo". El único país verdaderamente confuciano de esta región —y el profesor Huntington no lo menciona— es Corea, y no está nada claro que vaya nunca a unirse a China en un "bloque civilizacional".

El quid del problema es China. Es una inmensa fuerza continental con cerca de la quinta parte de la población mundial. Aun así, es sorprendente que el profesor Huntington vea a China como una fuerza "unitaria" cuando que antes, al regresar de viajes a Asia, considerase que el desmembramiento de China es una posibilidad definida, en vista de las grandes disparidades regionales, que han crecido en los últimos años.

China tiene el problema de mantenerse unida. Su vieja fe, el marxismo, se ha desmoronado. El avance económico recalca las diferencias, la desigualdad, la corrupción y la pérdida del poder monopolio por el partido. La única fuerza que puede mantener unida a China, y una vez más es sorprendente que el profesor Huntington no la mencione, es el *nacionalismo*. Pero éste, para ser efectivo, requiere la definición de un "enemigo externo" que aglutine a la sociedad. ¿Cuál podría ser? ¿Vietnam, como en el pasado? Pero Vietnam es demasiado pequeño. ¿Rusia, según se vio en la rivalidad ideológica entre Mao y Jrushchiov? Posiblemente. Pero si China actuase en esa dirección oriental (geográficamente hablando), tropezaría con dificultades considerables en Mongolia. ¿Japón? Retóricamente hablando, sí, sólo que China necesita la ayuda japonesa de tecnología y capital. ¿Los Estados Unidos? Pero ¿dónde se realizaría la confrontación? ¿En el cielo? ¿Por amenazas nucleares? Todo esto es un escenario descabellado.

En una palabra, toda la argumentación me parece improbable, extraña y autocontradictoria. Es un enunciado apocalíptico, de vastas frases retóricas, *que confunde la cultura con la política* y —lo más sorprendente— que descuida la economía. En caso de darse el encuentro contra el Occidente en los

términos que plantea el profesor Huntington, ¿dónde venderían las civilizaciones islámico-confucianas sus productos a fin de enriquecerse?, ¿dónde está el papel de la tecnología y los mercados en todo esto?

El profesor Huntington, a quien conozco personalmente y como colega, es un hombre muy inteligente, con agudas capacidades analíticas. Si estoy en lo cierto, ¿dónde yerra él? Si estoy en lo cierto, la clave está en la frase anteriormente subrayada: *confunde la cultura con la política*.

Es verdad que en el reino de los valores existe un ataque contra el Occidente —ese Occidente que define con precisión como "individualismo, liberalismo constitucionalismo, igualdad, libertad imperio del derecho", etc. Es una "revuelta contra la modernidad", término que compendia aquel cambio cultural. Pero hay de por medio otro tema que el profesor Huntington desdena por completo: la relación entre hombres y mujeres. Lo que teme el Islam fundamentalista es la amenaza al núcleo religioso-patriarcal de la familia, y al dominio sobre las mujeres. Si hay hoy alguna gran creciente civilizacional, se da en el carácter de la familia y en la relación entre hombres y mujeres dentro de ella.

En Occidente reina una impresión —que muchos hemos expresado—, u temor de decadencia moral, de falta de espiritualidad y trascendencia, pérdida de fe religiosa y sentido de obligación hacia los demás, rebasando el interés por el cambio materialista. Pero otro tanto acontece en China —y sin duda esta China "confuciana" dará a su gente un sentido de intencionalidad e impulso.

Es bastante claro que el siglo XXI será un siglo *pacífico*, en lo que atañe a desarrollo y al poder económicos. Pero no se sigue necesariamente que haya tal pacificación en términos de poder *político*. (En cuanto a la cultura, se está convirtiendo en mundial, y nada indica que *ningún* país llegue a ser culturalmente dominante.)

Lo que es cierto es que China podrá volverse una potencia *expansionista* en el siglo XXI, si logra conservar estabilidad política interior y verselas con las grandes desigualdades en riqueza económica entre sus regiones. China empezará a practicar la "diplomacia cañonera" para imponer su preponderancia en el mar de China meridional;

Y acaso quisiera extender su poder. Sólo que éste sería el "imperialismo a la antigua", que se da cuando cualquier sociedad se torna una "gran potencia". No tiene mucho sentido, sin embargo,

entenderlo en términos de choque de civilizaciones. Esto equivaldría a poner mal el acento. ✱

Traducción de Juan Almela

Italia: la política y los intelectuales (I)

ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO



EL PRIMER síntoma es literario: la publicación por dos grandes editoriales, Einaudi y Adelphi, de los escritos de Julius Evola, intelectual antisemita, pero también un clásico del pensamiento tradicionalista italiano, provoca vasta polémica en los medios literarios.

El hecho resulta tanto más revelador si recordamos que la cultura de derecha en Italia fue bastante "demonizada" en los años que siguieron a la Segunda Guerra. Este ostracismo alcanzó, desde la publicación de los inéditos de Marinetti hasta la legitimidad intelectual de algunos jóvenes: "aquel que se afilia a la derecha, en un momento de su vida, está marcado para siempre por el sello de la infamia", declara Marco Tarchi, uno de los líderes intelectuales de lo que puede llamarse la Nueva Derecha. Animador de la casa editorial La Roccia de Erec, y de la revista *Trasgressioni*, Tarchi parece entrar por la puerta grande de la cultura italiana al publicar su libro *La revolución legal* con la prestigiosa *il Mulino*. Y no es el único: Marcello Veneziani, el director de la *Italia Semanal*, y ex director de revistas como *Intervento* y *Pagine Libere*, publica regularmente sus ensayos en la misma editorial donde aparece *Il fascismo repubblicano* de Pino Romaldi; Fausto Gianfranceschi entrega su *Estuporoso de la izquierda* a Mondadori y Alfredo Cattabiani, artífice de la *Rusconi* (punta de lanza de la cultura religiosa de derecha a comienzos de los setenta) publica sus estudios sobre religión en Rizzoli.

Bien poco en comparación con la hegemonía ideológica que la izquierda —desde su versión más ortodoxa hasta su variante nihilista— ha ejercido en el panorama cultural de la posguerra

italiana. Asombra comprobar que en Italia los nombres de Pound, Jünger, Céline, Carl Schmitt, René Guénon, y otros "clásicos" fueron vistos con cierto recelo hasta la última década. Aún hoy se minimiza la importancia de Giovanni Gentile, filósofo oficial del fascismo y representante de un idealismo conservador y reaccionario que algunos opinan maniqueamente a la Ilustración.

La derecha cultural italiana, que ha sido minoría desde hace cincuenta años, se encuentra hoy con una derecha mediática en el poder, que practicando la política del *look*, conquista en cuatro meses las elecciones.

Pero ¿cuáles de los temas de esta nueva derecha cultural tienen que ver realmente con la derecha política? ¿Qué tiene que ver Pound con Berlusconi, o Gianfranco Fini —confeso admirador del Mussolini estadista— con el espiritualismo aristocrático de Julius Evola? Francamente, muy poco. La política que ha vencido las elecciones, que ha conquistado las urnas de una tardía Segunda República no necesita otra cultura que la del *spot* publicitario.

Lo reconoce implícitamente Giuseppe del Ninno cuando en un panfleto aparecido en *Secolo d'Italia* y dirigido a los "queridos intelectuales de izquierda, enemigos imaginarios" exhorta a la diversidad y reconoce que los intelectuales "siempre hemos sido liberales sin saberlo". Pero Del Ninno no ha encontrado consenso en ninguno de los dos bandos: unos días antes, había estallado otra polémica sobre la más reciente novela de Antonio Tabucchi, una reconstrucción de la Lisboa salazarista del año 38, calificada como "propaganda roja" por Luca Doninelli (un crítico que

antes de hacer caso a la literatura se acuerda de que dos semanas después se vota) y las airadas respuestas de algunos intelectuales emblemáticos de la izquierda ante cualquier intento de "desideologización" convierte el panorama cultural italiano en un campo minado donde reviven irónicamente *I promessi sposi* de Manzoni.

Curiosa capacidad de filiación han practicado los llamados "intelectuales de izquierda", que son, en realidad, los únicos verdaderamente conocidos: el director de cine Nanni Moretti, los escritores Tabucchi y Claudio Magris, los filósofos Cacciari, Veca y Vattimo, los sociólogos e historiadores Furio Colombo y Giacomo Marramao... Todos ellos, junto con Umberto Eco, Omar Calabrese, Claudio Abbado, Norberto Bobbio, y muchos otros, firmaron un panfleto electoral que ocupaba media página en *La Stampa* el día antes de las elecciones, y donde bajo el título altisonante "Razona, Italia" impugnaban el proyecto de Berlusconi y exhortaban al voto por la Alianza Democrática, "la fuerza que mejor expresa la responsabilidad necesaria para reconstruir a Italia".

Voces en el desierto: la derecha de Berlusconi —diferente de su aliados estratégicos, la Lega Nord de Bossi y el Movimento Sociale Italiano, de Fini— conquistó el voto, quizás porque fue la única que realmente provocó *ilusión política*, que armó un proyecto, virtual y mediático —impugnable o no— dentro del panorama electoral.

El *engagement* de los intelectuales con el Partido Progresista resultó un hecho: Eco hizo declaraciones en la Universidad de Bologna con un lenguaje populista que no se atrevería a poner en sus libros, mientras que el filósofo Gianni Vattimo —campeón del nihilismo y la hermenéutica— participó abiertamente en los mítines electorales de los *progressisti*. (A fuerza de refutar al Papa y de comentar cualquier novedad social en *La Stampa*, Vattimo amenaza con pasar de teórico de la posmodernidad a "nuevo Sartre", nueva "conciencia de Italia". Una Italia que, aclaremos, se interesa bien poco por la filosofía.)

La figura del "filósofo desocupado" empieza a ser desplazada por la del "filósofo que hace política". Hoy, este personaje que sale de la cátedra para entrar en el cenáculo de los editorialistas orientando la opinión pública, le

parece a Lucio Colletti (*L'Unità*, 24.03) la víctima de una mutilación, de una inexorable pérdida de función ligada al declive de la razón filosófica.

La misión platónica del rey-filósofo —depositario de sabiduría, conocedor del bien común—, se metamorfosea en la actividad cotidiana del *maitre à penser*. Pero lo que parece ser un doble esfuerzo es sobre todo la tentación de un doble auditorio: los colegas, por una parte; el público general, por otra.

"La filosofía se asemeja ahora a la alquimia en el momento del exordio químico", dice Colletti. Y los filósofos alquimistas deciden, inspirados en los cantos de cisne de Marx, Wittgenstein o Heidegger, escribir sobre la actualidad". Emanuele Severino, hoy el filósofo más respetado de Italia, y un casi desconocido en lengua española, me comenta con lógica heideggeriana: "Es indudable que se ha dado un gran proceso de abandono de la tradición filosófica en favor de la técnica. Pero incluso esta crisis es un acto esencialmente filosófico. ¿Cuál es el significado del abandono de la tradición? Ese es el grande y fascinante problema de nuestro tiempo. El advenir de la técnica está ligado a la crisis del sentido tradicional de la verdad, porque si el mundo tuviese un sentido necesario, no se mostraría tan manipulable".

Los filósofos-editorialistas tuvieron su máximo despunte en los días de elecciones. Uno, Massimo Cacciari, es ahora el alcalde de Venecia e indiscutible líder (renovador pero desplazado) del anquilosado Partido Democrático de Sinistra (PDS). Por un lado, es interesante esta "conversión ciudadana" del intelectual. Pero curiosamente, aunque aparecen con asombrosa asiduidad en los diarios, muchos intelectuales de izquierda siguen exorcizando a la televisión, dominio casi exclusivo del *cavaliere* Berlusconi, al que algunos llaman el nuevo Pol Spot.

"Pero, ¿realmente ha vencido la TV?": con este título Gad Lerner, subdirector de *La Stampa*, confrontaba en primera plana dos opiniones, la de un obrero que votaba por Forza Italia ("Los rojos son todos los que leen los periódicos. Tienen siempre un montón bajo el brazo. Un montón de periódicos y ni siquiera una televisión, bah, ¡qué gente!) y la de un presumible licenciado que protestaba diciendo "Mire, yo no veo casi nunca la TV y en cambio leo

libros. ¿Qué pasa? ¿Aún está permitido?". A la airada reacción del obrero, el tal Massimo respondía: "Lo entiendo, pero no puedo hacer nada. Nosotros, los de la izquierda, no podemos dejar a Umberto Eco y a Nanni Moretti para correr detrás de Ambra (una vedette televisiva). Seguiremos leyendo *El nombre de la rosa* y riendo con *Il portaborse*. Y quizás, perdiendo las elecciones."

En los primeros días de la "era berlusconiana" numerosos electores de izquierda exhibieron un auténtico desprecio por aquellos que habían "escogido el partido por los spots, como si escogiesen un detergente". Según esta tesis, el 28 de marzo, en Italia habría vencido la televisión y con ella la ignorancia, la renuncia a pensar con cabeza propia.

¿Ha sido realmente así? Es obvio que la televisión ha marcado los resultados, pero no hay que olvidar que en los últimos años las elecciones locales han sido vencidas por fuerzas políticas que estaban vetadas por la socialdemocracia y fuera del circuito de la comunicación masiva (como la Lega y el MSI). Recuerdese, en cambio, que toda la cultura satírica de izquierda con la cual reían diariamente muchos de los jóvenes que votaron por Forza Italia, ocupaba una buena parte del espacio mediático. La negativa de los "progressisti" a la confrontación televisiva tiene motivaciones más profundas que un simple elitismo de izquierda: el descubrimiento de la energía política de una derecha sin cultura y la crisis existencial de una cultura —hasta hoy hegemónica— sin política efectiva.

"En cierto sentido —dice Lerner— la izquierda ha debido hacer frente a la coincidencia entre el Berlusconi político y el Berlusconi televisivo. No porque

su fuerza sea del todo artificial ni porque prescindiera de intereses y de una ideología profundamente enraizada en la sociedad italiana. Todo lo contrario. Sino porque había representado tales intereses y tal ideología en forma segura, cómplice, entusiasta, paternal, en el interior de la estructura orgánica del universo Fininvest" (*La Stampa*, 29.03).

Norberto Bobbio hacía notar en los días previos a la votación que "el señor de la Fininvest se presenta cada vez más como uno de esos perfectos personajes de los spots televisivos, preferidos por el público". Luego, con gran honestidad intelectual, Bobbio declaraba algo que demuestra la crisis consensual de la izquierda: al decano de los politólogos italianos le parecía "horrendo" que la gente se dejara encantar con aquellas flautas de Hamelin, y reconocía que su posición era "disimil" de la de muchos italianos.

Es esta "disimilitud" la que explica tanto la "demonización" de la TV como la evidenciada distancia entre la izquierda con el electorado italiano; y está históricamente fundada en un rasgo originario de la cultura de izquierda; la idea de que, a través de la emancipación de las clases subalternas, a través de la superación de la alienación, nacería el hombre nuevo. No hay hombre nuevo, y en su lugar hay un hombre mediático.

Nadie parece ser capaz de escapar a esta cultura publicitaria. Ni siquiera el propio Bobbio, que —ironías del mercado— contempla con asombro y sospecha el éxito editorial de su último libro: *Derecha e izquierda: razones y significados de una distinción política*. Sesenta mil ejemplares en una semana, otras ocho a la cabeza de los libros más vendidos. ✱

Carta de Madrid

Visto y oído

BLAS MATAMORO



ORNADAS SOBRE *Fronteras de lo político* en el Instituto Francés. Encuentro con carne y hueso de antiguos nombres, leídos y releídos: Edgar Morin, Cornelius Castoriadis,

Paul Ricoeur. De Morin retengo la vieja observación de que *en-ciclo-pedia* encierra la idea de ciclo, de círculo que empieza donde termina y viceversa: todo saber desarrollado en palabras es

tautológico, circular, repetitivo. Por ejemplo: el ciclo solar de las civilizaciones, que van de Este a Oeste: China, Irán, Mesopotamia, Egipto, Grecia, Roma, la Europa imperialista, los Estados Unidos, Japón. ¿Acabará el redondeo de los tiempos con la hegemonía japonesa y recomenzará con una nueva aurora china? La historia se hace destruyendo y restaurando: el *homo sapiens* es, con intermitencias, *homo demens*. Cuando toma conciencia de su sapiencia y su demencia (la tuya y la mía, lector) se torna espíritu. Para eso sirve la historia, según persuade Hegel.

Ahora Morin nos describe algunas paradojas de la civilización actual. Podemos mantener en coma, artificialmente, durante años, a un enfermo irreversible: hemos inventado la vida sin persona. Algunas madres (*mères porteuses*) las llaman, con gracia, los vecinos del Norte) engendran recurriendo a bancos de semen. Sus hijos no tienen padre, son hijos de nadie. ¿Implica este extremo una reformulación, acaso una derogación de lo que venimos entendiendo, desde el siglo XVIII, por ejemplo, como "naturaleza humana"? La Política, la vieja *politeia* de Aristóteles y sus lectores, es reemplazada por políticas puntuales, sectoriales, monográficas. Vivimos una saturación informativa que no alimenta a nuestra memoria, sino a nuestra amnesia histórica. Los saberes aniquilan al saber. Pero lo curioso del caso es que estos extremos reductivos no vienen de un conflicto entre los unos y lo uno, sino que son la consecuencia "final" de un desarrollo: la política, al desarrollarse, confía la totalidad a una inercia inconsciente y se dispersa en políticas, etcétera. Un enésimo efecto del ciclo moriniano.

Castoriadis nos propone, en cambio, repensar la idea de cultura. No se trata de contenidos, sino de funcionamiento: una cultura es un conjunto de instrumentos que alimenta a un imaginario *poiético*, invisible pero aceptado por una sociedad. La cultura logra, por épocas, dar forma, formalizar, conformar lo que es, de movida, caótico. Cuando llega a su máximo de buen éxito, a su plenitud virtual convertida en sistema de la realidad, se muere. Por sus logros, no por sus carencias. Las culturas se mueren de dicha.

A través del tiempo, hemos conseguido pasar de unas sociedades heteró-

nomas (cuyas pautas provienen de los muertos a los dioses) a otras, autónomas, a contar desde la democracia griega, que habilitan al individuo como creador. Un individuo que se fundamenta a sí mismo, o sea que concibe el universo sin fundamento propio, sin garantías eternas, sin veracidad definitiva. Se ha pasado de una cultura de sentido único y significación cerrada, cultura de producción anónima, a otra, donde el sentido no es unitario y eterno (es decir: que se descubre de una vez para siempre y no cabe modificarlo, so pena de irracionalidad), sino que es plural, dialógico, discutible y derogable. Un sentido tan múltiple como la misma multiplicidad de los individuos. La paradoja de esta adquisición histórica es que, conducido al extremo, el autotomismo del individuo lleva a la pérdida de la forma, que lleva a la pérdida del sentido, que lleva a la pérdida del objeto: el nihilismo que suprime todos los *por qué* (el siempre actual, por intempestivo, Nietzsche). La carencia de forma resulta derogación de la cultura y produce la barbarie nihilista contemporánea, cuya formulación más clara es (¿fue?) el nazismo.

Tal vez la diferencia entre sociedades heterónomas y autónomas resida en su relación con lo sagrado. Las primeras creen haber dado con el origen, que todo lo cimenta, y viven "tocando" ese elemento sacro de la cultura. Las segundas, por contra, admiten que el origen está vacío y toda sacralidad es hueca, de modo que se trata de tapar el hueco, no de adorar la plenitud eterna del *Grund*. La modernidad ha vivido de ocultar el abismo y el caos poniendo medida a trozos de infinito que siguen propendiendo a su propia infinitud.

De todos modos, subsiste la inquietante pregunta: ¿por qué las sociedades cerradas han producido unas obras de cultura lo bastante abiertas como para recaer durante siglos? ¿Por qué Karl Marx se seguía conmoviendo ante una tragedia griega, en contra de sus explicaciones historicistas? ¿Qué mantiene o renueva la vigencia de una obra de cultura, más allá de su lugar y su tiempo? La explicación esbozada por Castoriadis es que dicha obra resuelve nuestra relación con lo sagrado, con la alteridad absoluta, con lo irreducible e incommensurable, es decir con esa insistencia de la historia que llamamos mito.

De alguna manera, la historia política de la modernidad va, a través de la idea de democracia, de una imperfección a otra, de la democracia urbana griega, que admitía tranquilamente la exclusión de las mujeres y los esclavos de la *polis*, a la democracia posindustrial, que consiste en el funcionamiento ampliamente liberal de las oligarquías tecnológicas.

Ricoeur contestó, indeliberadamente, a la informada pregunta de Castoriadis: ¿hay una teoría de lo político? No. Los límites de lo político sólo pueden fijarse políticamente, o sea prácticamente. Y esta es su única teoría, una teoría de la resignación (léase: renuncia).

Como Castoriadis, Ricoeur opina que vamos alejándonos de los fundamentos y, en ese sentido, podemos ser menos violentos en tanto seamos menos originales y vayamos dejando en la distancia la fundación de nuestra sociedad que, como toda fundación, es obra de la violencia. Apelar a la fundación (caso sangrante: Yugoslavia) es hundirse en la violencia en busca de lo inmarcescible del *Grund*.

Infundado y pacífico, el poder moderno es volátil, disperso, disimulado. Es como si hubiera huido y lo tuviéramos olvidado. O como si fuera una esfera de poder entre otras esferas de poder, absurdo conceptual. El poder se dispersa en mónadas poderosas, así como la justicia es sustituida por la mera justificación. Pierde su pesadez dogmática pero también su levedad ideal: nos pasaremos todo el futuro justificando y no seremos nunca justos.

Algo similar ocurre con la igualdad contemporánea: toda vida es tan importante como la mía, tanto la vida de la persona que más quiero (y más creo conocer) como la vida del anónimo y esforzado lector de estas líneas. Pero hay situaciones limítrofes en las que este principio es irrealizable. ¿Qué pasa con la tabla de Carneades, único elemento flotante en medio del naufragio, que sólo sostiene a un sobreviviente, cuando quedan dos? ¿Quién controla al controlador de las igualdades sociales, de una distribución más equitativa de la riqueza?

Pocos días después me toca participar, en Segovia, en una mesa redonda sobre *La biblioteca imaginaria*. Se conmemoran los 500 años del tratado de Tordesillas, cuya enésima consecuencia

son estas palabras, esta revista y esta ciudad de México. En caso contrario, yo hablaría querandi o ibero y tú, lector, nahuatl.

Elijo para mi biblioteca imaginaria tres libros indispensables e imposibles. El primero es el diccionario de aquella lengua única que hablaban los hombres y Dios (llamado, por entonces, Yahvé) antes de Babel. Habiendo una sola lengua y contando con un Dios locuaz, el hombre es omnipotente. Por ello, el Señor, astuto como pocos (tal vez como Nadie) decidió convertirse en divinidad oculta y muda, y dispersar a los humanos en lenguas diversas que, a la vuelta de los siglos, aparecen traducibles ¿a qué lengua?

El segundo libro es el Libro único de Mallarmé, compuesto en verso y prosa, en varios volúmenes (¿cuántos, maestro?) y orientado en cuatro direcciones: belleza, música, letras, nada. Un libro que avanza destruyendo, como el *homo demens* de Morin, hacia las tinieblas absolutas, donde la indistinción vence al caos y al azar. Todo se multiplica y prolifera en este libro que sólo tiene futuro, que es un advenio de libro, como explica Maurice Blanchot. Disperso y oculto, existe ya en la naturaleza, con la que tenemos sólo relaciones de exterioridad (es nuestra madre, no lo olvidemos) o místicas, o sea inexpresivas, según querían Novalis y Schlegel. En el libro futuro está el lector futuro, su operador.

Por fin, recuerdo al "libro que sea la cifra y compendio de los demás" y que Borges busca en su biblioteca, no casualmente llamada de Babel. Un libro supuestamente total, donde caben todos los libros y todas las bibliotecas, de hojas infinitamente delgadas, todas divisibles por dos, y cuya hoja central carece de revés, algo perfecto por lo inconcebible. Hablar es tautológico, discurre Borges, buen lector de enciclopedia, como Morin. Sólo la poesía evita la circularidad del lenguaje, abriéndose al infinito. La poesía cabe en la infinitud del lenguaje. Por ello, no cabe en ningún libro, o lo convierte en infinita reduplicación, subdivisión y proliferación de los sentidos (sentidos del decir, sentidos corporales, sentidos del sentimiento). Toda biblioteca es protección del significado y pesadilla del sentido. Mejor será reducirla a esos tres libros, ligeros como ideas,

que caben en un mínimo maletín de urgencias.

Me olvidé de Proust, que también quería escribir el libro único de los románticos y de Mallarmé. Su modelo era la Biblia, libro colectivo y, por ser inspirado, finalmente, anónimo. Un libro que no tuviera comienzo claro ni final corregido (como la *Recherche* proustiana), y en cuyo laberinto el autor y el lector perdieran su identidad, convirtiéndose en la trama de la humanidad. Es claro: sólo disponemos de unas horas y unas pocas esquinas para hacerlo. Será mejor que lo sigan escribiendo los demás.

Lo necesario e imposible del libro por excelencia constituye el lado trágico de toda lectura. Tiene de la tragedia lo irreparable (no podemos volver a una lectura, debemos construir otra lectura, una nueva y única, cada vez) y la puesta en escena de la impotencia humana ante lo carente de medida.

Yendo a Segovia comento a un filólogo amigo que la palabra tragedia es una adaptación del griego *tragoidia*, pero que no tiene traducción en las lenguas que conozco. Parece provenir de *tragedones*, literalmente: "el canto de las cabras", porque el coro de las tragedias

griegas estaba constituido por actores disfrazados de tales animales. Pero, dado que se trataba de varones, entonces el canto trágico no es de la cabra, sino del cabrón. Mi amigo filólogo aprueba una traducción que se me ocurre para tragedia: *cabronada*. Figuración y sentido coinciden: la tragedia es la cabronada que los dioses hacen a los hombres: los someten a una ley moral por una decisión fatal que los hombres no pueden tomar y los castigan ejemplarmente como si fueran personalmente responsables, todo porque nada hay tan *deinos* como el hombre, según se dice en el coro de *Antígona*. Nada más terrible, más grande ni peor que el hombre, suele traducirse. Hölderlin opta por la palabra *unheimlich*, que solemos hacer equivaler a *sinistro*. No hay animal más siniestro que el hombre, pues sólo él puede conocer la norma y, en su caso, quebrantarla como si se pusiera una norma contraria pero igualmente válida. Ningún animal es castigado por los dioses por acostarse con su madre o matar a su padre. El hombre, aunque lo haga en perfecta ignorancia, si lo es. Los dioses se portan con él como cabrones, como animales danzarines en cuyo baile opera una revelación. ✽

Saint-John Perse y los Cantos del Hoggar

ELSA CROSS



A INTERESANTE y erudita indagación de Gerardo Deniz sobre posibles fuentes de la poesía de Saint-John Perse, aparecida en el número 210 de *Vuelta*, me trajo a la mente un libro en el que encuentro cierta cercanía con este poeta. Me refiero a los *Chants du Hoggar*, que en 1924, año de la aparición de *Anábasis*, iba ya en su tercera edición, publicada por L'Edition d'art, en París.

Juan José Domenchina lo publicó en México en la hermosa colección *Amor y Poesía en Oriente*, de Editorial Centauro. Este libro apareció bajo el título de *Cantos de los Oasis del Hoggar*, en traducción del francés de Ernestina de

Champurcin. Aunque no se da en él crédito a la edición original, conserva el prefacio del traductor al francés, A. Maraval-Berthouin, quien da noticia del origen de los textos.

No queda claro en el prefacio mismo el grado de participación de Maraval-Berthouin en la traducción ni en la versión final de estos Cantos del Hoggar, escritos en lengua *tamaheq* y con caracteres *tifinar*, propios de las tribus tuareg del desierto del Hoggar.

El libro tiene una estructura narrativa. Los poemas, escritos en primera persona, hablan del amor de Musa-ag-Amastán por Dassina-ult-Yemma, y su muerte final ante el amor no

correspondido. Mussa-ag-Amastán, *amenokal* o jefe de una confederación de tribus del Hoggar, murió en 1920, y tal vez se incorporaron a su historia muchos cantos anteriores de esta tradición tan vigorosa poéticamente.

Sea cual fuere la génesis de este libro, lo cierto es que, dadas sus varias ediciones, tuvo seguramente un gran impacto en los lectores franceses. En esta época se publicaron también muchos otros textos que rescataban diversas tradiciones literarias de las colonias y los protectorados franceses de entonces.

No entraré aquí en un examen tan cuidadoso como el de Gerardo Deniz, que llega al punto de localizar frases completas en las que Perse refleja, conscientemente o no, otros textos. Me voy a limitar a ese también "subjetivo y resbaladizo" terreno del tono, que en el caso de la poesía de Perse me parece, sin embargo, el rasgo dominante.

No tengo noticia de ninguna mención que haya hecho Perse de los *Chants du Hoggar*, pero sería muy raro que no los hubiera conocido. Sin establecer comparaciones directas con los primeros libros de Perse, más cercanos de este tono, y más que nada para llamar la atención sobre estos olvidados *Cantos de los Oasis del Hoggar*, reproduzco algunos fragmentos de la versión de Ernestina de Champurcin, donde me pareció percibir ciertas semejanzas con rasgos de nuestro poeta.

CANTOS DE LOS OASIS DEL HOGGAR (Fragmentos)

No tengo por qué preguntar dónde está mi bien amada.

Es allí donde veo que acuden los hombres, con su más hermoso atuendo guerrero.

Allí donde veo que acuden las mujeres con sus más bellos colores sobre el rostro. (...)

Bajo la tienda real, con sus estacas de madera esculpidas y decoradas que sostienen las pieles de gacelas, de cabras y de corderos, y al abrigo de una estera de fibra;

Bajo la tienda del árbol, a la sombra del follaje que acaricia su frente;

Bajo la tienda de la montaña, a la sombra de las rocas que se inclinan para saludarla.

No has querido lucir ninguna joya sobre tu carne blanca; tus cabellos, peinados en pequeñas trenzas, son tu único adorno bajo el velo que cae a ambos lados de tu frente, como un ala, bajo el ala más grande del *Tili* de paja.

Pero Embarka, tu fiel negra, lleva sobre sí toda la riqueza de tus cofres, y su carne oscura perfumada de aceite, pone con sus adornos una sombra deslumbrante en la sombra de tus pasos, ella a quien llaman "tu sombra", ella que conoce tus secretos, y mataría a quien quisiera averiguarlos.

Y tú, sólo con tu sonrisa, resplandeces entre todas y sobre todos, más dulce, ante tu morada, que el pan de azúcar y el panal de miel.

Entonces en la noche que presta al desierto una sonrisa de mujer, el sol poniente ha ofrecido un penacho de plumas de avestruz a Dassina, la bien amada siempre presente, y a la cámara rosa del cielo volvió a cerrarse.

Y en el delirio que me posee, he pronunciado tu nombre ¡oh Dassina!, y el espejismo ha construido toda una ciudad para oírme hablar de ti, ¡oh Dassina-ult-Yemma!

Y he dicho a los sacerdotes, a los guerreros, y a los pastores invisibles que te veían conmigo:

—Dassina-ult-Yemma es incomparable, única. Es la rosa del Hoggar, ella que pone sobre sus mejillas, para atraer los besos, el creciente de la luna nueva, el áureo signo trazado con ocre amarillo, el signo que embellece sus ojos como la estrella se embellece bajo el creciente áureo de la luna.

Y cuando el espejismo que me oía hablar de ti, se ocultó el rostro, como hacen los hombres, oh Dassina, para escucharte mejor, le he dicho a la fiebre que pasaba:

—Fiebre de ojos encarnados, fiebre de risa de hashish, fiebre de cabellos de leona, fiebre de piel de hipopótamo, fiebre de manos de simio, ¿qué podrías hacer tú, la más fea, ante Dassina, la más deseada, ante aquella a quien nunca pudiste mirar con tus ojos enrojecidos, ella que brilla más que el sol, ella, Dassina-ult-Yemma?

Entonces la fiebre burlándose, levantó su velo amarillo y me dijo:

—Mira, ¡hela aquí!

Y te he visto oh Dassina, he visto tus manos danzar sobre la arena que danza, y eras como una blanca estatua de sal, modelada en la mina de Taudeni, donde se encuentra la sal más bella del mundo, y tus esclavas te admiraban, tendidas en círculo a tus pies, como los astros nocturnos en torno de la orgullosa luna;

Eras como una blanca estatua de sal cuyas manos sólo vivían.

Oh Dassina-ult-Yemma, tú que sólo danzas con tus manos, con tus manos tendidas ante tu rostro descubierto, dime la vida, con su leche, con su miel, con su jazmín y su rosa, y su paloma y su gacela, y su pimienta y su henné, y su puñal y su mazo, y su halcón y su león...

Entonces mis pies desnudos ordenan a mi mehari que se apresure, puesto que Dassina nos espera, y los espíritus invisibles de la noche, que se deslizan desde los últimos rayos, adornan la tierra, como nuestros bordadores y cinceladores, con grecas y nervaduras de ocre, de azafrán y de sangre, que una hebra de noche bordea de negro.

Y la tierra se convierte en un inmenso cojín targui sobre el cual, oh Dassina, te ofreces desnuda a la *diffa* del amor...

No creí decir hasta ese punto la verdad, oh Dassina, recordándote que la luna se adorna con un halo para el viaje de los reyes.

He aquí que mis hermanos, los nobles Taitoc y Kel Rela, han venido a mi encuentro, montados sobre sus más blancos meharis ricamente enjaezados, vestidos con su más lujosa indumentaria, haciendo cantar la pólvora, para ofrecerme el alboroz de púrpura y el tobol de mando, que hacen de mí, Mussa-ag-Amastán, el *Amenokal* del Hoggar.

Y el más anciano de ellos me ha dicho:

"Salud a ti, cuya proezas en el desierto convierten en nuestro a un glorioso rey.

"Mi barba blanca sabe que serás bueno, como fuiste valiente, porque: 'hacer

el bien a un hombre noble es escribir sobre una roca; hacer el bien a un hombre vil es escribir sobre la arena."

Tus ricas hermanas se han adornado con sus brazaletes de plata, de vidrio y de cuernos de cabras y gacelas.

Han puesto en sus orejas las ricas tizabatinas de anillos rígidos, y en sus dedos relucen las tisserianas;

esas sortijas tan numerosas y grandes, hablan de su nobleza que no les consiente el trabajo.

Unos amuletos las protegen contra el mal de ojo, un rosario de *tirah* se enrolla a sus cuellos, y sobre sus cabezas, el medol con su ancho borde de paja, mezcla su sombra a la sombra de sus velos.

Es medol con su otro nombre aun más dulce, tili, que canta sobre sus frentes como un pájaro... ✧

La escritura de los insectos

MAURICIO MOLINA



A la memoria de Roger Caillois
y Severo Sarduy

SIMPLE VISTA

sólo se ve una ~~maraña~~ de garabatos distribuidos en las hojas de papel. Se podría decir que la escritura es una selva en miniatura donde se esconde, confundido entre las letras, un animal mimético, metamórfico, que rara vez se percibe con claridad: el sentido.

Leer una palabra tras otra implica seguir un rastro en el paisaje en miniatura de la página, como si el ojo descifrara, a lo largo de las hileras de manchas, puntos y garabatos, una cadena de hormigas o el contorno de una mariposa confundida más allá, mimetizada en la escritura.

Un lugar común hace del escritor un asesino de insectos a los que va aplastando sobre la página en blanco, pero que, milagrosamente, gracias a la percepción distanciada del ojo, esta serie de manchas cobra sentido. O también podría decirse que la escritura es el rastro de un insecto que se ha escapado del frasco del tintero y trabajosamente escapa por la página. Se trata de un insecto invisible, que sólo deja sus huellas para plantearnos el enigma de su existencia. Insecto en fuga permanente que nadie ha visto y que sería la delicia de un entomólogo. Escribir (y leer) sería una metáfora de la persecución de este insecto.

Escribir es aplastar insectos minuciosamente sobre las páginas en blanco.

La selva es al hombre lo que el pasto al insecto.

Algunas lenguas son especialmente propensas a este tipo de confusión. El árabe, con sus sinuosidades, recuerda las ondulaciones de una larva. El hebreo recuerda más un ejército de hormigas distribuido a lo largo de la página. Ese hormigueo produce en la mirada un efecto vibrante, un zumbido mudo (si es que tal cosa existe): el texto canta. Los ideogramas del chino o del japonés recuerdan el vuelo de las mariposas o la silueta estilizada de una mantis religiosa oculta entre las ramas de un arbusto.

La frialdad, la distancia, la metamorfosis son rasgos que nos fascinan del insecto; la minuciosidad, el sentido de la observación y el culto al detalle son características propias del entomólogo; la fusión de ambas cualidades es propia del escritor. El universo de lo diminuto es lo propio de la escritura. (Y aquí asalta mi memoria aquella obsesión de Walter Benjamin por escribir páginas de cien renglones).

No es casual que escritores como Jünger y Nabokov sean al mismo tiempo entomólogos, que Franz Kafka haya dado tanta importancia a los insectos, o que Roger Caillois les haya dedicado ensayos memorables. Si bien las perspectivas de estos escritores son com-

pletamente distintas, a menudo opuestas, hay una unidad profunda en su trabajo. El estilo helado de Jünger, el minucioso sentido de la observación de Nabokov, la capacidad taxonómica de Caillois o la distancia en blanco y negro de la escritura kafkiana no son sólo rasgos estilísticos o cualidades: son perspectivas. A este punto de vista habría que llamarlo la percepción del insecto.

La manida metáfora del hombre convertido en insecto por los estados totalitarios, proveniente de la *Fábula de las abejas* de Mandeville no es más que una pobre interpretación. La presencia del insecto en la literatura va mucho más allá.

En el siglo XIX los insectos comenzaron a habitar algunas páginas de la literatura a través de la obra de dos precursores de la modernidad: Edgar Allan Poe y Lewis Carroll. El cuento *La esfinge* de Poe, que describe una alucinación característica del *delirium tremens*, nos introduce en el mundo de lo gigantesco, de lo desproporcionado. El personaje-narrador describe un enorme monstruo peludo que tiene alas metálicas y una calavera tatuada en el cuerpo. Al final el pretendido monstruo se revela como un inocente lepidóptero, la *Sphinx Crepuscularia*. Sin embargo, la revelación de la existencia de este ejemplar, que por un misterio casual tiene efectivamente tatuada una calavera en el dorso, es lo que otorga al relato una ambigüedad especial. No es tanto la revelación del misterio, sino la existencia de este insecto lo que constituye el enigma del relato. El cuento de Poe, en su aparente simplicidad, encarna muchas preguntas, pero sobre todo una de las preguntas básicas de Poe: la legibilidad del mundo. La idea (heredada por los simbolistas) de que la naturaleza encierra un mensaje que tiene que ser descifrado por el artista. Así es como podrían interpretarse las montañas y cañones que aparecen al final de *Arthur Gordon Pym* y que son un mensaje grabado bajo el polvo, dentro de la roca, las cavilaciones de *Eureka*, el poema *Correspondances* de Baudelaire o el mapa astral de *Un coup de dés* de Mallarmé.

En *El escarabajo de oro*, Poe utiliza al escarabajo como pretexto para elaborar una complicada construcción analítica de desciframiento a partir del hallazgo fortuito de un pedazo de papel

que también encierra un mensaje cifrado. En la imaginación de Poe el insecto sirve tanto para adentrarnos en el mundo de lo gigante como en el frío universo del análisis.

Alucinación y raciocinio, irracionalidad pura y racionalidad pura se funden en el insecto. Estos rasgos serían retomados años después por Kafka para la realización de la *Metamorfosis*. La minuciosa frialdad de la prosa kafkiana para describirnos las reacciones de Gregorio Samsa convertido en escarabajo recuerda el trabajo del científico y especialmente el del entomólogo al describir las costumbres de un insecto.

En *La mujer de la Arena* del inevitable autor japonés Kobo Abe un entomólogo se pierde en un mundo arenoso, donde los hombres habitan agujeros de los que no pueden salir. Las inmensas dunas, imposibles de escarbar, recuerdan el universo denso de los insectos a los que el protagonista pretendía estudiar. Los insectos se mueven en el universo de lo gigante. Ningún ser percibe mejor que ellos el tamaño verdadero de un zapato, el campo granulado de una hoja de papel o la textura verdadera de la piel de una muchacha (cf. los vellos invisibles emergiendo del campo minado de los poros). El mundo de los insectos enfrentados al mundo de lo humano es de hecho semejante al de los humanos enfrentados al mundo del que se han rodeado, donde lo gigante convive con lo minúsculo.

Esta mezcla entre lo titánico y lo diminuto forma parte de la percepción de la modernidad. Ciudades enormes, miniaturización de las máquinas, desproporción semejante a la que percibe un escarabajo en una mesa: tazas enormes como edificios, mendrugos de pan gigantes como meteoritos en un paisaje lunar.

El insecto más famoso de la literatura se llama Gregorio Samsa y es un escarabajo que no sabe que tiene alas bajo el caparazón y que, por lo tanto, podía salir volando de aquella opresiva habitación que lo encerraba como un frasco. Desde entonces los insectos no han dejado de aparecerse a los escritores y de colonizar sus páginas. Autores tan aparentemente disímiles como Vladimir Nabokov, Ernst Jünger (entomólogos reconocidos), Roger Caillois, Robert Musil o Cyrill Connolly les han dedicado memorables páginas e, incluso,

libros enteros. ¿A qué se debe esta fascinación por el insecto? ¿Es acaso una manía entomológica, una obsesión en miniatura, una constante gratuita o realmente tiene una incidencia profunda en la imaginación del siglo XX?

Ninguna escritura tiene la distancia de la de Kafka. Esa percepción de alejamiento ha dotado a su obra de un sentido especial, el de la extrañeza. Kafka mira al mundo con los ojos de lo otro, parte de una alteridad radical. La metamorfosis de Gregorio Samsa en escarabajo es el inicio de una serie de investigaciones en torno a la percepción del insecto. En su obra siempre es el otro que nos mira desde el más allá. En las conversaciones con Edvard Janouch, Kafka dijo alguna vez que la fotografía ofrecía la visión fabulosamente ampliada de una mosca. Esta ampliación de la perspectiva, este destacar lo pequeño para volverlo inmenso puede apreciarse en muchas de sus obras.

Tomando como modelo el ojo de un insecto, se han hecho experimentos con cámaras especiales donde se reproduce la percepción de un insecto; los resultados han sido sorprendentes. El insecto percibe el mundo a una velocidad mucho mayor que la nuestra y por lo tanto todo lo que lo rodea va más lento, de ahí que escape muy a menudo del matamoscas. El espacio que lo rodea es mucho más espeso que el que percibe un ser humano: el insecto "bucea" en el aire de la misma forma que los peces nadan en el agua. Su entorno es más denso, a diferencia del nuestro que es más leve y en apariencia vacío. El insecto, mientras vuela, tiene que eludir partículas de polvo, o turbulencias aéreas derivadas de un manotazo infructuoso. Quien haya visto a una mosca debatiéndose trabajosamente en una gota de agua hasta morir ahogada se dará cuenta de que el agua para ella es una sustancia pegajosa, pesada, lo mismo la luz: bajo la lupa el insecto puede arder.

Como en las fantasías de Lewis Carroll —uno de los pioneros de la perspectiva del insecto—, en las novelas y cuentos de Kafka también el tiempo suele adelantarse o atrasarse hasta convertirse en una pesadilla, como aquel capítulo en que K, luego de levantarse muy temprano, y cuando apenas ha caminado algunas calles en dirección del Castillo, se encuentra con que comienza

a anochecer. K ha entrado en la duración del insecto. Cada día que pasa para ellos es un plazo mucho mayor que el de nosotros (existe, incluso, un coleóptero, las efímeras, que vive apenas un día). El suyo es un tiempo compacto que paradójicamente es "más largo" (Rulfo). Nuestros segundos son sus horas. El de ellos es un "tiempo enorme" (Beckett).

Roger Caillois ha estudiado el fenómeno del mimetismo en dos ensayos memorables: *Medusa & Cía* y *Le mythe et l'homme*. Para Caillois los insectos y los hombres se emparentan en el hecho de que ambos hacen uso de la máscara para simular la alteridad. Dos mariposas con la misma apariencia pueden ser de especies muy distintas e, incluso, habitar regiones geográficamente muy alejadas entre sí. Ciertas larvas están dotadas de dibujos que simulan ojos gigantes —ocelos— para aparentar que son cabezas de serpientes y de este modo ahuyentar a sus depredadores. Sin embargo, este uso de la máscara es infructuoso, es un fasto, un exceso, ya que los depredadores suelen devorarlas sin ninguna conmiseración.

Severo Sarduy, por su parte, ha visto en el maquillaje, el tatuaje y todas las formas de transformación de la apariencia, un parentesco profundo con los insectos. La modelo que se maquilla para destacar los ojos, el travesti que aparenta que es una mujer, el hombre que se tatúa un escorpión en un brazo para parecer más agresivo, no hacen sino repetir la actuación de los insectos, aunque éstos —infinitamente superiores— lo hacen gracias a un oscuro y enigmático saber genético.

Los insectos atraen y horrorizan. La *mantis religiosa*, en cuya mirada Cyrill Connolly veía uno de los enigmas de la naturaleza, es capaz de permanecer durante horas confundida entre los arbustos, balanceándose para simular el paso del viento o la caída de una gota de agua en una hoja (las he visto balancearse, incluso, dentro de un frasco, lo que indica que este movimiento es más un mecanismo de simulación que la reacción a un estímulo exterior). Cuando una presa, confiada, se ha acercado lo suficiente, la mantis salta sobre ella provocando en su víctima una parálisis hipnótica que le impide moverse y que le permite capturarla

con sus tenazas y devorarla. Este juego de aparición y desaparición, de *micmicry*, es característico de los insectos.

Más allá de una significación simbólica

hay una dinámica del insecto en la literatura, que es la que aquí se pretende destacar. Los insectos están entre nosotros y no hay nada más que hacer. ✎

Notas sobre la situación del arte actual (II)

DAMIÁN BAYÓN



ROSIGO AQUÍ con lo prometido en el No. 209 de esta revista. Para quienes no me hayan leído, aclaro que traté entonces de la impopularidad de cierto arte contemporáneo, proponiendo la hipótesis de que ello podría explicarse por la proliferación de las imágenes publicitarias, la indiferencia de muchos jóvenes por la plástica; planteándome —incluso— la existencia de una crisis y hasta del posible fin de la pintura como forma de expresión. Aquí voy a analizar otros aspectos de la cuestión, siempre según un acercamiento deliberadamente *ni teórico ni ideológico*, sino por el contrario, sólo práctico y concreto, mediante algunos ejemplos por demás parlantes.

MECANISMOS DEL MERCADO

Un artista es promocionado hoy día como un producto más, dentro del marco de la sociedad de consumo en la que —bien o mal— vivimos. En ciertos países y hasta ciudades predomina un criterio nacionalista o, al menos, localista. Lo que se vende en Madrid no tiene por qué gustar en Barcelona (o viceversa); lo mismo ocurre entre Río y Sao Paulo, o —en México— entre Monterrey y el Distrito Federal: cada uno de esos centros cultiva sus propios valores, fomentados por distintas circunstancias.

Esas orientaciones actuales quedan dominadas por tres protagonistas principales: los directores de museos llamados de vanguardia (concepto inaplicable en el confuso maremágnum en el que nos debatimos), la crítica que sigue la moda, y el público que obedece a las consignas de lo que les dicen esas supuestas autoridades. Un día un director de museo, un galerista que se cree

avanzado, “descubre” a algún artista —sobre todo si es muy joven—, quien en razón misma de su inmadurez resulta ideal presa susceptible de ser manipulado.

Esos personajes poderosos y arbitrarios poseen —a su vez— una restringida clientela (en general ricos coleccionistas) que cree en ellos y en sus juicios. Hoy por hoy, el director de museo o galería que impone su criterio no es ni el que más sabe o tiene más práctica, sino sencillamente aquel que, por teléfono o mano a mano, le sugiere o le ordena al coleccionista pasivo comprar la obra considerada como “valor nuevo”. A veces, la prensa local (o hasta la extranjera) empujan a ese mismo artista, afirmando su originalidad y talento, aunque muchos de esos artistas confiesen —hoy por hoy— no haber frecuentado academia alguna o se jacten de la ausencia de todo maestro responsable capaz de enseñarles, al menos, los más simples rudimentos del oficio.

Un artista actual francés muy en boga como Boltanski, reciente profesor en la Academia de Bellas Artes de París, propuso —de entrada— *suprimir la cátedra de dibujo*. Sería un poco como si en un taller literario, el maestro aconsejara a sus discípulos no aprender a leer y escribir... Tomemos el caso de un joven artista, de cualquier origen o sexo, tal vez ingenuo, aunque casi siempre resulte un audaz en potencia. Al verse apadrinado por algún museo, galerista o crítico influyente (ahora también por ciertos poderosos coleccionistas) puede decirse que su carrera se inicia bajo los mejores auspicios: si la prédica que se ha hecho de su temperamento encuentra terreno favorable entre el público comprador, pronto

empezará a sentirse protegido por uno o varios de esos grupos de poder.

Llueven entonces las invitaciones, las entrevistas, aumentan sus precios, los aficionados se arrebatan sus obras (buenas, mediocres y hasta deleznales). No obstante, quien logra acceder al círculo dorado del éxito, pronto puede encontrarse ante un momento crucial: el rápido aumento de su cotización que, en un principio parecía favorecerlo, puede, por el contrario, llegar un día a perjudicarlo. Ya que es probable que el coleccionista de buena fe —y hasta el de mala— se alarme de esa situación un tanto forzada y se repliegue a la simple actitud del *wait and see*. Si la carrera de ese joven artista llegara a quedar sobrevaluada, no hay duda de que el primer damnificado será él, en persona, y no tanto su galerista o la institución que lo lanzó con bombos y platillos.

Ahora bien, últimamente, el artista inexperimentado no sólo depende de museos y galerías sino también de ciertos grandes coleccionistas (sobre todo italianos, alemanes, ingleses y japoneses) quienes influyen y modifican el precio de las obras que aceptan o que rechazan. Hace unos años, los célebres hermanos Saatchi, de Londres, dueños de la mayor empresa publicitaria del mundo, decidieron desprenderse de los cuadros del pintor neoespressionista Sandro Chia, que tenían en su colección: instantáneamente la cota del artista italiano se vino abajo y, por ahora, no parece haberse recuperado.

Otras veces hay episodios que incluso llegan ante la justicia: hace apenas unos años, un rico australiano compró en una de las subastas neoyorquinas un cuadro de Van Gogh en 57 millones de dólares, lo que constituyó un récord absoluto. Más tarde, cuando no pudo pagarlo, se descubrió que el rematador le había “prestado” la mitad de la absurda suma para hacer subir los precios de esa pintura de fines del siglo XIX que ha sido la favorita en las ventas de estas últimas décadas.

Cuento estas anécdotas para que se vea lo corrompido que está el ambiente del arte. Hace poco oí —involuntariamente— cómo un galerista le notificaba al dueño de un magnífico cuadro (ante el cual estaba yo tomando notas para un libro) la oferta que había recibido por parte de otro coleccionista, oferta que superaba en 100.00 dólares lo que el

dueño de casa había pagado por esa obra admirable.

En mi fuero interno me escandalicé, aunque comprendí que la lección me fue útil para ver hasta qué punto hay quien compra obras de arte, no por el placer de poseerlas, contemplarlas, donarlas a su familia o a la comunidad, sino simplemente para especular con ellas (demás está decir que, de paso, el intermediario llevaba su sabrosa tajada de comisión).

¿ES CULPABLE LA CRÍTICA?

De mis congéneres ¿qué decir? Cuando entre nosotros alguien me dice que no hay buenos críticos, protesto invariablemente. Aunque a continuación reconozca hasta qué punto nuestra profesión es una profesión ingrata: en efecto, un comentarista cotidiano, tiene que ocuparse tanto de la exposición de una señora de la buena sociedad que muestra sus cuadros, como de la retrospectiva de un gran maestro. Con la obligación tácita de no malquistarse con los *decididos* (y no "decidores" como una errata me hizo decir hace unos meses aquí mismo).

Ese crítico que postulo suele ser periodista especializado, profesor, literato o simple aficionado culto con buen ojo para el arte, cada uno de los cuales, según su formación y temperamento, afrontará la tarea con su propio criterio y bajo su entera responsabilidad. Salvo los proclives al endiosamiento de un ídolo, puede decirse que la mayoría de los críticos aporta casi siempre algo de positivo.

Vuelvo a preguntar: ¿es culpable —o mejor aún— es responsable la crítica? Yo divido a quienes todo lo apañan para "quedar bien" y "estar al día" (¿qué día? suelo preguntar con malicia); y otros más ingenuos que creen en todas las *propuestas* que se les hagan, porque necesitan estar convencidos, convencidos de algo, de cualquier cosa. Los únicos realmente peligrosos son aquellos que proponen a sangre fría cosas en las que ellos mismos no creen, pero que en ese preciso momento tienen interés en defender.

Sin embargo, para mí el perfil del gran crítico es el de quien se anima a opinar de manera tajante: acabo de leer, deslumbrado, lo que el temido —y temible— Robert Hughes de *Time*

magazine escribe a propósito de la exposición retrospectiva, en Washington, del holandés-norteamericano Willem De Kooning que vive aún muy anciano pero que hace ya diez años no pinta. El comentarista se atreve a dar sablazos a mansalva: después de reconocer que ese artista es un genio, se aplica a analizar cómo la serie *Woman* (I, II, III, IV) constituye un momento culminante, en el cual —según Hughes— se nota el antiguo entrenamiento clásico del maestro (pese a ser, junto con Bacon y Dubuffet, el gran destructor contemporáneo de la figura humana). En cambio, a renglón seguido, el autor aclara hasta qué punto el mismo pintor parece perder esa genialidad, cuando más adelante, huye de Nueva York para refugiarse en Long Island frente al mar y cae en una obra más descosida y sosa, que el crítico no titubea en calificar de mediocre. ¿Tiene razón?: no sé hasta qué punto, lo que le admiro es la seguridad con que lo dice. Equivocarnos podemos todos: tener la agudeza de ver virtudes y debilidades y, además, ser capaz de puntualizarlas... sin convertirse en fanático de una personalidad: esa debería ser para mí la crítica verdaderamente honrada, o sea aquella que construye opiniones y no fomenta fanatismos.

Otra pregunta desinteresada y objetiva: ¿y si, por último, los críticos fuéramos totalmente inútiles en la república de las artes? Tal vez alguien dirá: "Basta con dejarse penetrar por la obra", la

mayoría de las gentes que se consideran de gusto optan por ese método directo. En *El arco y la lira* de Octavio Paz (el libro suyo que más ha influido en mi concepción del juicio estético), el autor coincide con Ortega y Gasset en una de las buenas ideas del español en su —por otra parte— discutible libro *La deshumanización del arte*, cuando afirma: "El arte nuevo es un arte artístico", es decir —agrego yo— "para iniciados".

Por eso la tesis de Paz me convirtió a la noción de "acompañamiento": el gran poeta, artista y compositor contemporáneos, todos ellos pueden llegar a ser de difícil acceso: o sea, necesitan un comentarista ilustrado, un exegeta entusiasta pero imparcial. Ese personaje que, según el escritor mexicano, resulta indispensable para la mejor captación de lo que el artista en cuestión está tratando de decirnos.

Cierro aquí esta reflexión que no ha pretendido remontarse a ciertas arduas consideraciones que dejo para mentes más penetrantes, como la del admirable George Steiner en su reciente libro *Presencias reales*. Volvamos a creer, como él, en las virtudes de ese sentido común profundo corregido por la inteligencia, para poder —así— recuperar fe en lo que siguen haciendo los verdaderos creadores que todavía abundan por el mundo. Y, de tal manera, encontrar fuerzas necesarias para ignorar, olímpicamente, la futilidad del resto. ✱

París, junio de 1994

La sonrisa de Buda

HUGO DIEGO BLANCO



A Eduardo Salinas

EL PREGÓN DE los mercados pesa más que el silencio. Caminar entre las tiendas que venden diferentes calidades de seda, encajes, paños ribeteados con hilos dorados. Conversar con los mercaderes que van de ciudad en ciudad ofreciendo pequeñas mercancías como peines, corales,

ceras, bolsas de cuero, baratijas de cobre o de hierro forjado, sombreros, aceites, granos, azufre, pescados. Caminar entre las tiendas, escuchar el pregón y sólo comprar una pequeña mercancía. ¿Acaso no es esto lo que provoca en Buda una sonrisa?

Sentir la neblina como una sentencia y admirar desde tu ventana los estragos que provoca una tormenta. Las

calles se encuentran cubiertas de fango y en los cruceros es común ver a grupos de pordioseros barriendo. Con sus palas y escobas construyen un camino limpio para conveniencia de quienes transitan por ahí. ¿Acaso no es esto lo que provoca en Buda una sonrisa?

Robar al Yang-Tse una escudilla de agua, usar zapatos grandes pero de seda, cabalgar sobre un caballo blanco persiguiendo a un halcón, mojarse los pies en un arroyo y asustar con la mano a una mosca. ¿Acaso no es esto lo que provoca en Buda una sonrisa?

Recibir como regalo una copia de la pintura de Shitao *La cascada en el monte Lou* y al día siguiente saludar en el templo a un anciano que ríe, y más tarde, escuchar en la puerta de la ciudad los gemidos de un joven que llora. ¿Acaso no es esto lo que provoca en Buda una sonrisa?

En un libro se encuentra el remedio contra el enojo, la ambición y el desaliento. Para alejarse del enojo el libro recomienda salir a dar un paseo al aire libre. *Ahi podreis dar vuestras quejas a los vientos sin ofender a nadie ni proclamar vuestra simpleza* —dice. Para mantenerse a distancia de la ambición el libro aconseja visitar los cementerios y leer las inscripciones de las tumbas. El sepulcro es el dormitorio de los deseos y la tierra es su camastro. *Ellos os dirán cuál es el fin de la ambición* —dice el libro. Para darle la espalda al desaliento hay que recordar la infinidad de cosas que el Venerable ha admirado en el universo. Dice el libro: *El que va a su jardín a buscar espinas y telarañas las encontrará sin duda pero quien camina en busca de una flor quizás conseguirá volver a su aposento con una bella rosa en la mano*.

Leer en un libro los remedios en contra del enojo, la ambición y el desaliento, dormir un poco, volver a leer y hacerse pocas preguntas. ¿Acaso no es esto lo que provoca en Buda una sonrisa?

En una plaza pública un anciano equilibrista realiza contorsiones dignas de admiración, mantiene en su cabeza una fina porcelana a pesar de sus atrevidas volteretas. Pero poca gente lo sigue. La atención de quienes pasean por aquella plaza está puesta en una niña que toca el qín y una pandereta. Baila un poco y después comienza a contar historias antiguas que todo mundo sabe pero que disfrutan volver a escu-

char. ¿Acaso no es esto lo que provoca en Buda una sonrisa?

No existe nada más hermoso que admirar el pequeño pie de una mujer. Una flor de loto y luego otra avanzando por el puente que cruza el río. Rumor de pasos semejantes al vuelo de los pájaros pescadores. ¿Acaso no es esto lo que provoca en Buda una sonrisa?

La residencia de un mandarín que guardaba una preciosa colección de pinturas, muebles, joyas y libros se ha incendiado. Una larga columna de humo asciende con un vaivén melancólico. ¿Acaso no es esto lo que provoca en Buda una sonrisa?

Sñar con libros que no existen, con palabras que nunca han sido pronunciadas; historias irreales pero inmensas como una muralla. Despertar y saber que la luna es inocente de los diez mil males que le atribuyen, reconocer

que todas las palabras son hermosas pero que no todos los días tenemos oídos para escucharlas. Tomar té y asistir al funeral de la mujer que hemos amado. ¿Acaso no es esto lo que provoca en Buda una sonrisa?

Escribir una carta sobre papel de bambú fabricado en Tse Kiang. Persuadir a un amigo para que regrese. Escribir un poema sobre papel de morera y atesorar con unos cuantos ideogramas el aroma de las noches tediosas. Observar la ciudad desde una colina y escuchar el trajín de sus habitantes. Quedarse dormido en un parque, perder unas monedas, hacer el ridículo una vez al año. Conversar con nuestros amigos y despedirnos después del amanecer sin haber dicho nada importante. ¿Acaso no es esto lo que provoca en Buda una sonrisa? ✧

Un sueño de himeneo

JAIME MORENO VILLARREAL



L EXTRAORDINARIO libro de Edmunds es una summa.¹ Poco habría que agregar. Con gran cuidado ha reunido todas las fuentes antiguas de la leyenda: Eurípides, Palefato, Apolodoro, Pisandro, Diodoro Sicilo, Nicolás de Damasco, Pausanias e Higino. Es una lástima que las obras de Sófocles se hayan perdido. Aristóteles se refiere con verdadera admiración a una tragedia de la que sólo se conservan algunos fragmentos.

Además de esas fuentes, Edmunds ha reunido 76 textos posteriores a los que llama propiamente "análogos": relatos de recién nacidos abandonados por la madre, de héroes expatriados que retornan a su tierra creyéndose extranjeros, que están predestinados para la desgracia, son parricidas, son incestuosos, culpables inocentes que se reconocen en su crimen; en versiones que atraviesan desde las vidas de santos medievales hasta el folklore provincial del siglo XX. Sus nombres son Judas, Andrés, Gregorio el Papa o

sencillamente "El hijo que mató a su padre y desposó a su madre".

Sólo cuatro de estos textos "análogos" pertenecen al dominio hispánico. De éstos, me llama la atención "El hijo abandonado", cuento folclórico puertorriqueño que fue publicado originalmente en 1924 en el *Journal of American Folklore*.² Dice como sigue:

Hubo una vez una mujer que tuvo un hijo, y como el medio social no la rechazó, dio órdenes para que lo echaran al río en una canasta; ella siguió viviendo muy tranquila. En la canasta puso una carta encomendándose a quien lo encontrara.

Lo recogió un pescador y lo crió hasta que se hizo hombre. Un día el joven fue a la ciudad, pasó frente a una casa, vio a una mujer en el balcón y quedó prendado de ella; la mujer también se enamoró de él.

Al día siguiente, a la misma hora, el cruzó de nuevo por ahí, y ella estaba en el balcón; dejó caer un pañuelo para que el joven lo recogiera y subiera a entregárselo.

Se conocieron, se enamoraron y decidieron casarse.

Pasaron nueve meses y ella dio a luz un niño. Cuando tenía la edad de seis meses y estaba en los brazos de su madre en la sala de la casa, el niño saltó y fue caminando hacia el balcón, arrancó una rama de una planta que ahí había, regresó con su madre y le dijo: "Toma, señora, esta rama de manos de este niño que es tu hijo, tu nieto y el hermano de tu esposo." Cuando terminó de decir esto, cayó muerto.

Los padres no podían explicarse el fenómeno porque ignoraban su historia. El marido pidió explicaciones, y la mujer se las dio. Mandaron buscar al hombre que lo había criado y él contó cómo lo había encontrado, y habló de la carta que había en la canasta. Entonces se dieron cuenta de que la madre había desposado a su propio hijo, y al ver el crimen que habían cometido, renunciaron a sus vidas.

Que esto sirva de ejemplo a algunas mujeres.

Este es también el relato de la madre que da la muerte sin asesinar, extinguiendo su propia estirpe; tal parece ser el sentido de la rama que el pequeño le entrega, arrancada como la propia descendencia. A propósito de esta entrega, existe en el relato un elemento simétrico que simboliza otra entrega, la amorosa: el pañuelo que la mujer deja caer del balcón a la calle, prudente pero casi íntima, el himen, aquí remedado en función del himeneo contra natura: El pañuelo es turbido.

Esta prenda debe tener su historia. Se precia de una inocencia que nunca ha tenido. La mujer que lo suelta finge palidez, pero su intención es encarnada. Digo palidez, porque está dejando caer su rostro en blanco, como si se quitara un antifaz, y quien lo levanta sabe que enfrentará la máscara de ese pañuelo en el rostro de la mujer que finge blancura. El pañuelo es un sudario. Su seducción rinde un lienzo para ser besado y bañado en lágrimas, pero también para cubrir el rostro del difunto. Se da y se devuelve. Esa es la seducción del pañuelo, promesa de la sábana. La mujer del cuento entrega el amor y la muerte en un pañuelo.

Tal como lo alude la propia narración, es un ejemplo moral dedicado a la mujer: ella es quien se deshace del hijo, ella quien lo seduce, ella quien lo des-

posa ("la madre había desposado a su propio hijo"). Ella extirpa su estirpe.

En cuanto al marido, no es el caso de un héroe. Si bien ha pasado por la prueba de la canasta en el agua y alcanza la anagnórisis, no tiene mayor protagonismo. Es más bien el seducido. Luego, es el hermano insospechado de su propio hijo, el padre de esa criatura —verdadero emblema— que a los seis meses de edad, de modo sobrenatural, camina al balcón, arranca una rama y se la entrega a la madre después de recitar una copla. El niño cae muerto, y nosotros sencillamente hemos igualado su muerte con esa rama arrancada, también signo de la renuncia de sus padres a sus vidas.

Queda la cuestión de cómo interpretar una historia semejante. Lo evidente es recuperarla en la cauda de la leyenda, como lo hace Edmunds.³ Pero eso supone sobrecargar a "El hijo abandonado" de expectativas y de funciones ausentes: así, el factor sobrenatural característico no es la profecía sino el prodigio, la rama arrancada vale por la ceguera autoinfligida o el suicidio, etcétera. Pero se me antojaría contemplar este cuento a la luz de un sistema de interpretación antiguo, donde el hijo pudiese desplazarse o fuese débil, y la madre en cambio fuese ya la mujer del pañuelo, la que da la muerte en el amor: no se trataría simplemente de insistir en otro relato como referencia —por ejemplo el de María Egipcíaca—, sino de apreciar el texto que nos ofrece Edmunds a la luz de una visión antigua en donde la leyenda no estuviera firmemente centrada. Para esto, convenientemente, la obra de Sófocles desapareció desde muy temprano.

Es curioso que Edmunds no se detenga a mencionar una obra que puede usarse como clave simbólica muy pertinente a su corpus, la *Onirocritica*.⁴ Se trata de un antiguo tratado de interpretación de los sueños, del siglo II d. C. Algunos de los tópicos que aparecen estudiados en él nos informan abundantemente acerca del mundo simbólico que prohija y envuelve a la leyenda. Por ejemplo, la ceguera:

Los ojos, en efecto, se asemejan a la descendencia: son objeto de nuestra estima y guías y protectores del cuerpo, como los vástagos lo son de los padres, cuando se hacen viejos. Soñar que se está com-

pletamente ciego significa la muerte de los hijos de quien ha experimentado esta visión y también la de los hermanos y progenitores. Los primeros por las razones mencionadas; los segundos porque los órganos de la vista son hermanos entre sí, y los últimos, al ser los ojos los causantes de que se vea la luz, como así mismo ocurre con los autores de nuestros días. En consecuencia, la pérdida de este sentido corporal supone la destrucción de cuanto es semejante a él.⁵

Hay una verdadera Tebaida en este trozo. Pero en el siglo II, la obra de Sófocles había ya desaparecido. No sobrevivía una sola pieza completa. Quedaban citas, fragmentos copiados, versos que pervivieron en la memoria, palabras aisladas... y una fama extensa por toda la Hélade de quien escribiera, según dice Suidas, ciento veintitrés piezas. El lastimoso espectáculo de Ayax clavado en su espada, el abandono expiatorio del enfermo Filoctetes, el *Alcmeón*, el *Alejandro*, el *Dédalo*, el *Hipóneo*, el *Meleagro*... de estas tragedias restan, en el mejor de los casos, seis o siete versos. Igual suerte corrió el ciclo tebano. Sólo la admiración de los comentaristas había salvado trozos, glosas de los argumentos. Pero ahora es el siglo del hambre por lo griego. Estamos en el periodo de Adriano (117-138) el helenizado, quien desde muy joven recopilaba textos antiguos. Viaja él mismo o envía a sus librerías a Asia Menor en busca de antiguos manuscritos o libros griegos traducidos al siríaco. Pero nunca logra obtener un Sófocles.

Visita a los sabios y eruditos. Descubre colecciones y bibliotecas. Encarga traducciones, copias, compra pergaminos, códices y pedacerías, verdaderos retazos de escritura. Los mercaderes lo frecuentan. En cada sitio por el que pasa le ofrecen rarezas, libros coptos, inscripciones etíopes, estelas egipcias. Pero él busca al griego. Busca sus historias. No falta quien se las cuente. En una ocasión, un mercader le relata la historia de Judas Iscariote, nativo de Judea. Es una leyenda de cristianos. Su madre soñó que Judas sería la ruina de los judíos, así que lo arrojó en una cestilla al mar. El niño fue recogido y criado por unos campesinos. Al llegar su juventud marcha a Jerusalén, donde se hace sirviente de Herodes. Roba en una huerta y asesina

al propietario, que es su verdadero padre. Herodes le pide que, para remediar su crimen, despose a la viuda. Lo hace. Al descubrir que se ha casado con su madre, huye de Jerusalén y sólo encuentra alivio en la confesión de su culpa, que hace a un nazareno, quien le ofrece el perdón de Dios y lo adopta como discípulo. Tiempo después, Judas traicionará a su maestro para que él cumpla a su vez con el cometido de ser sacrificado. Tal es la leyenda. Adriano la escucha atentamente. Ha presenciado que esa es la historia que él anda buscando.

Relatos semejantes pueden oírse en las tabernas de los pueblos por los que cruza Artemidoro. Es un joven de aspecto extravagante. Dice ser nativo de Daldís. De profesión oniromante. Es un oficio de charlatanería; sin embargo, Artemidoro estudia en textos antiguos todo lo que puede saberse sobre los sueños, y es adivino notable. Interpreta la voluntad divina. Aprende los pasajes ocultos de la vida de los hombres, es capaz de diagnosticar sobre su situación actual y predecir su porvenir. Observador vivaz, trata de averiguar las costumbres de cada lugar, examina la individualidad de cada hombre y no olvida preguntar el más nimio detalle del sueño que analiza antes de soltar cualquier respuesta. Le gusta viajar y escuchar los dialectos de las regiones, el modo como visiones y pesadillas despiertan expectación en los diferentes pueblos, en el mar y la montaña. Su carrera apenas comienza. Recorre Grecia, después irá a Italia y a Asia Menor. Lleva un registro de sueños e interpretaciones, y una vez que expone su desciframiento, procura averiguar si el desenlace empata con sus pronósticos. Escribe, por temporadas, las notas de su propio tratado de los sueños, cuyos primeros tres libros dedicará a Casio Máximo, el rétor, y cuyos dos últimos dejará mucho después como herencia a su propio hijo.

En el libro primero de la *Oniromancia* ha interpretado ampliamente un sueño turbador para el común de la gente, el del coito entre padres e hijos. No es algo absolutamente extraño. En todo caso la documentación en torno a sueños semejantes en el mundo antiguo es varia y considerable. Vale como ejemplo el que refiere Herodoto:

Los bárbaros fueron conducidos a Maratón por Hippias, el hijo de Pisistrato, quien la noche anterior tuvo una extraña visión en sueños. Aparentemente copuló con su madre, y conjeturó por lo mismo que sería restaurado a Atenas, que recobraría el poder que había perdido, y que viviría después hasta la vejez en su país natal. En ese sentido interpretó la visión.²

Sueño de poder, también aparece como tal en el mundo romano. Plutarco afirma que Julio César soñó que copulaba con su madre la noche anterior a cruzar el Rubicón.³ No se puede alegar que sea un sueño de príncipes exclusivamente. Aunque los clientes de Artemidoro son gente humilde, Apolo es quien produce las visiones, tanto las que encierran un significado superior como las falsas y engañosas. La visión de un coito con la propia madre no puede significar simplemente deseo por ella, amor depravado o animalidad. Ahí está el sueño de Hippias. Es indudable que la interpretación ha de referirse a un canon: el dominio de la tierra natal se expresa en la posesión de la madre.⁴ Los sueños significan cosas muy precisas, pero no basta un pronuntuario o un catálogo para descifrarlas. Hay que particularizar.

En los inicios de su periplo, coincide en Atenas con el más ilustre viajero de su tiempo, el emperador Adriano. Sabedor del gusto del emperador por la astrología y las artes adivinatorias, el joven Artemidoro se presenta ante él y le pide la oportunidad de servirlo y mostrarle sus capacidades. El señor lo recibe interesado. Por su aspecto estrafalario e inteligente le resulta simpático, y se dispone a escucharlo. El adivino le solicita un sueño que interpretar. El emperador se resiste a revelarle un sueño propio. No es bueno ceder de entrada una visión a un muchacho. Así que opta por ponerlo a prueba proponiéndole que interprete un sueño que le fascina. Lo ha hallado en las notas de un escoliasta, y cree firmemente que se trata de un fragmento de Sófocles. Lo escribe con fina caligrafía y se lo da a leer al adivino. El texto dice así:

A ti, lo de las bodas de tu madre, no te dé pena, que dicen que también otros han tenido tales himeneos..., si, en sueños.

Artemidoro lee detenidamente y pregunta al soberano quién habla en esas líneas. Adriano responde: una mujer habla con su marido. ¿Qué himeneos son esos? Los de una madre con su propio hijo, responde el emperador. ¿Quién ha tenido ese sueño? pregunta el adivino, ¿el hijo o la madre? Adriano, por hacer la cosa más interesante, responde: la madre. El emperador sabe que Artemidoro está acostumbrado a interpretar sueños de hombres, que son quienes solicitan sus servicios en vísperas de un negocio, cuando les preocupa su salud, su dinero, cuando sufren una extraordinaria visión o temen el futuro. ¿Quién es ella? pregunta Artemidoro. No lo sé, no tengo idea, miente Adriano. ¿El hijo vive? Ha muerto y vive, responde con una sonrisa, como diciendo basta ya.

Artemidoro se ve atrapado en un juego. El hijo que ha muerto y vive, la madre que da la vida a su estirpe y la extirpa. Piensa y recuerda. Se pone de pie, va hacia su alforja y saca su registro de sueños. Encuentra una anotación y prosigue. Es el sueño de la espiga de trigo. Lee en voz alta:

Una mujer soñó que de su pecho nacían unas espigas de trigo y que éstas, doblandose, penetraban en su vagina. Por una serie de circunstancias, ella tuvo relaciones carnales con su propio hijo, ignorando su identidad. Posteriormente se suicidó y murió de forma miserable. En verdad, las espigas simbolizaban al hijo, el hecho de que entrasen en su naturaleza indicaba la unión y las simientes brotadas de su cuerpo significaban su destino, porque éstas nacen de la tierra y no de organismos humanos.

Adriano se muestra contento. El adivino había adivinado. Así que el destino de esa mujer era la tierra, es decir la muerte. La espiga que regresa a la tierra, que se clava en la tierra. El hijo que vuelve a la tierra nativa encaja la estirpe en el cuerpo de la madre, como si devolviese a su madre la espiga. El emperador ordena que se le de una moneda de oro y que se le muestren sus propias anotaciones astrológicas al oniromante. Lo invita a compartir el pan en su mesa. Antes de la cena, sentados junto al fuego, le ofrece al joven un sudario blanco para que se limpie la

cara, y le pide que le explique qué significa soñar ese sueño que le obsesiona, el de un amigo muerto que nos llama.

NOTAS

¹ Lowell Edmunds, *Oedipus. The Ancient Legend and Its Later Analogues*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985.

² No se explicita la fuente del cuento, cuándo y en qué circunstancias fue comunicado. Véase J. Alden Mason, "Porto-Rican Folklore: Folk Tales", ed. A.M. Espinosa, *JAF* 37 (1924), núm. 13 (pp. 304-305). De los textos recogidos por Edmunds, tres son puertorriqueños y uno español.

³ De las otras versiones hispánicas, las dos puertorriqueñas restantes son coplas atinentes a ésta, y la cuarta, que es española,

lleva una copla muy similar. Véase Edmunds, págs. 119 y 222.

⁴ Ed. ing.: *The Interpretation of Dreams. Oneirocritica*, Trans. and. Comm. by Robert White, Torrance, Original Books, 1975. Ed. esp.: *La interpretación de los sueños*, introd., trad. y notas de Elisa Ruiz García, Madrid, Gredos, 1989.

⁵ Libro 1, 26.

⁶ Herodoto, *Las guerras persas* 6, 107.

⁷ *Vida de César*, 32, 6.

⁸ Libro 1, 79. "En ocasiones una visión onírica de esta clase ha congregado bajo un mismo techo a los que vivían separados y ha conseguido que permanezcan juntos. Por idéntico motivo hace que regrese al hogar quien estaba ausente, siempre que la madre se encuentre precisamente en la tierra natal."

⁹ Libro 5, 63. ✱

Atril del melómano

Iconografía de iconoclastas

LUIS IGNACIO HELGUERA



VILLA-LOBOS EN UN BILLAR

BUNDAN LAS fotografías memorables de Heitor Villa-Lobos. Dandy amazónico, era moreno y ojoso, apuesto y fotogénico, y tenía la rudeza y el encanto irresistible de su música —o viceversa—. El habano enorme, con o sin boquilla, parece juguete de los labios, y las corbatas tropicales brotan de la espesura selvática de sacos y chalecos como tucanes, guacamayas o uirapurús —extrañas aves brasileñas que nunca mueren—. Villa-Lobos sonriente, enseñando las notas a los niños; Villa-Lobos soltando esas carcajadas graves que abrazadas a la humareda y el aroma a puro anunciaban su llegada y la de sus partituras a los editores franceses de Max Eschig; Villa-Lobos y Varèse, jóvenes promesas, en un balcón parisino; Villa-Lobos ya viejo, las entradas del cabello —más bien de la calvicie— muy pronunciadas, orgulloso y melancólico, manuscrito y pluma en una mano, la otra meditando en la mejilla, puro en boca, mirada profunda abismada en quién sabe qué sonidos, silencios, recuerdos, olvidos. Foto famosa esta última, porque fue en LP (Angel) y

es en CD portada de los dos discos de *Bachianas brasileiras*, más brasileiras que bachianas y más villa-lobianas que brasileiras —salvo quizás la sexta para flauta y fagot, menos brasileira que villa-lobiana y menos villa-lobiana que bachiana—, pero de cualquier modo noble y extraño intento de vestir con atuendo carioca a Bach y grandiosa manera de celebrar y fundir dos pasiones —Bach, Brasil— como nadie más podría hacerlo. Es Villa-Lobos compositor incapaz de repetir a nadie, como nadie es capaz de repetirlo. Contra lo que diga su estudioso Vasco Mariz, su influencia no se percibe, nunca se percibió, "entre los jóvenes músicos de vanguardia". Villa-Lobos es emanación natural, erupción que rebasa su paisaje volcánico, "arte americano-universal (...) en tierra virgen", como ya en 1929 decía con lucidez profética de este músico, nuevo entonces, Alejo Carpentier. Nunca tomó Villa-Lobos apunte del folclore brasileño —a la manera en que lo tomó Bartók del húngaro—: lo escuchó en la cuna y lo vivió, especialmente cuando al morir en 1899 su padre —quien le había enseñado a tocar desde pequeño el violonchelo y el clarinete,

a los que él sumó la guitarra y el saxofón—, pudo escapar de la familia para convivir con los "chores", músicos ambulantes que llenan las calles de Río de Janeiro de serenatas bulliciosas. ("Nunca me entretengo en cazar temas populares cuando vijo por Brasil —decía Villa-Lobos a Carpentier—. No necesito fotografiar elementos auténticos, porque esos elementos laten en mí con mayor fuerza. Sería capaz de inventar todas las melodías que cantan los indios y negros de mi tierra". Y aunque estudió el *Cravo Bem Temperado* con su tía Zizinha, el lema de Heitor era: "Después que siento la influencia de alguien, me sacudo y salto").

Las parrandas con los chores marcaron el inicio de una vida bohemia y ardua que lo obligó a tocar el cello en el Cinema Odeón y demás teatros, cafés, bares, cabarets, hoteles. Al Odeón llegó a descubrirlo Arthur Rubinstein, quien, maravillado por el "genio en bruto", le gestionó becas, financiamiento, viajes a París, a los que Villa-Lobos correspondió con la dedicatoria de su *Rude poema* al virtuoso polaco. Cuenta Rubinstein que al conocerse, Villa-Lobos sacaba partituras de todos sus bolsillos diciendo "Y no es nada, tengo mucho más que mostrar: tengo cuartetos, trios, choros, poemas, canciones, cincuenta conciertos", como vendedor que exhibía atropelladamente su variada mercancía de frutas y aves tropicales. Eso es el catálogo kilométrico de este genio desigual: otro Río Amazonas, otra selva brasileira exuberante y variada, en que hay de todo, desde vegetaciones deslumbrantes y flores bellísimas —tantas *modinhas e canções*, tantas piezas para guitarra— hasta culebrones horribles. Dicen que nunca revisaba ni corregía Villa-Lobos un manuscrito y así como ignoró su propia edad y cuándo nació —"después de todo, ¿qué importa?", decía— hasta que se lo revelaron acuciosos musicólogos —Slonimsky, Mariz—, la prisa de componer le hacía olvidar el número de opus en que iba y extraviar aquí y allá garabatos sonoros.

Primer gran clásico de la música de América, le tocó en vida el reconocimiento mundial, cargar numerosos y pesados honores franceses y norteamericanos, asistir a recepciones en su honor de las que hay fotos —por ejemplo,

con la Reina Elizabeth de Bélgica—, ilustrar *post-mortem* el billete de 500 cruzados del Banco Central do Brasil —en cuyo reverso Villa-Lobos en frac dirige en la selva el concierto de los *nirapurús*.

Sin embargo, precisamente por su aire de informalidad e intimidad, prefiero una fotografía que capta a Villa-Lobos jugando billar en Río de Janeiro, en 1957. En chaleco y mangas de camisa, puro eterno encendido en la boca, ceño concentrado, encorvado el cuerpo sobre la mesa, se dispone a golpear con el palo la bola clara como si acomodara una redonda en el pentagrama. Hay en la actitud de este hombre de 70 años, que ya sólo viviría dos más, signos de cansancio, pero también de tregua en el frenesí compositivo, de íntimo orgullo por las carambolas musicales conseguidas.

SATIE POR COCTEAU

El dibujo lo firma Jean Cocteau en 1920. Sin ojos, nariz y boca, es inconfundiblemente Erik Satie. Así lo dicen el cráneo despojado, los quevedos —uno, como monóculo— que luego ha querido monopolizar John Lennon, unos cuantos cabellos, dos fideos de patilla y dos rizos de barba, una oreja casi en forma de pera, el saco que se acomoda plácido en el sillón, el cuello de pajarita, la corbata que desciende con la barba, la mano izquierda sosteniendo un puro, la derecha acomodando los lentes c enunciando una sutileza a la Satie. Es todo. Y no: lo esencial es como flota una atmósfera musical y parisina, un cierto perfume, una música de amueblamiento, un ambiente, una biografía. Y cómo las líneas finas y escuetas de Cocteau corresponden al despojamiento y la pureza, a la sugerencia plena, de las mejores miniaturas pianísticas de Satie. Esas miniaturas que, lo escribió el propio Cocteau, "son como un ojo de cerradura: todo cambia en cuanto nos acercamos a mirar a través de él". Precisamente como en el museo más pequeño del mundo, el Museo Erik Satie, en la casita del músico en Arcueil, donde tres personas por turno y por cupo pueden disfrutar esa música, observar los objetos, acariciar al perro de los preludios blandos y atisbar las permutaciones del mundo a través de la máquina de escribir de *Parade* o las tres peras en forma de piezas. ✱

Paisaje de la ciencia

Imago mundi

CARLOS CHIMAL

AY UNA ecuación que define el estado mental en que se encuentra el mundo de hoy: $1/2 \times 2 \times 3 = P$, donde P significa productividad. Todas las empresas estarían tratando de emplear más gente de medio tiempo con el doble de sueldo y con cargas de trabajo por triplicado. El concepto mismo del lugar de trabajo está cambiando y podría alcanzar escenarios inéditos para nuestro siglo en el XXI. En un futuro próximo todo medio, desde computadoras hasta teléfonos, ha de ser más y más pequeño y toda la información que hoy nos llega de manera no electrónica será digitalizada. Así, la voz de un correo electrónico podrá convertirse en una nota impresa o un memorando escrito podrá ser leído en voz alta para usted; mediante un gesto, con el movimiento de una mano o un parpadeo nos pondremos en movimiento dentro de alguna autopista electrónica.

Todo esto no tendría mayor importancia si no fuera porque modificará e incluso desaparecerá las ocupaciones, las profesiones, los oficios, la razón de ser de millones de personas en el mundo. En una pequeña investigación realizada por *New Scientist* (16-IV-94), se nos informa que en la sección amarilla de Londres en 1990 se anunciaban fabricantes de candeleros, colectores de ceniza, marchantes de hollín, expertos en almidonar camisas y limpiar manchas, confeccionadores de cintas para el sombrero un día de luto, vendedores de hielo, conserjes de caballerizas, jaboneros... Ninguno sobrevive hoy en día. En su lugar aparecen distribuidores de computadores, agencias de publicidad, servicios audiovisuales, fabricantes de aeronaves.

¿Qué será dentro de 20 o 30 años? Con o sin crisis de energéticos, tanto los mensajeros aéreos como las máquinas contestadoras de teléfonos, las fábricas de máquinas de escribir, los agentes hoteleros, las compañías de

limpieza de edificios, los cajeros y los subdirectores, todos ellos bien podrían desaparecer. En su lugar tendríamos redes neuronales y autopistas de datos, robots y terminales interactivas. Hasta los notarios podrían desvanecerse de este mundo gracias a los registros en video (hay quienes proponen diminutas cámaras por doquier como una prótesis en nuestra pálida memoria de todos los días) y, en cambio, quienes se dediquen al reciclaje tendrán un periodo afortunado, al igual que los vendedores de entretenimiento corporativo, alarmas y equipo de seguridad, radios celulares y programadores. Tal vez veamos surgir asesores de la conciencia para aliviar traumas debido al desorden social y económico que campea aquí y allá.

Los que tienen ya asegurado un lugar en esta nueva feria de ocupaciones son los plomeros de Internet, que no se cansan de desatorar nodos lerdos en el pesado tráfico cotidiano del correo electrónico ni de destrabar PCs que no pueden comunicarse con sus anfitriones en el otro lado del planeta. Hemos visto aparecer a unos desconocidos que azuzan cada rato y enfiebrece las discusiones por la Red; algunos de ellos son las megaestrellas del futuro, los locutores y disc jockeys, verdaderos melólicos que conocemos únicamente por su discurso electrónico.

Pero como toda subcultura, donde por un breve periodo se gesta un espíritu libertario y se vive en comunidad, los pioneros del módem están recelosos a causa de los discursos de los políticos sobre el futuro de las autopistas digitales y se muestran preocupados porque las grandes compañías de la telecomunicación les han echado el ojo. En su libro reciente *The Virtual Community...* (Addison Wesley) Howard Rheingold pregunta si llegará el momento en que estos grupos de poder se encarguen de controlar el tráfico de información, encapsularla, censurarla

y revenderla a los usuarios con una abundante y atractiva campaña publicitaria. Y es que lo mejor de los sistemas de conferencia electrónica radica en su naturaleza democráticamente anárquica, en un mundo donde todos participan en forma equitativa; lo malo es la verborreica ola de opiniones que suele llegar de tanto en tanto a nuestra terminal. Alguna vez alguien quiso hacerse pasar por Humphrey, el dueño del pub que en su profundo sueño inicia *Finnegans Wake*, y trataba de convencer al que se dejara de sus descabelladas teorías sobre las causas por las que Hamlet pierde realmente a su padre. Menos necio, a otro le urgía confirmar si Shakespeare había escrito Eduardo III bajo la total influencia de Marlowe. Un día apareció en el buzón el siguiente mensaje: "Fly you'd be in Yeats, Stay you'll be in Keats; but born I was to be Wilde". Uno más buscaba compañero de viaje: ecuaciones diferenciales parciales elípticas no lineales de segundo orden. La Red es una colonia de almas extraviadas y algunos no saben dónde están parados.

TRAGICÓSMICAS

En una charla a propósito del vigésimo quinto aniversario de la construcción de la máquina de von Neumann, en Princeton, Stanislaw Ulam se descubrió calculando de repente, en silencio y sin detener la conferencia cuántos teoremas se publicaban cada año en las revistas de matemáticas; enseguida alcanzó una cifra: unos cien mil. En un momento adecuado lo dijo a todos los ahí presentes, algunos de los cuales quedaron muy asombrados. Al día siguiente dos jóvenes investigadores se acercaron y le platicaron su propia indagación, un tanto más sistemática y llevada a cabo en la biblioteca de su instituto. Si multiplicamos el número de ediciones al año por el número de artículos en cada edición y el promedio de teoremas por número, tenemos alrededor del doble supuesto en principio por Ulam, es decir, ¡unos 200 mil teoremas al año! Si el número de teoremas, se preguntó entonces Ulam, es más grande que nuestra capacidad de revisión, ¿a quién se le ocurre determinar lo que es "importante"? En matemáticas uno se atrinchera en su pequeño territorio, así que se vuelve cada vez más

difícil de establecer el juicio de valor entre colegas, vecinos e incluso camaradas. La mayoría de nosotros, sigue Ulam, se convierte en un técnico. La variedad de asuntos en los que trabajan los científicos jóvenes ha crecido exponencialmente. Tal vez sería trágico llamarlo una "contaminación del pensamiento". Quiero pensar, concluye, que se trata más bien de un reflejo de la generosidad de la naturaleza, como lo es la millonaria variedad de especies de insectos que nos acompañan en esta tierra.

¿Qué puede ser más triste que esta confesión del inventor y matemático Isaac M. Singer?: "Jamás había hablado de asuntos personales, de lo que siento cuando trabajo en una investigación". ¿Cuántos científicos podrían decir lo mismo? ¿Cuántos tendrían el valor de hacerlo? ¿Cuántos más confunden la admirable tradición de la parquedad y cuidadosa supresión de toda exageración, con la tendencia "machista" de adoptar una actitud imperturbable para encubrir lo que sienten al hacer ciencia? No debe asombrarnos que muchos estudiantes crean que la ciencia es aburrida e inhumana.

"Me siento emparentado con los artistas y científicos del mundo", dijo alguna vez Singer. "Una exposición de Matisse me emociona e inspira. Corro después a mi casa y acometo con vehemencia mis problemas de investigación, sintiendo que soy parte del mundo de Matisse. Un buen ballet me afecta en forma similar." Singer también será recordado por su renovada versión de la máquina de coser y por haber puesto en marcha los primeros planes de crédito a fines del siglo pasado. Para el biólogo inglés C.H. Waddington las cosas son más tajantes: "Los graves problemas del mundo sólo podrán ser resueltos por hombres completos, no por quienes se nieguen a ser públicamente algo más que tecnólogos, científicos puros o artistas. En el mundo de hoy se tiene que ser todo o no se es nada". Me temo que no existe todavía una forma que pueda transmitir una ciencia "sensual" a los estudiantes o al público.

LAVOISIER: MEJOR QUEMARSE QUE OXIDARSE

El hijo de un consejero en el Parlamento, Lavoisier, gozó de una notable edu-

cación y tuvo acceso a las ideas más avanzadas de su época. Como algunos otros científicos se apasionó con los gases, pero especialmente con el agua. En ese entonces, muchos investigadores aún seguían convencidos de la idea de Empédocles, según la cual el agua era una de las substancias básicas y no podía, por tanto, dividirse en otras más elementales. Algunos otros creían en la transmutación. El agua podía transmutarse en tierra, entre otras cosas. Los experimentos, según ellos, lo confirmaban. Si se hierve agua el tiempo suficiente, al final se encontrarán residuos sólidos en la superficie. Se trataba del agua transmutada en otro elemento.

Lavoisier, más metódico, llevó a cabo un experimento con agua destilada en un recipiente llamado pelicano, que atrapaba el vapor y lo condensaba en un gorro esférico; de ahí este vapor se regresaba al recipiente hirviendo mediante dos tubos a manera de brazos. Ello aseguraba en principio que no se perdiera agua. Lavoisier también tuvo cuidado en pesar con precisión el pelicano y el agua destilada. Hirvió el agua durante 101 días. Este dilatado experimento produjo una apreciable cantidad de residuos sólidos. Volvió a pesar cada elemento: el pelicano, el agua y el residuo. El agua pesaba exactamente lo mismo después de 101 días de hervir. En cambio el pelicano pesaba un poco menos. La diferencia se encontraba en el residuo. Esto demostró que el agua no se había transmutado, sino que del pelicano se habían desprendido vidrio y sílice. Este y otros experimentos con ingeniosas maneras de aislar el sistema que quería estudiar (un diamante en una campana de cristal, su asistente en el laboratorio dentro de un costal o mercurio hirviendo) demostraron que sin duda todo se transforma pero que nada se crea ni se destruye. Quizá igual de importante fue que enseñara que un experimento sin precisión inutiliza las mediciones y conduce al error.

Gracias a este cuidado que compartían Joseph Priestley y Carl Wilhelm Scheele, Lavoisier descubrió el oxígeno y la verdadera naturaleza de la combustión; junto con estos dos echó por tierra la teoría del flogisto (el principio intrínseco del fuego). No sólo eso, Lavoisier también tuvo una enorme participación en la vida social como funcionario público. Iluminó con su talento

las finanzas del Estado en las ciudades como en el campo. En su empeño por poner orden en la desastrosa industria de la pólvora abolió la fastidiosa búsqueda de salitre en los sótanos de las casas y aumentó la producción de sal. Introdujo innovaciones en la agricultura y estableció estrategias para mejorar las deplorables condiciones en que se encontraban hospitales y cárceles.

Lavoisier estaba casado con Marie Anne Pierrette Paulze de Chatenolles, quien solía ilustrar los libros de química de su marido y lo ayudaba a mantener en condiciones el laboratorio. Por ella Lavoisier pudo adquirir la titularidad en la agencia recolectora de impuestos del *ancien régime*, cosa que sellaría su suerte. En una ocasión Jean Paul Marat se atrevió a hacer una serie de afirmaciones científicas que Lavoisier refutó una por una. A pesar de su intensa participación en el proceso revolucionario, empezó a ser blanco de los ataques de los extremistas y Marat nunca olvidó lo que consideraba una afrenta. Bastó que Lavoisier ordenara la construcción de una muralla alrededor de París a fin de detener el incon-

trolable contrabando para que Marat lo acusara de querer aprisionar a los ciudadanos y de "entorpecer la circulación del aire". En 1791 se clausuraron las actividades de la agencia de recolección tributaria y Lavoisier fue obligado no sólo a dejar también su puesto en la administración de la industria de la pólvora, sino que tuvo que abandonar su casa y su laboratorio. Dos años más tarde dio comienzo el Terror. A pesar de los denodados esfuerzos de Lavoisier y otros ilustres científicos, la Academia de Ciencias cerró sus puertas y poco más tarde se ordenó el arresto de todos los antiguos miembros de la agencia de recolección fiscal. Lavoisier y 27 personas más fueron condenadas por un tribunal que no se tomó más de un día para deliberar. El 8 de mayo de 1794 fue guillotinado junto con su suegro.

Marie Anne se casó once años después con otro carismático científico y aventurero medio norteamericano, medio inglés y medio alemán, Benjamin Thomson, conde de Rumford. ¡Ah, si Marat hubiera sido más preciso en su ciencia y menos irritable! ✽

a veces no me decido a expresar lo que pudiera tomarse por un arrebato, o, contrariamente a esto, por una lánguida opinión. Estoy fatigado de asistir al fácil juego de los extremos, con su correspondiente cacería de los medros. La suya era una carta común en la que nos pedía que adivináramos la temperatura en que fue concebida, porque venía —así nos lo anunciaba su bondadosa amistad— a buscar la mejor sentencia y el mejor juez. Esto, querido amigo, es excesivo para mí, porque entre otras razones no puede ser el mejor juez ni dar la sentencia perfecta, quien como yo, junto con la pasión por la amistad y la desbordada gratitud por el bien, se apasiona también contra la injusticia y se revuelve contra la perversidad. Mi difícil disciplina, seguida invariablemente por largo tiempo, para acallarme los impulsos, para frenar el ímpetu, para enfriar un temperamento siempre dispuesto a la lucha —a la lucha que no se debe confundir, no, con la fácil algarada, con la vulgar insolencia y con el pueril oportunismo de los explotadores de la vida, de la política y de las letras— no ha podido todavía vencer a ese demonio nativo de la pelea que llevo en la sangre; y ya es mucho que haya debido callar tan largamente, tan lealmente a mis deberes y que haya encontrado en mis posibilidades espirituales el aceite suficiente para clamar el encrespamiento que a veces se producía dentro del marco de mi aparente indiferencia. Un juez, que, como yo, se decide a tomar partido en estos temas tan esenciales de la vida pública y espiritual, no puede ser ni indiferente ni desinteresado.

Yo no sé lo que dirá a todo esto Alfonso Reyes, con quien me ha hecho usted el honor de unirme en su carta y en su solicitud; pero diga lo que dijere, de antemano su juicio es para mí el de una auténticamente grande autoridad literaria y moral.

Cuando lei los juicios de usted, los encontré (debo corresponder a su confianza) personalmente situados en el terreno de las circunstancias de un momento tan fugaz y tan inconstante, que lo mejor que me ocurrió entonces fue poner a usted dos líneas aconsejándole abandonar alegremente ese empeño. Si no lo hice, fue porque en el fondo sé que puedo equivocarme y me parece mal que por mi consejo, lo más cordial

Buzón de fantasmas

De Genaro Estrada a Ermilo Abreu Gómez



N EL MARCO de la polémica "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", Ermilo Abreu Gómez tomó partido, junto a Héctor Pérez Martínez y otros, contra el grupo de los Contemporáneos. Involucrado, Alfonso Reyes contestó con su folleto A vuelta de correo, en el que deslinda su postura frente al nacionalismo beligerante.

El 3 de mayo de 1932, en las postrimerías del debate, Abreu manda una carta a Estrada y a Reyes en la que retoma en privado sus fuertes ataques públicos contra los Contemporáneos: "no les ha bastado con ser deshumanos; han ido más allá y se han hecho inhumanos, y antihumanos, y hasta ahumanos." La respuesta de Estrada señala, como verá el lector de hoy, y más allá de los límites de

esa polémica, aspectos de la idiosincrasia mexicana que no parecen haber cambiado mucho en esto sesenta años.

G.S.

Madrid, 20 de enero de 1933

Sr. Dn. Ermilo Abreu Gómez
Calle de Coahuila, 52-10
México, D.F.

Amigo mío:

Ya ha pasado el medio año de aquella carta que usted nos dirigió a Alfonso Reyes y a mí: una carta en común. Mis deseos fueron los de haberla contestado de inmediato; pero en mi espíritu se contradicen y chocan tantas cosas, que

que sea, se cometa un error. Yo soy decidido para afrontar las responsabilidades mías; pero mi espíritu es muy ondulante cuando se me presenta el caso de decidir lo que los otros deben hacer.

Cuando digo que los juicios de usted los encontré personalmente situados en el terreno de las circunstancias, no quiero con ello definir nada parecido a una equivocación. Me parece que es Ortega quien ha fijado por ahí lo consuetudinario de lo circunstancial y es claro, porque en realidad esto que parece vario y diferente, es el hecho fijo en su misma variedad.

Cuando se sale de la casa nativa a respirar el aire del mundo, entendemos con más claridad nuestros propios egoísmos. Usted nos habla en su carta de la "vanguardia", del "grupo" este o aquel. ¿Cuál grupo, qué vanguardia son esos que en el mundo no definen o deciden alguna cosa medianamente esencial o universalmente influyente? porque era cosa de que ya la hubiera advertido cuando así se lastiman espíritus tan discretos como el de usted. Todo es relatividad y circunstancia, todo es medida y geografía. Vaya usted, de pronto, a su nativo Yucatán, o vaya al otro extremo, a Chihuahua, y ya verá cómo cambia la calificación de las cosas que parecen tan grandes o tan pequeñas en una ciudad, sin más perspectiva ni más planos de relación que los habituales, de una domesticidad peculiar. Ya ahí, en la misma frontera, habrá desaparecido no solamente el "problema", sino hasta el conocimiento de su existencia. Pues no le digo a usted lo que pasa retirándose un poco más. Nada, querido Ermilo, que cuando Ud. esté leyendo esta mi carta en febrero de 1933, habrá modificado algún punto de vista y —lo que es de más importancia— la que usted concede a esto que pasa en nuestras letras, o mejor dicho, en cierto cercado de nuestras letras, que no es otra cosa que un pobre juego de pequeñas acciones en donde, como en cualquier lio municipal, se mezclan apetitos también pequeños, inútiles envidias, desorientación imitativa, pequeños escamoteos en donde el público advertido divisa el truco, tópicos de importación y rijosidad en que no se distingue bien en dónde principia la literatura y en dónde la lucha "intelectual" por los mendrugos de la burocracia.

Sí, es claro que haya desorientación

en estas generaciones; pero ¿es que no la hubo en las anteriores? ¿o ha existido la orientación definida y sistemática? No la distingo por más que procuro divisar en el pasado. En México, como en muchos países, peculiarmente en los que se nos parecen, nunca ha existido la organización literaria, ni mucho menos la moral literaria organizada, aunque de cuando en cuando se hable de meter eso en carriles; pero se habla con la misma falta de precisión y hasta de intención de hacer las cosas bien, que siempre me recuerda esos anuncios de algunos "vivos" que al tomar posesión de algún puestecillo informan a la prensa, con deseos de que los oigan las esferas, que van a "reorganizar". Alguna experiencia tenemos allá de estos reorganizadores.

Lo que pasa, querido amigo, en México como en los más cultos países, es que entre la frondosidad de las pequeñas pasiones, de la esterilidad intelectual, de la pereza de los aspirantes a escritores, son unos cuantos los que cuidan de mantener la llama viva y toman en serio y con respeto el arte de escribir, que es cosa noble entre las mejores. Esos cuantos son los que la historia, la fama, o la opinión, distinguen y exaltan definitivamente cada cincuenta años. Lo demás muere, aunque se haya realizado entre gran alharaca, propaganda y escándalo. Muere por razón biológica, sin descendencia y sin herencia. Y todavía sería preciso añadir que, por lo general el que trabaja y se obstina es el que triunfa, pasaje o largamente, pero triunfa. He aquí un defecto grave de nuestro medio, que es preciso que en él pongamos enérgicamente las manos: la pereza del intelectual.

Nuestros escritores (siempre será necesario en estos casos apartar las plausibles excepciones con que contamos), a veces son muy inteligentes, con excelentes añadidos de finura, sagacidad, estilo, elegancia y brillo; pero desgraciadamente, en muy raras ocasiones se proponen escribir unas pocas líneas. Casi habría que obligarlos, con la debida protección, a que se decidieran a trabajar si quieren conservar el título de escritores.

Reconozco que nuestro ambiente está lleno de defectos; pero esto no es peculiar de México. Y distingo en este caso dos culpabilidades: una, la de los

escritores que en el fondo no les interesa sino llegar a una situación (generalmente burocrática o politicizante), a quienes se les da un pepino las ideas y sólo tienen el ojo avizor en el gesto de agrado o de enojo del superior, para aplaudir o agredir. La otra, la del cultivo de las pequeñas pasiones entre escritores, fomentado con propósitos de un tercero, que casi siempre sale de la lucha sin otra huella que la que lleva oculta en la conciencia.

Y de todo esto los resultados como que van cayendo por su propio peso: decadencia de las normas morales, irrespetuosidad para el mérito, énfasis afirmativo de los más ignorantes y de los más inmorales, y confusiónismo, exhuberante confusiónismo, para mezclarlo todo y para cometer con impunidad inmediata los más insolentes atropellos. El principiante que todo lo espera de cualquier sujeto —sea quien fuera éste— está decidido en cambio a darlo todo; y el audaz, que explota con maña al principiante o al intelectual, sólo ejercita acciones de baja calidad.

Lo que hace falta, Ermilo, entre otras cosas, es *definición y decisión*. Definición para extraer del confusiónismo y apartarlos del mal camino a quienes por ellos transitan a sabiendas; y decisión sólo para una cosa, una cosa muy simple, muy llana y provechosa: decir la verdad, valientemente pero sin pasión ni *parti pris*, decir la verdad a quien quiera enturbiarla, decir la verdad sin temor ni a la venganza, ni al atropello, ni a las malquerencias, ni a la audacia, ni al cinismo; porque por este camino que es de honradez y de rectitud es por el único por donde México y sus intelectuales pueden marchar limpios y hacia buena meta, para que nuestro país, tan merecedor de un excelente papel en el mundo —cosa hacedera por los propósitos de la *continuidad* en la acción— lo obtenga de pleno derecho, sin impertinentes alusiones.

Hace falta *unidad y continuidad* de propósitos. El día en que se logre clarar esta idea en la cabeza de todas las gentes de buena voluntad, estaremos salvados. Una unidad de propósitos de todo género, en todas las actividades, aun en las privadas. Y un plan (no político, o personal, no burocrático), un programa concreto o tácito, en donde las gentes exhibieran sus mejores proyectos para cumplirlos fielmente. En

este programa ¡cuántas bellas apetencias intelectuales me vienen atropelladamente a la imaginación! ¡Qué de importantes elementos hay en México para realizar estupendos programas! ¡Y cuántas bellas capacidades se podrían unir en estos trabajos! Pero no, la gente de nuestro país es desconfiada y quizás con razón; su sensibilidad se amella, su pesimismo es un mar sin orillas. Para qué —dirán— empeñarse en estas cosas, si a lo mejor se presenta un audaz (de esos que no pueden perdonar que otros tengan talento) y lanza una declaración en el peor de los énfasis y hasta se ensaña por destruir las obras y las ideas más nobles.

Además, como que hemos olvidado que para estas cosas existe si no una justicia divina de esas que invocan en los dramas, si una sanción cívica y una opinión ciudadana; de donde resulta que como no se practica la sanción, el atropellador, una vez repuesto de su fracaso, se recupera, a los meses, o a los años, como si se tratara de la crisis semanal de una tifoidea, y vuelve a las andadas con el mismo ímpetu, hasta que excreado y condenado en silencio por

las gentes, se retira y desaparece, para que su sitio lo ocupe otro igual o peor.

En estas cosas del trabajo intelectual, querido Ermilo, a mí no me duelen prendas. Por lo cual no me importa que, de pronto, germinen o desaparezcan mis esfuerzos. Ya sé que si son buenos, el mismo tiempo se encargará de la ardua sentencia, y que si son malos y equivocados, también vendrá algún día un fallo justiciero a declararlo. Mi mejor satisfacción, en el tema del trabajo intelectual, sería ver y poder contribuir a un México trabajador, serio, orientado, con programa y sin las pequeñas pasiones que prenden en el corazón de algunas gentes. Pero esto, que no es imposible, si es difícil por el ambiente que nos hemos hecho y dentro del cual vivimos ya casi naturalmente. Este ambiente que asfixia toda idea de regeneración y mejoramiento, no tiene nada que ver con las letras ni con los escritores, por más que unas y otros salgan perjudicados. En una palabra y para terminar, querido amigo, si usted o cualesquiera otra gente de buena voluntad y de recta intención buscan un mejoramiento en los propósitos y reali-

zaciones intelectuales de México, el remedio hay que aplicarlo al más grande mal, al fundamental problema; porque una vez curado el total, todo será asequible para ir a los detalles. Y ese fundamental problema no es otro que el de variar con ánimo sereno y enérgico al mismo tiempo, una situación social en donde han naufragado los valores y sustituidose los principios.

Cuando termine ese aplastamiento y esa cobardía de los hombres que con su cerebro pueden crear una nueva nación y vuelva a su espíritu el valor de ser ciudadanos, de llamar a las cosas por sus nombres y de alzar el látigo contra los mercaderes impunizantes, el camino se volverá llano para un México respetado por toda la humanidad, para una nación en donde floreciera una vida pública sencilla y sobria, sin los dogmas —no discutidos, rígidos, primarios— en que hemos convivido indefinidamente.

Crea, mi querido Ermilo, en la sinceridad de los cordiales sentimientos con que soy su amigo afectísimo. ✽

GENARO ESTRADA (FIRMA)

