

LA VUELTA DE LOS DÍAS



EL ARTE DEL BOCETO

JORGE EDWARDS



Miro los cuadernos del célebre viaje a Marruecos de Eugenio Delacroix, expuestos junto a una colección de bocetos a lápiz, de acuarelas, de cuadros al óleo pintados durante el mismo viaje o muchos años más tarde, pero inspirados en aquellos paisajes, aquellas ciudades, aquellas costumbres. Delacroix viajó en la década del treinta del siglo pasado, como parte de una importante expedición francesa. ¿En qué calidad iba?, me pregunta alguien: ¿cómo diplomático? Como ese alguien pertenece a la carrera, atribuyo su pregunta a una deformación profesional. Yo supongo que Delacroix, uno de los grandes precursores de la pintura moderna, el antecesor directo de Manet y de los impresionistas, el amigo de Charles Baudelaire, iba en calidad de pintor, de dibujante, de acompañante, de persona curiosa, de testigo. Era el más ocioso y el más activo del grupo, ya que no cesó de escribir, de dibujar, de pintar, un solo día, y fue el único, al final, como suele ocurrir, que dejó un testimonio duradero.

La historia de la salvación de los cuadernos, de parte de los cuadernos, por lo menos, es interesante. Delacroix le regaló algunos al jefe diplomático de la expedición,

un personaje de la aristocracia francesa del siglo XIX. A la muerte de este personaje, los cuadernos salieron a subasta pública. El Museo del Louvre consiguió adquirir una parte. Otra pasó a colecciones privadas y fue rescatada más tarde en forma parcial. Podemos imaginar esos maravillosos cuadernos extraviados, arrumbados en el fondo de cajones de cómodas, en desvanes, entre libracos y periódicos viejos. Delacroix hacía bocetos con lápiz de mina, escribía su diario de viaje con indudable talento de escritor, y después, encima del dibujo a lápiz, solía dar unos toques de acuarela. En algunas páginas domina el color en forma total, son explosiones cromáticas en miniatura (el formato de los cuadernos no pasa de los 20 centímetros por 12): una cabalgata que se acerca a los muros de una ciudad en el desierto, un soldado marroquí con un largo fusil negro apoyado en el suelo de su cabaña, un interior lleno de tapices, de arabescos, de puertas bajas intensamente decoradas. Delacroix dijo que los seres del norte de África lo habían hecho comprender la belleza antigua, la simplicidad y la fuerza de una vida anterior, el sentido de las cosas que debían de haber tenido los griegos de la edad clásica. También lo llevó

a penetrar en el tema de la luz, de la fuerza mítica del sol. La revolución estética moderna siempre estuvo relacionada de algún modo con la vida primitiva, cercana a la naturaleza. Delacroix, Manet, Gauguin, vivieron fascinados por los mundos no europeos. Picasso y Matisse también. Hay una línea evolutiva, coherente, que lleva de la visión norafricana de Delacroix a ciertos interiores de Matisse, a cierto primitivismo de las figuras de Picasso, de Max Ernst, de muchos otros.

En otras palabras, el viaje de Eugenio Delacroix a Marruecos es un hito, uno de los episodios claves de la experiencia estética moderna. Experiencia estética y experiencia moral, añadiría yo. Delacroix es uno de los primeros europeos que comprende, en pleno proceso de colonización, la humanidad de los otros. La expedición suya sin duda formó parte de la empresa colonizadora francesa en el Norte de África. Pero él introdujo desde los comienzos una mirada diferente, tolerante. No olvidemos que su amigo Charles Baudelaire escandalizaba a los franceses en aquellos mismos días debido a sus amores con la mulata Jeanne Duval. ¿Llegaría Baudelaire con Jeanne Duval al taller de Delacroix, en una esquina de la Plaza Furstenberg, y contemplarían con detención, con fascinación, las mandolinas, las cartucheras labradas, las espadas con empuñaduras de marfil, los vasos, los tapices con que llegó el pintor a su regreso de Marruecos? ¿Servirían de inspiración aquellos objetos para poemas como "Invitación al viaje"?

La sala de exposiciones del Instituto del Mundo Árabe, a la hora del almuerzo de un día de semana, está repleta de público: viejas parejas, grupos de ancianas que se acercan a los dibujos a una distancia de pocos centímetros y permanecen largo rato clavadas ahí, con las gafas en ristre, cursos escolares acompañados de los profesores. Una anciana, con expresión algo desdenosa, con una mueca, dice que le gustan más los bocetos y las acuarelas pequeñas que los cuadros al óleo. Esa buena señora no es capaz de admirar una cosa sin descalificar otra. Me pregunto si no tendrá sangre chilena por alguna parte. Los bocetos de Eugenio Delacroix, que duda cabe, son rápidos, vibrantes, geniales, incisivos. Delacroix lanza una docena de trazos nerviosos, pone una pincelada de acuarela verde, otra roja, otra amarilla, y la vida brota, rebosante: sentimos la cabalgata, el sol, el resplandor de las riendas con incrustaciones de piedras preciosas, de las dagas, de los tejidos. Sin embargo, sin los grandes conjuntos, sin las escenas bíblicas, sin la alegoría de la libertad con sus vestimentas flotantes y con una bayoneta empuñada, en medio de las multitudes de París durante las jornadas

de 1848, la obra de Delacroix no sería la misma. En respuesta a las damas criticonas, yo me digo que los bocetos conducen a los grandes conjuntos al óleo, y que la noción de esos grandes conjuntos, como objetivo final del pintor, sostiene el trabajo evolutivo, gradual, creciente, de los bocetos y las acuarelas. Sigo los trazos nerviosos de los diferentes estudios para *La audiencia del Sultán* y llego por fin al cuadro, que ocupa un muro completo. El Sultán, gordo, con sus vestimentas recargadas, está montado en su magnífico caballo, rígido, severo, protegido del sol por el largo quitasol que sostiene uno de sus pajes. Escucha lo que le dicen, en medio de una plaza pública repleta de gente, dos jóvenes de buen aspecto, de barbillas bien recortadas, vestidos en forma lujosa. Al fondo se alzan los muros altos, interrumpidos por sólidas torres, rematados en cremalleras, de una fortaleza monumental. Los croquis son insuperables, claro está, pero nada podría reemplazar para nosotros el resultado definitivo, con su ambición, con su complejidad, con su vastedad, con algo más, indefinible, y que podríamos llamar su misterio. 

ya está escrito, es decir, es premeditado y ha ocurrido) o que los hombres y mujeres que se mueven ante nosotros son actores disfrazados que recitan y —para mayor artificialidad— son pagados por ello. De muy parecida forma, cuando abrimos un libro —una novela—, no se nos oculta que eso es creación o producto de un individuo como nosotros, con nuestra misma materialidad; es más, tal cosa se nos recuerda en la cubierta, donde leemos su nombre; en la solapa, donde a menudo están su foto y algunos datos biográficos; en la portadilla, donde vuelve a aparecer su nombre; en la contracubierta, donde se nos suele hablar a las claras de las excelencias del trabajo realizado por ese nombre y ese rostro. La convención principal, la más necesaria y por tanto la más arraigada en el ánimo de cualquier lector, es hacer caso omiso de todos esos datos manifiestos a partir de una página determinada, aquella en la que la costumbre o la voz súbitamente impostada del autor nos comunican que desde ahí ya todo es "ficción" o debe ser tomado por tal. Quizá como si la cubierta, la solapa, la portadilla, la contracubierta, la dedicatoria y las citas si las hay, debieran ser tomadas sólo como envoltorio, como elementos que no forman parte de la novela, esto es, del texto. Si bien se mira y perdemos por un instante esa convención, la lectura de lo que se nos presenta como "ficción" es puro absurdo, un disparate.

Recuerdo que Juan Benet detestaba lo sueños contados, sobre todo en las novelas (y es un odio que yo comparto). Pero no sólo les tenía aversión, sino que le parecían un tremendo error por parte del novelista, una contravención de sus propósitos. En el momento en que un narrador o un personaje, comentaba Benet, empieza a contar un sueño y además lo advierte (con fórmulas como "Anoche soñé..." o "Te voy a contar lo que he soñado..."),

LA HUELLA DEL ANIMAL

JAVIER MARÍAS



El acto de leer literatura nos parece tan natural que solemos olvidar que ese acto depende de una serie de convenciones sin las cuales sería poco menos que imposible. Esas convenciones las tenemos tan incorporadas a nuestras costumbres que las activamos de manera automática y sin

pensar, de modo semejante a como aceptamos en el teatro que cuando se apagan las luces y se levanta el telón empieza "otra cosa" y nos disponemos a verla y aun a creerla, como si no supiéramos que lo que contemplamos y acaece en el escenario se corresponde con un texto que *ya no está ocurriendo* (sino que

el interés del lector se desvanece al instante, es como si se le abriera un paréntesis de algo que, por así decir, "no cuenta", no tiene la menor importancia. La propia irrealidad anunciada y confesa, el arbitrario carácter de lo onírico, venía a decir Benet, invalidaba el contenido de las páginas de sueño, provocaba una inmediata indiferencia en el ánimo del lector, o en el de un lector como él (y pocos he conocido mejores o más atentos). Lo curioso del caso es esto: el anuncio o etiqueta de "ficción" (o "ficción a partir de este momento"), ¿no resulta muy parecido a la etiqueta "sueño" o al anuncio, dentro de la ficción, de "aquí comienza un sueño"? ¿No sería natural que no se leyese novelas por lo mismo que nos podríamos saltar los sueños relatados por los personajes o el narrador de una obra de ficción? Y sin embargo no es así, pese a que el carácter de lo ficticio es tan arbitrario como el de lo onírico. O puede que no lo sea tanto. Puede que una de las tareas del novelista sea vencer su propia confesión de irrealidad, y fingir que no es arbitrario lo que sí lo es, y que no es azaroso lo que sí lo es. Tal vez sea esta la palabra clave: fingir. En un sueño uno puede afirmar: "Vi a mi madre al final de la escalera. Era un hombre con barba, pero era mi madre..." Eso no puede decirlo nadie en una ficción a menos que se trate de un personaje o narrador loco, o borracho, o alucinado, cuya credibilidad es nula y cuyo relato, por tanto, no interesa más que a título de curiosidad episódica. La ficción, como es lógico, debe saber fingir.

Pero quizá no sea sólo esto. Quizá es precisamente el envoltorio, la certeza de que lo que leemos lo ha escrito "otro" como nosotros (el autor con su nombre y su cara bien visibles en ese envoltorio), lo que nos permite interesarnos por lo que según él no es más que "ficción", invención. A fin de cuentas, sabemos o creemos saber que lo es sólo porque él nos lo presenta co-

mo tal. Y aunque lo que nos ofrezca sea una novela histórica en la que no haya ninguna posibilidad de confusión o identificación entre el autor y los personajes o el narrador (si lo hay), los lectores podemos tener siempre la sospecha —puesto que detrás de la ficción hay siempre alguien "real" y eso no se nos oculta— de que en todo caso estamos asistiendo a una verdad... cómo llamarla... una verdad transpuesta, una verdad fingida, un informe verdadero en clave, una traducción cuyo original no conocemos porque se borra en el acto de traducir, una analogía de algo que tuvo realidad, una metáfora en la que desconocemos lo metaforizado o comparado, la huella de un animal que se extingue al dejarla y que nunca veremos más que en esa huella, la cristalización de una experiencia que ignoraremos siempre fuera de su cristalización y en la que sin embargo podemos reconocernos. No conocernos, sino reconocernos. El lector está siempre obligado a ser un espía, y seguramente lo es por partida triple: espía lo que se le cuenta y lo que no se le cuenta, y también se espía a sí mismo mientras espía ambas cosas. Aunque sepa que está leyendo "ficción", sabe asimismo que en ella hay inevitablemente atisbos de verdad. Puede incluso sospechar que ciertas verdades no hay forma de conocerlas si no es a través de su fingimiento, de su metáfora, de su traducción, de su disimulo, de su presentación como ficción o invención, de su mera huella. Que sólo se manifiestan de este modo. El lector sabe, además, que en ningún caso se le está "mintiendo", palabra que debería ser desterrada del campo de la literatura, pues ésta no la admite en su seno en contra de lo que creen tantos escritores que incomprendiblemente la confunden con la invención o la ficción y hablan del novelista como de un "mentiroso", justamente lo que está imposibilitado para ser por la propia naturaleza de su trabajo, que

nunca intenta hacer pasar por "crónica" o "hechos" aunque en su origen proceda, como sucede a veces, de unos hechos que él conoce. Dicho de otro modo, nunca intenta hacer pasar la huella del animal por el animal mismo.

El lector asiste a una historia, la escruta y la espía; pero además asiste a la narración de esa historia, es decir, a la actividad relatora del autor; por último, asiste asimismo a su propia actividad lectora, a su propio padecimiento o diversión o ilustración o deducción, y a su reconocimiento. En realidad podría decirse que admite ver y saber de manera no muy distinta de como ve y sabe en su propia vida, en su propia experiencia: parcial, fragmentaria, esquinada, subjetivamente, sólo que participando y adoptando aquí la esquina o subjetividad de otro, sufriendola y aprovechándola, las dos cosas a la vez. Cuando nos asomamos a la ventana y miramos por ella disponemos de un campo visual limitado, estamos a expensas de lo que se ofrece a nuestra vista, como el personaje del relato de Cornell Woolrich que inspiró *La ventana indiscreta* de Hitchcock, que sin embargo se vio obligado a "perseverar en su mirada", como hace cualquier novelista. Nos conformamos con eso de la misma manera en que nos conformamos con lo que nos relata una ficción, en la que el autor decide cuál es nuestro campo visual y a través de él nos permite descifrar una verdad que de otro modo sería indescifrabla. O quizá sería más propio decir que el autor decide cuál es nuestro campo de entendimiento, el campo de nuestra información. Y, en ese sentido, el escritor espía también al lector futuro: lo acota, lo administra, lo manipula, lo guía.

Hay una novela reciente, *La soledad era esto* de Juan José Millás, en la que se plantea y describe con nitidez este mutuo espionaje. Una mujer encarga a un detective que la siga y vigile y le pase informes no

sólo descriptivos, sino interpretativos, sobre ella misma. El detective desconoce que la persona espía y su cliente son la misma, y va cumpliendo su tarea, primero como buenamente se le ocurre, luego según las indicaciones de la mujer, instigadora y objeto de la investigación. Ella, al leer esos informes, no sólo se espía a sí misma a través de los ojos del detective, sino que espía al detective en su misión. Se podría decir que esa mujer quiere ser contada, esto es, quiere ser objetivada y subjetivada a la vez y convertirse hasta cierto punto en personaje de ficción, como si sólo mediante ese tránsito o transformación pudiera saber de sí misma o, si se prefiere, pudiera reconocerse. Esto la faculta asimismo para comportarse con el único fin de que ese comportamiento sea percibido y relatado por quien la espía, sólo para eso (como Don Quijote actúa con menor inocencia cuando se entera de que hay alguien contando sus aventuras), creando de este modo un interminable juego de espejos o círculo vicioso que no se diferencia apenas del que se produce entre el lector y el escritor o entre el escritor y su propia ficción, porque el novelista también se espía a sí mismo, mientras escribe. Lo curioso —y ahora hablo de mi propia experiencia— es que se espía eminentemente a posteriori o

de forma retrospectiva. Sólo en la escritura descubre que vio cosas que no sabía que vio hasta ese momento, que se fijó en detalles que le pasaron inadvertidos y que recupera o descubre para su escritura, un poco como el personaje del cuento de Cortázar que inspiró *Blow-up* de Antonioni, que al escudriñar y ampliar una fotografía (al perseverar en su mirada) fue viendo en ella lo que siempre estuvo a la vista pero no fue capaz de percibir al hacerla ni al verla por primera vez. Y aún es más, el escritor puede también descubrir que sabe o entendió más de lo que creía saber o entender. El escritor cuenta y explica, y al hacerlo se cuenta y se explica lo que de otra forma no habría llegado a saber ni a entender jamás. Lo mismo que el lector al leer, y tal vez de manera no muy distinta de como un verdadero espía comprende lo que averiguó cuando tiene que ordenar las piezas sueltas de su observación y su escucha y hacer un informe ante sus superiores; cuando tiene que convencerlos de que en efecto ha averiguado algo que vale la pena y que por ello merece seguir en su puesto. Los espías deberían conocer mejor que nadie la etimología de la palabra "inventar", mejor aún que los escritores: viene del latín *invenire*, que no quiere decir otra cosa que "encontrar", o más bien "descubrir".

Bioy —y que todo marchara rematadamente mal, peor, imposible.

Mientras Bioy ha residido gran parte de su vida en la calle Posadas, en un maravilloso zaguán oscurecido por las ramas de los árboles, en una elegante y bellísima casa del barrio de la Recoleta, Gombrowicz variaba con frecuencia de apartamentos, y éstos tenían el denominador común de la sobriedad de "un trozo de pan seco y un bote de miel en la celda de un monje". Los apartamentos de Gombrowicz, por decirlo de otra forma, eran pequeños mundos de pronóstico grave.

De las casas de Gombrowicz nos queda el testimonio de su gran amigo Mariano Betelú, que ha relatado recientemente cierta visita que en un día de lluvia le hiciera a su amigo polaco al enterarse casualmente de que había caído enfermo: "Me di cuenta de que nadie iba a verme a su casa. Llovía a mares. En el barrio donde él vivía era casi imposible caminar, barro hasta las rodillas. Me acerco a la casa. Entro en la cocina y le veo acostado. Le pregunto cómo le va. Su rostro de repente se iluminó. Se levantó. Llevaba un pijama claro y el impermeable encima. La habitación era húmeda y fría. Había una cama, una mesa, una silla, un armario. En un cajón había metido recortes de prensa (sobre su gloria). En una esquina una vieja malleta de antes de la guerra. Llevaba unas zapatillas rotas. Los bajos de su pijama estaban llenos de barro pues no disponía de agua corriente y debía salir para hacer funcionar la bomba de agua. Encima de la mesita de la cocina, un trozo de pan y un bote de miel; sobre la mesa de trabajo, agua de seltz y un vaso. La celda de un monje".

Cuando hace cinco años viajé a Buenos Aires, lo primero que hice fue buscar la casa de Borges en Maipú. Pero algo extraño me sucedió y la dirección de mis pasos se quebró misteriosamente, me sentí dominado por una rara emoción,

¿PERO QUÉ DIABLOS PASÓ EN LA FAMOSA CENA?

ENRIQUE VILA-MATAS



Desde que supe que durante muchos años Gombrowicz y Bioy Casares coincidieron en Buenos Aires pero sus casas eran muy distintas y sus vidas también,

me pregunté si ésta era razón suficiente que pudiera explicar el misterio de que ellos dos se vieran sólo una vez en toda su vida —esa cena en casa de Silvina Ocampo y de

una brusca caída de la conciencia en lo mágico. Comencé a dirigirme como un sonámbulo hacia la última manzana de la calle Posadas, allí donde, en un zaguán oscurecido por las ramas de los árboles muy antiguos, había leído yo que vivía Bioy, a cuatro pasos del edificio que alguna vez fue el Palais de Glace y cerca del lugar donde en otro tiempo estuvo ese Parque Japonés que aparece en uno de los mejores cuentos de Bioy.

En la Plaza Francia, cuando ya estaba muy cerca del zaguán, me crucé de pronto con un señor que era Bioy Casares. Me asusté, porque era lo último que me esperaba. El sobresalto al verlo fuera de su casa fue para mí tan grande que me sentí incapaz de abordarlo, de importunar al paseante. Es más, cegado por el sol del invierno austral, varié bruscamente la dirección de mis pasos —como obedeciendo a la tiranía de un fantasma— y me dirigí a la calle Alvear, a la anterior residencia de Bioy, la casa o escenario donde tuviera lugar esa famosa cena en la que, por primera y última vez, se vieran Gombrowicz y Bioy.

Todo parece indicar que Gombrowicz se sintió allí como si fuera una celda monacal dentro de un zaguán burgués. "Decidieron presentarme a Silvina Ocampo, casada con Adolfo Bioy Casares —escribió en su *Diario*—. Una noche fui a cenar con ellos. Silvina era poetisa, de cuando en cuando publicaba un volumen de versos... su marido, Adolfo, era autor de novelas fantásticas bastante buenas... y este culto matrimonio vivía inmerso en la poesía y en la prosa, frecuentaba exposiciones y conciertos, estudiaba las novedades francesas, sin descuidar, de ninguna manera, su discoteca. En esa cena estaba también presente Borges, quizás el escritor argentino de más talento, dotado de una inteligencia que el sufrimiento personal agudizaba (...). Pero, ¿cuáles eran las posibili-

dades de comprensión entre esa Argentina intelectual, estetizante y filosofante y yo? A mí lo que me fascinaba del país era lo bajo, a ellos lo alto. A mí me hechizaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París(...). Decidieron que yo era un anarquista bastante turbio, de segunda mano, uno de aquellos que por falta de mayores luces proclaman el *elán vital* y desprecian aquello que son incapaces de comprender. Así terminó la cena de Bioy Casares... *en nada*... como todas las cenas consumidas por mí al lado de la literatura argentina".

Cuando años después, la joven viuda de Gombrowicz viajó a Buenos Aires para averiguar, entre otras cosas, qué diablos había sucedido en esa velada para que las cosas se torcieran tanto, recibió esta graciosa respuesta de Silvina Ocampo a la pregunta de qué había realmente ocurrido en esa famosa cena evocada por Gombrowicz en su *Diario*: "¿Famosa? ¿Por qué famosa? Había siete personas: Gombrowicz, Borges, Bioy Casares, Mastronardi, José Bianco, Manuel Peyrou y yo. Todavía vivíamos en la calle Alvear. Antes de la cena todos escuchamos tangos(...). Gombrowicz disimulaba su timidez a base de brusquedad. Decía unas breves frases en francés, como si estuviera enfadado. Era a causa de su orgullo, sin duda(...). No nos comprendió y no le comprometimos. Debíamos habernos conocido mejor. Era muy orgulloso: es lo que explica su comportamiento. Era más bien anti-social, más salvaje (como yo, por otra parte), que agresivo. Parece que ha escrito cosas muy amables sobre Bioy y sobre mí".

Virgilio Piñera, el gran escritor cubano, se sintió un día empujado a opinar sobre esa famosa cena aunque no hubiera estado en ella. Escribió en *Memoria de Buenos Aires*: "Creo que debo hacer una breve explicación de las relaciones de Gombrowicz con los escritores argentinos. Por intermedio del poeta

Mastronardi conoce a Borges, Mallea, Sábato, Silvina Ocampo, Capdevilla, Martínez Estrada, Bioy Casares, etcétera. Va a cenar a casa de Silvina. No tuvo mayor éxito con ellos. Profundas diferencias los separaban, y justo es decirlo, el carácter díscolo de Gombrowicz".

Leí este texto casualmente en una librería de Buenos Aires, donde absurdamente acabé comprando un panfleto escrito por Eva Perón. Se trataba de una tienda en la que vendían libros viejos, de ocasión. Hoy lamento no haberme llevado el de Piñera, porque alguien en lápiz había escrito a pie de página, tras haber leído esa referencia a la famosa cena: "¿Pero qué diablos sucedió en esa cena para que todo el mundo se dedique a hablar de ella? Una cena es sólo una cena. Y, por otra parte, ¿quién demonios es este Capdevilla?".

Cuando Rita, la viuda de Gombrowicz, visitó a Borges para tratar de saber más cosas sobre la famosa cena, el maestro estaba enfermo, los calores del verano austral le habían debilitado. Borges sólo le contó a la viuda que había visto a Gombrowicz en una cena de la que había olvidado todo. "Mi marido —le dijo la viuda— decía que, dado que usted estaba enraizado en la cultura y él en la vida, podría haber surgido entre ambos un diálogo fructífero. ¿Piensa usted lo mismo?" Borges se limitó a contestar: "No lo sé. Lo vi hace tiempo, mucho tiempo".

Cuando dos años después de cruzarme con Bioy en la Plaza Francia, una amiga, Vlady Kociancick, me lo presentó en Madrid, sentí deseos inmediatos de contarle a él la brusca caída de mi conciencia la tarde en que lo vi por primera vez. Pero no dije nada, callé como un muerto, de nuevo obedeciendo a la tiranía de un fantasma.

Cuando unos meses después el azar me sentó en una mesa del bar Astoria de Barcelona en la que se encontraba uno de los comensales

de la famosa cena de la calle Alvear —nada menos que José Bianco, antiguo redactor—jefe de la revista *Sur* y traductor al español de *Los hechizados* de Gombrowicz—, se sucedieron tal cúmulo de despropósitos —entre una multitud de bochornos incidentes, una amiga derramó toda su taza de café sobre los impolutos pantalones blancos de Bianco— que acabé la noche resignado a la idea de que jamás averiguaría qué diablos había sucedido en aquella famosa cena. Y si la acabé así de resignado no es de todos modos porque no hubiera abordado a Bianco al final de todo y no le hubiera preguntado por la cena. "Dígame qué pasó", recuerdo que le imploré. "Dígame usted lo que ha pasado hoy", me contestó Bianco, "porque la verdad, joven, no paran ustedes de ir todo el rato al lavabo. A mí me habían dicho que tenían ustedes una tertulia literaria, pero yo lo que presumo haber visto es una reunión de cocainómanos".

El azar me tenía preparadas nuevas sorpresas. Una tarde de primavera, se presentó Bioy en Barcelona, lo saludé en el Paraninfo de la Universidad, y casi sin venir a cuento surgió de improviso el nom-

bre de Gombrowicz, y me dije ahora o nunca: "¿Qué pasó esa noche entre ustedes dos?", le pregunté. En ese mismo momento, una musa de las letras catalanas tomó del brazo a Bioy y se lo llevó tan lejos que hasta desapareció de mi vista.

"No sé si lo he soñado o lo leí en un periódico —le dije a Bioy este verano en El Escorial—, pero creo que usted ha contado que, al final de la famosa cena con Gombrowicz, le tocó acompañarle al portal para abrirle la puerta y que allí, en el portal, fue la única vez en toda la noche en que estuvieron de acuerdo en algo. Gombrowicz le felicitó por vivir en un barrio tan elegante y fue en esta afirmación en lo único en que estuvieron de acuerdo en toda la noche. ¿Ha contado usted esto o lo he soñado?"

Recuerdo que Bioy me miró y sonrió. "¿Así que quieres saber lo que realmente pasó en esa cena?" Le dije que sí, que nada me gustaría más que poder saberlo. Bioy volvió a sonreírme y, poco después, tomándome del brazo, dijo:

- No pasó nada.
- ¿Nada? —le pregunté.
- Nada. No pasó nada. 

tono elogioso, Nardi reconoce, de modo implícito, que la pintó por haberla visto en cuadros de Velázquez. La diferencia, sin embargo, estriba en que éste sigue su análisis de los colores complementarios —un verde suscita aura carmesí, nunca aura verde—, mientras Nardi se reduce a imitar algo cuya función no entiende ni forma parte de ningún análisis propio. "Nada sé de esas leyes —dice— que os place fingir ahora... Las gradaciones de los colores en la pintura sólo buscan la belleza".

En Wordsworth se encuentran consideraciones muy parecidas sobre esta supuesta búsqueda y fácil hallazgo: "...quienes codiciaban la fama de los poetas, al darse cuenta del giro particular de aquel lenguaje de los primitivos, quisieron producir efecto igual sin estar animados por igual pasión; y para ello copiaban de modo mecánico tales figuras retóricas, las cuales, aunque usadas a veces con propiedad, otras muchas se aplicaban a sentimientos y pensamientos con los que no tenían relación alguna".

Reproducir acriticamente los modelos, ampararse en un repertorio de autoridad han sido gestos repetidos a lo largo de la historia y de ellos proceden el arte académico y la solicitud cortesana. En numerosas provincias españolas se mantienen con vida "justas poéticas", grupos y tertulias que —en la huella de un diluido *ardomodernismo*— intercambian con afición sus sonetos y se alaban mutuamente la elegancia de sus eptetos o hipérbatos. Eso no es, tampoco, una novedad.

En un libro reciente, después de reparar el poeta en que la lluvia que ve caer no es distinta de la que vieron Unamuno o Verlaine, se concluye: "Es la lluvia de siempre. La actual/ Que en lo tocante a lluvias/ es un absurdo ser original" (Andrés Trapiello, *Acaso una verdad*). Se trata sólo de una muestra degradada y plana de una prestigiosa conducta de los últimos tiempos: la negación

SOLEDAD, ARRECIFE, ESTRELLA

(NOTAS PARA DISCUTIR SOBRE POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL)

MIGUEL CASADO



1

Los alumnos y profesores preuniversitarios de algunas regiones españolas suelen leer anualmente, por el mes de mayo, *Las meninas*, de Antonio Buero Vallejo. En esta obra, considerada clásica demasiado a la ligera, un tanto rígida y sobrecargada de las-

tre didáctico, se encuentra un pasaje aplicable a la pérdida de perspectiva que sufre parte de la poesía española actual. Durante un careo ante el rey, hablan Velázquez y el pintor cortesano Nardi; Velázquez tiende una trampa, elogiando a su contrincante por "una tenue neblina verdosa que rodea el sayo verde de su *San Jerónimo*"; pillado en el

de la originalidad. Este comportamiento obsesivo revela lo que quiere esconder: la certeza de que algunas palabras alineadas en la página no responden a un mundo ni a una lengua propios, no son poesía, apenas entretenido ejercicio cultural.

Tal vez la lluvia sea siempre la misma —¿lo es en invierno y verano, en uno y otro paisaje, ácida, tempestuosa, mansa?—, pero para Góngora y Quevedo no llovía de la misma forma: escribir —se sabe— es escribir desde algún lugar y esto escinde el mundo en tantos fragmentos como miradas independientes se dirigen a él. Estimaba Cernuda “necesario que el poeta, para ser contemporáneo, perciba su tiempo y lo exprese adecuadamente. Todos podemos recordar nombres de poetas (llamémosles así) que viven en nuestra época, pero que no son en espíritu nuestros contemporáneos”, y el paréntesis indica toda la distancia que sentía frente a esa postura. La exigencia de ser contemporáneo no la entendía nunca Cernuda en una clave de progreso histórico, sino en la de un necesario análisis propio de la realidad para constituirse en poeta.

Así, por ejemplo, ser simbolista en los mismos términos y con los mismos medios que lo eran Verlaine o Machado, no sería hoy sino un ejercicio de artesanía del que lo poético estará ausente. Otra cosa es acercarse al punto de vista del simbolismo, a su modo de análisis, y tratar de abordarlo personalmente en estas condiciones, tomarlo como principio que oriente la mirada y el corte del lenguaje, encontrar sus líneas de fuga. Que incluso ese vínculo simbolista sea dudoso, que sea un mecanismo del movimiento y no una referencia o una garantía. Véase el modo en que esto se produce en *La voz del cuidado*, de Miguel Suárez (Vera de Bidasoa, Navarra, 1951), a partir de una cita inicial de Mallarmé: “Solitude, récif, étoile”: soledad como aislamiento existencial, como ratz de la condi-

ción humana; agregación orgánica, como en el *arrecife*, de materias vitales, que salen a la superficie y a un tiempo se cimentan; brillo solitario al margen de un sistema de jerarquías, *estrella*.

La poesía de Miguel Suárez parece hacer de expresionismo y simbolismo gestos sucesivos: un corte expresionista en el mundo proporciona el material y es sobre éste sobre el que se ejerce la restricción, las alusiones, la presión que alienan en el símbolo. Se trata de un doble gesto siempre sensible a las diversas capas perceptivas, a la pluralidad que se encierra en cada cosa, a cuando se va más adentro o se choca en la corteza; pero la línea de esta mirada no deja de crecer en su despojamiento, hasta un límite de sequedad donde no se distingan imagen o cosa o deixis privada, pero ese todo de lenguaje se concentra en un extremo poder expresivo: la vida, intensa en la desolación; la vida, ajena.

Al margen de cómo se valoren los resultados de las vanguardias históricas, no existe hoy otro debate entre tradición y análisis de vanguardia que éste. Es decir, por un lado, quedan las mecánicas de repertorio, plagiarías y vanas; por el otro, tradición y vanguardia se reúnen en el riesgo cada vez repetido de escribir. Sin esta síntesis no cabe la poesía, pero hay nombres que pueden representarla emblemáticamente, como el de Francisco Pino (Valladolid, 1910), la pregunta —Y por qué— que da título a su último libro, motivo reiterado en la mayoría de los poemas, es la pregunta del niño, en cuyos ojos el mundo desborda las explicaciones de la autoridad y sus arbitrarios razonamientos; mientras el “poeta académico” responde con el fetichismo de la palabra muerta —“Digo. He dicho”—, Maiacovski y Villamediana, en reveladora reunión, invocan la ternura y el misterio del lenguaje, el fluido de la palabra viva. Es la postura elemental

de la poesía, antagónica de la de “gentes timoratas —en cita de Manuel de Falla— que huyen de un camino que no haya sido antes hollado”; una postura que separa al poeta —cita Pino a Fray Luis: “Mas esto caiga como cayere/ que no curo mucho”— de toda pragmática: utilidad, opinión, efecto.

II

Las palabras de Wordsworth antes citadas sobre la poesía mimética conducían a esta descripción: “Y de modo semejante se fue formando una lengua literaria diferente de la real usada por los hombres”. Este sedimentarse de una lengua artificial, vacía de sentido, no vivida ni elegida, sino producto solamente de una combinatoria, es un fenómeno que preocupó de continuo a Cernuda, como se ha indicado. Él, que tanto admiraba a Góngora, pensaba, sin embargo, que el principal problema que encontraron los poetas españoles del XVIII y XIX era éste: “el culteranismo, asociado a la superstición del estilo ‘noble’, no sólo era una manera de decir las cosas, sino la única manera de decir las cosas: se había convertido en una fórmula literaria muerta, en algo académico”. Es decir, primero se operaba el tránsito desde la construcción gongorina de un lenguaje a su repetición inerte; y después esta fácil mecánica se convierte en dictadura, la única manera. Cernuda concede a Campoamor el mérito de “haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje preconcebidamente poético”, aunque sólo como teórico, pues —de modo obvio— no admite la validez de su poesía. Y toma de él un término, que procede también del romanticismo inglés: *dialecto poético*, para nombrar esa habla falsa: ajena a la realidad y no cuajada en lengua, sino haz disperso de variaciones no significativas.

El propio Cernuda considera que la historia literaria se mueve como un péndulo, y tal vez lo que

ahora ocurre sea que ese péndulo alcanza uno de sus puntos más inertes antes de volver a precipitarse. Es sabido cómo la década de los 40 estuvo dominada en la poesía española por dos formas dialectales: la más fósil del gargarismo sonetista y la impostación de un desgarramiento existencial; para la malla de la historia los nudos legibles serían otros: *Cántico*, el postismo, Ciriot... Siguiendo la dinámica de las líneas más oficiales y visibles, se comprende bien el gesto de Blas de Otero, fundador de la *poesía social* de los 50: "escribo hablando", como en una reedición de la postura campoamorina. Esa *limpieza* cristalizaría quizá en algunos poemas de Gil de Biedma: al aprendizaje en Otero se suman una ironía británica y la intuición cernudiana de un tejido de lo meditativo y lo narrativo; en todos los casos, la lógica de esas fuentes coincide en lo *antidialectal* y en un acercamiento al habla viva.

Entre ese punto y estos días, definidos según algunos epígonos del realismo moral como los de una *musa con vaqueros*, el lenguaje así cristalizado —más algunos retoques que aportan el sabor de un retoricismo tradicionalista— se ha convertido en una fórmula *dialectal* del mismo carácter que la que pretendía eludir: artificiosa, articulada como repertorio, mecanismo de variaciones. Cernuda ya advertía de este peligro, al insistir en que el rechazo de los lenguajes preconcebidos "es una tarea que debe realizarse continuamente, pues si no el lenguaje se anquilosa, resultando ineficaz y aún perjudicial para todo intento de expresión poética". Pues "el obstáculo principal que todo poeta encuentra frente a sí" es "una lengua poética envejecida"; y habría que subrayar cómo con esa *lengua dada* no se trata de algo que está ahí, pasivo, que se puede tomar o dejar fácilmente, sino de un extraño fósil activo, que persiste en hacerse oír, en infiltrarse en el poema, en ofrecer la aparente naturali-

dad fácil de sus soluciones. Por eso, todo poeta a un mismo tiempo *construye* una lengua y *rompe* una lengua, y sólo cuando aúna esos dos movimientos ve crecer su mundo propio.

La formación dialectal que hoy se conoce en España como *poesía de la experiencia* suma a las lacras habituales de todo *dialecto poético* otra heredada de su origen en la línea Campoamor—Cernuda—Otero—Biedma: tener su núcleo en el lenguaje normal de uso. No es que sea imposible la escritura poética en el terreno del lenguaje de uso, y el trabajo de José—Miguel Ullán (Villarino de los Aires, Salamanca, 1944) con *palabras encontradas*, en libros como *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* y *Frases*, es un buen ejemplo de ello. Pero para alcanzarlo es preciso insertar en el lenguaje de uso una cuña crítica que lo escinde y separa de sí radicalmente, conciencia de la que participaba el propio Cernuda: "El instrumento utilizado es el mismo en ambos casos [habla normal y poesía], pero en el primero su uso es utilitario y su propósito comunicativo, y en el segundo gratuito y su propósito expresivo; sin embargo, el lenguaje utilitario se consume en el acto de usarse y sobre él, como en un palimpsesto, sólo queda visible el lenguaje que es expresión".

Esta conciencia crítica sobre el propio material lingüístico que trabaja el poeta parece aun más necesaria hoy, cuando algunos reivindican un fin utilitario también para la poesía y, sobre todo, cuando las presiones que se ejercen sobre el lenguaje de uso son casi irresistibles y están conduciendo a lo que Steiner ha llamado *retirada general de la palabra*. El predominio de los lenguajes audio-táctiles y el enorme control social generado por los *massmedia* y el *marketing* están arrinconando a la palabra oral y, especialmente, a la escrita de modo quizá sin precedentes. Si la poeta se refugia en un lenguaje de uso de

tal modo espoliado y lo hace además sin actitud crítica, no hará sino ser cómplice de ese panorama y podrá hablarse, como hace Steiner, también de una "general retirada o huida de la palabra en la literatura", pues "la reducción del lenguaje ha condenado a la mediocridad a una gran parte de la literatura reciente".

No quiere esto decir que sea forzoso hacer *culteranismo*, pues las vías para abrir la palabra poética nunca están agotadas. Véase así la manera en que Concha García (La Rambla, Córdoba, 1956) se mueve dentro del lenguaje de uso, sometándolo a incansantes y mínimas transgresiones, su habla pertenece a un mundo de objetos fragmentados, con quien las palabras —su peculiar síntesis de extrema cotidianidad y cifra literaria— comparten su naturaleza. Ese lenguaje, abigarrado en *Otra ley*, cristaliza en los poemas breves y escuetos de *Ya nada es rito*, con una viveza rítmica que evoca cierta sonoridad modernista trasladada de lugar, las paronomasias, las rimas internas, los finales interruptos. En *Desdén* la brevedad da en levedad, en soltura de pincelada que no quiere componer "pasta": el deseo de un habla *distinta* se mantiene, cada vez más empeñada en hacerse de lo común.

Pero no hay que pensar que la rigidez del *dialecto* se percibe sólo en lo más directamente lingüístico, pues se ven afectados por ella todos los mecanismos y la concepción misma del poema. En cualquier aspecto que se acote es posible comprobarlo. Por ejemplo, las conexiones entre poesía y narratividad se mantienen estrictamente en el sitio en que las dejó Cernuda, tras su aprendizaje en la tradición inglesa: el convencimiento de que relato y lírica no se excluyen; sin embargo, la rutina ha deteriorado la práctica de esa certeza empujándola al convencionalismo: el poema narrativo parece ser un breve remedio de la más gastada novela *realista*.

Al compás que los géneros narrativos tradicionales se desgastaban, el pensamiento contemporáneo ha ido produciendo una nueva comprensión de lo narrativo como libre síntesis de *trama*, *ficción* y *tiempo*, de modo que esos ejes atravesarían los diversos géneros literarios y géneros de discurso y podrían reorganizarlos y potenciarlos. Una *poesía narrativa* actual iría por ese camino, de uno u otro modo. Los libros más recientes de Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931) —*Libro del frío*— y de José Ángel Valente (Orense, 1929) —*No amanece el cantor*—, tan distintos entre sí, proponen un cruce entre lo fragmentario y lo social, de profunda raíz narrativa.

El vacío que hace el fragmento en torno a sí es entonces un vacío energético, poblando de una fuerza gravitatoria invisible pero activísima, que va creando tensas relaciones virtuales, una estructura no escrita. La necesidad musical y la respuesta que ésta recibe en el siguiente impulso textual construyen el sentimiento de una trama narrativa y, así guiado, el curso de la lectura yuxtaponen e intercomunican los espacios y los tiempos, va interpretando/creando la secuencia y su lógica. De este modo, lo serial, en vez de una cronología, traduce una temporalidad pura, sin orden ni transcurso: un tiempo bruto, libre de sentidos y múltiple en ellos.

III

Hace poco era posible leer, en declaraciones y escritos de Luis Antonio de Villena, que la época *sentimental* de la llamada *poesía de la experiencia* podía darse por terminada y también el *sesgo clásico* que habría imprimido a la poesía española; tocaba ahora un giro hacia la realidad, abriendo las puertas al nuevo lenguaje —cada vez más reseco— de la calle, dirigiéndose hacia aspectos más duros de la vida contemporánea e introduciendo

un mayor compromiso crítico. No hay aquí nada sorprendente, pues en este territorio ha escrito, por ejemplo, Jorge Riechmann (Madrid, 1962) algunos de sus mejores poemas. A falta de novedad, esta postura revela el agotamiento en las últimas *tendencias dominantes*; pero lo hace sin corregir sus vicios más arraigados: una manera de entender la crítica como preceptiva, que sugiere modas o adelanta estrategias; un peso decisivo de los núcleos temáticos, que acaba haciendo predominar el didactismo y desnaturaliza el carácter de la poesía como construcción de lenguajes/mundos, un gesto inerte de tomar los conceptos de modo acríptico, sin pararse a advertir la quiebra de nociones como *realidad*, *experiencia* o *sujeto*, que a estas alturas de siglo —se profesen las ideas que se profesen— no pueden ya considerarse con una ligereza propia de su uso común.

En un libro como *Por fortunas peores*, de Juan Carlos Suñén (Madrid, 1956), la vida busca entenderse a través de una materia tan opaca como lo es la suya propia, y el hermetismo —las fuertes y visuales imágenes, las rotundas sentencias— transmite las dificultades de ese esfuerzo de comprensión; en la vida tampoco se separan los contrarios y lo claro no se mide sino como componente de lo oscuro, los elementos van indiferenciándose hasta que no cabe distinguir entre vida y poesía. Desde ese criterio se entrecruzan los recorridos en el libro: el amor y la soledad personales, la denuncia social y la misma acción de escribir; el riesgo de perseguir una identidad unifica los tres, y la presión agobiante que sufren la vida y la poesía convierte su supervivencia en un episodio *épico*.

Discutida como pocas, la obra de Leopoldo María Panero (Madrid, 1948) se enfrenta una y otra vez a la fácil y morbosa lectura biográfica, que ha pretendido encasillarla en los tópicos más banales del "malditis-

mo". Panero subraya siempre el carácter discursivo del mundo, distanciándose de los conceptos rutinarios de realidad o biografía, según claras fuentes filosóficas —Nietzsche, Lacan, el segundo Wittgenstein—, y exprimiendo toda su perturbadora ambigüedad; el psicoanálisis actúa como intertexto básico, disolviendo los límites y abriendo "el espectáculo de la podredumbre" con frialdad descriptiva que podría tomarse por "realismo del inconsciente" —¿lo inconsciente no integra la *experiencia*?—. En la continua fusión de lo familiar y lo inquietante, de lo patético y lo armonioso, hay una obvia paradoja: lo subjetivo no puede eludirse, pero tampoco ser dicho, de modo que el poema es voz de otro: locura, muerte.

También la poesía de Jenaro Talens (Tarifa, Cádiz, 1946) unifica todos sus ejes en un permanente pensamiento sobre el sujeto, cuya dificultad para constituirse es motor de la escritura, pulsión obsesiva contra ese vacío; el sujeto es sólo un lugar de cruce entre itinerarios ajenos. La obra de Talens parte del fracaso de la imaginaria poética tradicional por su ilusión de remitir a un *yo*, en vez de reconocer la naturaleza fragmentaria del cuerpo; destruido el discurso, de esa carencia surge la voluntad narrativa que impulsa una segunda fase, cuyo núcleo es *Tabula rasa*: el relato conduce un análisis de lo confesional como mecanismo interior del poema, figura del propio lenguaje; un saber de los mínimos, la búsqueda de un *grado cero*, neutro retóricamente, produce en nuevas formas de denotación intensidades poco frecuentes.

Panero y Talens reafirman así un rasgo constituyente de lo contemporáneo: la escritura construye un espacio autónomo que no puede explicarse en otros ni depender de ellos. Gran parte de lo dicho sobre la poesía española última se resume en un conjunto de *heteronomías*: la moda y el diseño publicitario, el

didacticismo temático, las fórmulas retóricas previas al texto. Uno de los poetas que más radicalmente rompen con ese panorama es José-Miguel Ullán: "voz tatuada de nada más que voz". La poética y el mundo se hacen indistinguibles: en la habitación cerrada y oscura sólo el tacto azaroso de la *mano* —la mano que escribe sola (*Maniluvios*), el azar sombrío y deslumbrante— puede servir de pauta; ése es el modo en que surge el hermetismo, como habla necesaria de este espacio. Hacia dentro de la palabra —la encontrada de la prensa o el uso normal, la torneada en el aura de Villamediana, la oída entre dos luces en la infancia— no cabrá otra guía que el *ojo del corazón*: el más lúcido y el

más atravesado de emociones, el que rechaza los chantajes del sentido y trata de afirmarse en la transparencia del ser; esta paradoja —la del frío ardor, la conmovedora nada— alcanza a hacerse cristal en dos libros recientes, *Visto y no visto* y *Razón de nadie*.

Quizá el movimiento de estas notas —quitar y poner, apuntar para poder acercarse— no sea sólo dado por este tiempo, sino condición forzosa de la lectura de poesía, mientras ésta persevera tan exigente, tan alta, tan frágil en el tumulto de las falsedades. En todo caso, si hay ocho o diez poetas que merece la pena leer —y los hay— la cosa tampoco sería para quejar-se tanto. ■

CARTA DE MADRID

LOS GERANIOS DE CROACIA

BLAS MATAMORO



Asisto a unas jornadas sobre literatura de fronteras en Trieste. Me gusta esta ciudad, no sólo por sus obvios fantasmas literarios —Kafka, Joyce, Svevo, Saba— sino porque tiene diversas iglesias, todas de la misma eminencia: la católica, la ortodoxa, la judía. Es una ciudad con dioses que conviven a pocos metros y que ostentan parecida dignidad. Las fronteras la atraviesan y se tocan: Italia, Austria, Eslovenia, el *hinterland* friuliano y las rutas del Adriático hacia Levante y América. En el fondo, está la vieja *civitas* romana, la ciudad como artefacto de convivencia y célula de la civilización.

Entre los asistentes son mayoría, valga la paradoja, los representantes de las llamadas minorías étnicas o nacionales. La denominación es trágicamente vieja: proviene de la

primera posguerra y sigue ahí, tal si no hubiese transcurrido una segunda guerra mundial, con chispa inicial europea, como siempre. Lo que ha variado es la denominación de la zona más urticante: la antigua Europa del Este se ha vuelto, de vuelta, Europa Central, la famosa *Mittel-europa*, la cual, contra su apariencia semántica, no es el punto central de un sistema equilibrado, sino el ojo del huracán. El mapa se ha movido de Oriente hacia el centro y la movida, de tan brusca, ha revuelto las piezas del rompecabezas.

Oigo con inquietud una serie de vindicaciones de la pequeña comunidad, de la ciudad reducida, del terruño y el campanario. Alguien llega a decir que los grandes genios son siempre hijos de una patria chica: Miguel Ángel, Sócrates, Goethe eran habitantes de con-

glomerados que hoy nos parecerían aldeanos. Se olvida, a menudo, que todos hemos nacido en una casa y en un barrio. Lo que diferencia a Goethe de Perico de los Palotes es la universalidad con que ha pensado su casa y su barrio.

También me inquieta la defensa de un origen que se supone buscado con aplicación y, lo que es peor, hallado con puntualidad. Buscar el origen entraña un grave peligro: encontrarlo (la ocurrencia, un poco modificada, es de André Gide, quien se refería al famoso sí mismo, que es una variante del origen, la identidad, la esencia de lo que somos, fuimos y seremos).

Me inclino a creer que el ser humano carece de origen, que es más bien resultado o emergente de un devenir, de un ir siendo. Si hay un origen, es el que se va dando a cada momento. Lo que se encubre con esta obsesión por el fundamento y la raíz es el racismo que no osa decir su nombre. Quien diferencia a los hombres por sus supuestos arraigos, en rigor, lo que hace es separar a los seres humanos en especies diversas y negar la existencia de la humanidad. En vez de raza se habla de etnias, pero estamos siempre en lo mismo: en un universo autosuficiente, compuesto por sujetos cuya identidad se hereda.

Por contra, la noción de sociedad o *demós* (opuesta al *etnos*) es una idea abierta e inclusiva, ya que admite en el grupo a cualquier individuo que pacte su pertenencia al mismo, sea quien fuere y venga de donde viniere. Otra oposición peligrosa que se sigue manejando es la de cultura y civilización. Aquella identifica a un grupo y es excluyente, en tanto ésta puede atribuirse a cualquier agrupación humana. En este sentido, me parece inválida la distinción entre una Europa Central/Oriental, donde habrían predominado las nociones de la sociedad como organismo y jerarquía (el llamado *holismo*) y una Europa Occidental donde serían hegemónicas

las nociones de la sociedad como mecanismo, el contractualismo, el individualismo y la democracia. Si bien se mira, la primera familia caracteriza a las ideologías reaccionarias del siglo XIX, y viceversa.

Recuerdo, una vez más, lo discurrido por Walter Benjamin (en oposición a Heidegger) acerca de la traducción, acto por excelencia de toda cultura auténtica, que permite verme en el otro con un fondo utópico de lengua universal. Si el otro no existe, si no lo admito como tal y me veo en él, entonces mi identidad sólo puede encontrarse en las honduras del origen.

¿Por qué esta búsqueda de lo auténtico ahistórico, en el más acá de la historia? Me dice Claudio Magris que es un fenómeno característico de épocas que se piensan como tardías, como recargadas de historia. Un fin de siglo y de milenio que se defina como tal, por ejemplo éste que se aproxima.

Hay, tal vez, algo más general, la fobia a la muerte. Las culturas son productos humanos y, como tales, perecederos. Se conservan si se alteran, pero la alteración supone una proporción de pérdida, que es muerte. Pasa a las sociedades lo mismo que a los individuos: quien no admite la pérdida de la niñez, no crece; quien no admite la pérdida de la juventud, no madura; etc.

La defensa de las culturas minoritarias, a veces, se confunde con la protección de las lenguas muertas. Hay quien se inquieta por la desaparición del rumano en Istria o del *grecánico* (variante del griego demótico) en Puglia. Pero si han desaparecido el latín y el griego clásico ¿cabe el lamentito por una lengua que, al perder el habla, se convierte en un fenómeno de arqueología lingüística?

No deja de ser inquietante, a pesar de sus absurdos lógicos, la subsistencia del tema de las minorías. No me refiero a diferencias irreducibles por definición (los judíos y los gitanos, por ejemplo, de los cuales el segundo es el ejemplo de

extranjería pura, de extranjero que no tiene ni tendrá tierra patria) sino a que tales diferencias se sigan llamando minoritarias. Sólo una mayoría puede definir a un individuo como perteneciente a una minoría. Nadie es, por naturaleza, parte de una minoría. Vengo de un país, la Argentina, donde la mezcolanza de inmigraciones ha hecho inviable la noción de minoría (salvo algún caso aislado de poblaciones indígenas no asimiladas). Los siriolibaneses, como tales, son minoritarios, pero el presidente Menem, de procedencia siriolibanesa, ha sido votado por la mayoría. Y los ejemplos similares podrían sumarse: el judío Disraeli como primer ministro de Inglaterra; el turco Balladur, de Francia; el japonés Fujimori presidente del Perú. Una sociedad donde importan la noción de individuo, la de consenso y de pacto, admite la resultante: el respeto a la diferencia. Pero no involucra al diferente en una minoría, sino que acepta la diferencia como algo universal, algo que afecta a todos.

La minoría es una imagen del universo autoritario. Oigo contar una anécdota de Mao-Tse-Tung que la ilustra perfectamente. Lo visita una delegación de comunistas montenegrinos, que hace un gran elogio de sus camaradas. "¿Cuántos montenegrinos hay en el mundo?" dice Mao. "Quinientos mil" le aclaran. "¿En qué hotel se alojan?" es la chinesca conclusión.

Otra anécdota complementa a la anterior y es menos sarcástica. En una ciudad de Croacia alguien planta geranios en las macetas de su terraza. El administrador, el portero y los vecinos, sutilmente, le insinúan que los quite. El clima no es adecuado a los geranios, se malograrán, etc. "Allí enfrente, veo una terraza con geranios y crecen perfectamente" aduce el cultivador de geranios. "Sí, pero es una casa de alemanes" es la conclusión que revela el verdadero problema. Pertenecer a una etnia es inhibirse de

hacer ciertas cosas. Un croata no puede cultivar geranios.

Pienso en estos enconos de aldea al ritmo de la creciente ampliación de la Unión Europea. Ahora cuenta con doce miembros y, dentro de poco, serán dieciséis. Existe un proyecto de crear una zona de libre comercio con América del Sur, acaso para recuperar la tradicional influencia europea en esa parte del subcontinente y equilibrar el peso del mercado común norteamericano.

La ampliación de la UE, que puede expandirse hacia el Este y cruzar el Mediterráneo, obligará a reformular la administración de Europa. Si una docena de socios dificultan ciertas decisiones, peor será lo que venga. Por eso, se estudia en Bruselas la salida constitucional, los Estados Unidos de Europa. Fue la ocurrencia de un poeta, Victor Hugo, retomada en la posguerra por un viejo y triunfante Winston Churchill, que había ganado con las armas ante Adolf Hitler y perdido con los votos ante Clement Atlee. Dudo sin embargo, de que la Europa de Churchill involucrara a los ingleses, cuyo proyecto actual es detener la integración europea en la etapa de la EFTA, o sea un mero espacio sin aduanas ni protecciones arancelarias.

Algunos especialistas, siguiendo al socialista italiano Altiero Spinelli, piensan que el Parlamento europeo es constituyente y podría diseñar un pacto federal al que se adherirían los Estados miembros y cuya aceptación sería la exigencia para incorporar nuevos miembros a la UE. Ahora mismo, la realidad institucional de la Europa comunitaria es opaca y compleja. El ciudadano corriente no entiende cómo funciona y ello deriva de que no hay un punto de partida, como sí lo es un pacto federal. El derecho comunitario es ya una biblioteca bizantina de reglamentos y tratados (el de Maastricht es una obra maestra del farrago legislativo) que nadie maneja y que debería ser sometido a un código

go breve y conciso, útil, además, para iluminar los poderes ocultos e irresponsables que menudean en los pasillos de palacio. Europa dejaría de ser un complejo internacional para convertirse en una realidad federal como en las ocurrencias de Hugo y Churchill.

Europa se dice fácil y se sueña más fácil todavía. Tal vez el motivo de tanto lirismo y tanta imagen óptica reside en su componente utópico. Europa es la inventora de las utopías y la última utopía que sobrevive en este fin de siglo tan hiperrreal. La utopía sirve de acicate y es muy fecunda, siempre al precio de no querer realizarla, de mantenerla en un horizonte fugitivo al ritmo de nuestros pasos sobre la superficie de la historia. Es que, como hace años discursó Herbert Marcuse, utopía e historia viven juntas y si muere una de ellas, muere la otra.

Lo utópico europeo reside en una suerte de monotonía abstracta que haría de todos los europeos un mismo europeo. Esto es impracticable y diría que indeseable. Hay rasgos comunes a la civilización europea que podrían articularse en un pacto constitucional, y una pluralidad de culturas que resulta sabrosa y respetable, siempre que cada cultura no se erija en universo, en esencia inmarcesible y perenne, que entonces tenemos a Yugoslavia.

Varios de los ponentes de Trieste

sugirieron que no estaría mal volver a un poder multinacional como el de los antiguos imperios, el austro-húngaro en primer lugar. La paz de Versalles, que desmontó Austria-Hungría y Turquía, recortó el mapa de los Balcanes y el Cercano Oriente de modo geométrico y antojadizo. Esto explicaría la actualidad de un anacronismo como el de las minorías étnicas y nacionales. Primó el criterio imperial de dominación, de modelo inglés, y no el criterio imperial de confederación, de modelo romano y napoleónico. Y ahora retornan las nostalgias imperiales. No digamos nada acerca de lo que está ocurriendo en la antigua Unión Soviética, imperio sin emperadores, sin ejército imperial y sin burocracia imperiosa.

La historia europea nos muestra una cultura armonizada en museos y bibliotecas; armonizada, digo, hasta en sus contradicciones extremas, porque Europa es la lógica de la contradicción y del extrañamiento, del salirse de sí y ponerse en el lugar del otro para pensarse a sí mismo. En la realidad de las relaciones humanas y estatales fue lo contrario: la guerra de religión, la guerra civil. Montaigne mirándose con los ojos de un indio brasileño, Montesquieu desde los de un persa o Cadalso desde los de un marroquí son la clave para que florezcan los geranios en Croacia. 

corriente arrastró sus murallas hacia puertos que no son mencionados por los geógrafos; fragmentos de ciudad terminaron en una playa, un pedazo del patio de los leones encontró acomodo cerca de un arrecife de la misma manera que esculturas policromadas y vasos, bronce, guitarras, armas y campanarios. De las cosas que se conservaron de aquella devastación no podemos dejar de hablar de un manuscrito en caracteres ensombrecidos en donde un navegante acompañó sus consideraciones acerca de los cometas con una meditación sobre los terremotos. Sus interrogaciones naufragaron y padecieron de asedios e indiferencia, pudieron haber desaparecido pero un gesto noble de la fatalidad las acercó a un rústico muelle en donde una mujer de ojos claros esperaba algo, aunque no sabía qué. ¿Por qué no nos alarmamos —se pregunta en el manuscrito— cuando los truenos, relámpagos y rayos destruyen tantas aldeas y aldeanos? ¿Por qué no asestamos a las tempestades y tormentas los más duros calificativos si éstas han conducido a los abismos de la mar a infinidad de embarcaciones y marineros. ¿Por qué no nos sorprenden las guerras que destruyen ciudades, habitantes y envenenan las conversaciones de quienes discuten sobre sus causas? ¿Por qué los tiranos ni los que quieren llegar a serlo son juzgados con la misma severidad con la que se enjuician las destrucciones de la memoria? El terremoto del que habla el navegante no es en sentido estricto un terremoto sino un olvido constante que provoca los mismos estragos. Las flechas, la espada, la pólvora y los venenos son armas consideradas como creaciones ingeniosas y sólo la desmemoria es calificada como un castigo terrible, como si el abandono y la muerte que provocan no fueran las mismas, como si el dolor se atenuara con una idea. Alguna aflicción filosófica habrá tenido aquel

LO PERDIDO

HUGO DIEGO BLANCO



Existen ciudades que aprenden a ser dignas en su ruina y orgullosas en su derrota. Una ciudad cercana a Zur fue aniquilada por un terremoto y sumer-

gida en el río de las sentencias. El caudal dispersó torres y estacionamientos, bibliotecas y habitaciones de la misma manera que el viento destruye un castillo de arena. La

navegante para hacerse una pregunta a la misma herida que su respuesta: "¿Quién es el hombre para querer comprender las obras del arquitecto del universo? El hombre es una burbuja en el aire, alguien que es capaz de colocar su corazón en la intemperie, un ser pequeño que puede al mismo tiempo tener algo y no desearlo." Tal vez no podía pensarse menos en una disertación que seguía las ondulaciones de los terremotos y escuchaba el canto triste y afligido de quienes lloraban la pérdida irremediable de hijos y propiedades. El manuscrito recuperado por la mujer del muelle nos recuerda que siglos atrás la desmemoria provocó la desaparición de doce ciudades. Contrafuertes y escarpas se convirtieron en polvo que enrojeció los ojos de los habitantes de ciudades vecinas que nunca traspasaron los baluartes pero que habían soñado con sus calles y mercados y con el afantasmado aroma del perfume de sus mujeres. Ciudades convertidas en ruinas no por el dios de la guerra sino por un dios íntimo y subterráneo que incómodo estiraba los brazos y piernas antes de levantarse y convertirse en desmemoria. Aquel sometimiento anímico, según las crónicas de la época, fue el más terrible que jamás haya existido. La gente olvidó las calles por donde sus padres caminaron y los mercados en donde sus abuelos fueron asiduos compradores. En la medida en que fueron edificando nuevas calles olvidaban otras de tal suerte que primero olvidaron sus nombres y más tarde el abandono y la indiferencia las convirtieron en ruinas. El navegante asegura que el olvido esencial sucedió de noche y que su estela de destrucción creó más cementerios que toda la historia de la antigüedad. Los patios de los templos y el círculo de los teatros callaron por un momento los rezos y las risas para albergar cuerpos de hombres virtuosos e infelices, de mujeres altivas o serenas,

de niños y ancianos que nunca pensaron que la oscuridad venía de muy abajo. El espíritu de aquellas ciudades no tuvo tiempo de huir a las plazas o al campo, ni de correr hacia las montañas, ni de inventar una isla imperturbable que resguardara sus días y esperanzas. La memoria se abrió formando precipicios en donde las construcciones y los hombres fueron abrazados por la misma ruina, cayeron como las balsas en las cataratas a un fondo recién creado. De aquellos abismos nacieron montañas al rojo vivo, los valles se transformaron en incendios e hicieron huir a los animales con una frenética carrera. La desolación venció al duro corazón de un hombre poderoso quien no sólo perdonó el pago de tributo a

los sobrevivientes durante cinco años sino que también repartió dinero y materiales para la reconstrucción de las ciudades. Pero la desgracia y el olvido nunca se han pagado con tributos imperiales, no son deudas ni ruinas reparables, son una grieta en el corazón y una lágrima menos. La meditación del navegante formó un catálogo triste de ciudades rotas y un archivo inconfundible de pérdidas y engaños. Las ciudades que sobreviven al olvido tienen una dicha más real y más segura que la que comúnmente se cree existe en la abundancia y esta dicha consiste en ser consciente de cada una de sus calles y ventanas, rincones y plazas. Son aquellos lugares en donde un nómada decide convertirse en sedentario. 

EL PIANO QUE NADIE TOCA

JAIME MORENO VILLARREAL



A veces, el piano que nadie toca es el piano de la muerta. Desde que ella murió, no hay quien lo abra. Es un buen piano alemán, vertical y negro, laqueado. No recuerdo la marca, pero las letras eran de color oro humo. La familia ha decidido no venderlo porque, según la esperanza que pervive, algún sobrino o nieto querrá tomar clases y estudiar aquí sus lecciones. El piano se confina y posterga. Es tan sólido. Semeja una caja mortuoria, con su pequeña cerradura en la tapa que invita a los niños a asomarse. No se ve nada. Sólo se presiente su dentadura blanca.

A veces, es el piano de las reuniones. Está ahí exclusivamente para que, después de una comilona de ésas, todos crucen hacia la salita

y se distribuyan en hemicírculo. Fumarán mucho, alzarán la voz, se acordarán de nombres de gente muerta, sus exhalaciones perderán euforia. Es absurdo. Habría que haber invitado a alguien que tocara el piano. Imperceptiblemente, vibra la caja armónica conteniendo las conversaciones. El piano mudo provee el sentimiento musical de la velada, anima a todos, simple mueble para sus ceniceros, sus manoteos y algunas copas derramadas que le escorrian el barniz. El asiento giratorio del pianista es la mesita para el café y el brandy. El piano está tenso. Sus dos pedales levitan a escasos centímetros del suelo. Un verde paño octavado bajo su tapa, guarda el aroma de un mundo que se llevará consigo. El piano se desprende, se eleva y disipa en el aire. Nadie lo nota.

A veces es un piano que ocupaba el nudo de la casa. No necesitaba sonar porque su virtud concentraba el calor, el enamoramiento, la espera, la incomprensión y la fatiga, sin decirlo. Era un nudo para todos los enlaces, el nudo ciego. De todo lo que pudo ser una familia, el piano conserva sólo la tristeza. Aunque no se dé cuenta, el extraño que llega a comprar un piano usado, lo adquiere patéticamente.

A veces, es un piano inservible. Sólo para adornar una pared de la casa. Era antiguo y barato, y feo, pero estaba recién barnizado. El individuo que lo vendió garantizaba la maquinaria, y calculaba convincentemente, con dedos de ebanista, que sería útil otros diez años. Un piano un poco sordo, con hue llas de polilla en el interior, pero con un hermoso teclado de marfil. A los dos meses de adquirido, el señor afinador previno honestamente que se iba a estar desafinando cada mes, pues requería cambio de todas las clavijas al número 6, juego por cierto inconseguible. Nunca se volvió a afinar. En las noches, con queja, con música extranjera, truenan sus maderas, las viejas cuerdas se destensan, un timbre sensible se despeja y nubla.

A veces, el piano que nadie toca es el de un mantón de Manila. A veces, el de un busto en escayola de Beethoven. A veces, el de dos candelabros de plata. A veces, el de las fotos de familia. A veces, es el piano del metrónomo de Mälzel. O el piano de una partitura cerrada sobre el retil, que con el tiempo se va inclinando hacia el teclado, hasta caer.

A veces, es el piano que un día ha de tocarse. El pianista lo practicó de niño, pero lo abandonó luego, por flojera, porque la maestra cambió de domicilio, por ir a jugar fútbol con los vecinos, en fin, hay mil razones. Ahora compró un piano nuevo. Habrá que conseguir una buena maestra. El pianista ya sabe qué piezas quiere tocar. Colecciona versiones de todas ellas en

discos compactos. Tiene una grabadora de cassette en la que piensa registrar sus propias interpretaciones. Probablemente intentará también componer alguna cosa. Como regalo de la vida, hace unos días dio con su viejo método *Beyer* al fondo de una caja de recuerdos. No pudo ser casualidad, el mundo tiene sus idas y vueltas. Un piano nuevo debe ser realmente una inversión, como dice el comercial. Una gran inversión.

A veces, el piano que nadie toca es blanco, de media cola, y está en medio del recibidor, orientado hacia la puerta bajo la gran araña encendida en una noche de gala. Pero también puede ser el pianito de estudio, la pura caja sin maquinaria, pintada de azul celeste para hacer juego con los sillones del salón donde los muchachos hacen sus reuniones y fingen versiones fonomímicas, como en la tv. O puede estar pintado de rosa mexicano y ser un auténtico trofeo de la década de la psicodelia, cuando sirvió entre otras interpretaciones para alojar considerables guatos a la espera de verdes pasteles. O puede estar vuelto a terminar en barniz caoba brillante bajo un espejo de sala: al abrirlo se revelará acondicionado como bar para el festín de los gañotes. O puede ser uno de esos pianos torturados de desván, un pianoforte

sentenciado a empolvarse, a desencordarse, a llorar de humedad, ofendido de alcanfor y cagarrutas de ratones, y todo porque alguien que lo tocó sufre ahora por no atreverse a tocarlo más.

A veces, es el piano que no debe tocarse. Está absolutamente solo en la bodega, detrás del foro del teatro o en la oficina del director. Es un magnífico piano, un piano dormido —y afinarlo cuesta una barbaridad. Quien quiera venir a tocarlo será un príncipe. Sobre todo, se prohíbe a los enanos que le pongan las manos encima. Esa idea de que es muy educativo sentar niños a aporrearlo, no va con esta administración. Lastima el oído.

A veces, el piano que nadie toca es un piano de reflejos. En la noche, a la luz de una ventana, su laca negra enciende una llovizna, y en el tablero se dibuja algo como la caligrafía de una heladería italiana, casi de escarcha y rojo, escaparate de Navidad, el piano va haciendo largo camino bajo el frío, flota en la inundación, se encarrila a sensaciones de andén o una linterna que se aleja en reversa, y luego emprende adelante hasta arribar al puerto donde duermen y se despiden los barcos. Las caras de los niños se acercan sumergidas en lo negro, moviéndose al ritmo del mar, ahogadas. Grandes peces cruzan rozándolos. ▀

ATRIL DEL MELÓMANO

LOS MOZART Y LAS POLGAR

LUIS IGNACIO HELGUERA



Ni los genios han podido explicar la genialidad. ¿Cuándo, cómo, por qué surge esa iluminación misteriosa que distingue a unos pocos individuos de otros que sólo tienen talento o no lo

tienen? ¿Por qué a veces se manifiesta el genio desde la infancia en los llamados "niños prodigio" —de los que, en música, es Mozart el paradigma—, y otras, hasta la edad adulta —el paradigma musical es

Stravinsky—? ¿La genialidad es una potencia innata o guarda relación —y qué tanta y de qué manera— con determinantes empíricas?

Me incita a replantear estas viejas preguntas el interesante reportaje "Las tres hermanas Polgar, de Hungría, Mozarts del ajedrez" de Ana Cecilia Terrazas, publicado en la revista *Proceso* (núm. 939, 31/X/1994, pp. 60–65). Vale la pena detenerse un poco en la historia de estas notables ajedrecistas. Desde su primera juventud, el húngaro Laszlo Polgar, psicólogo y pedagogo excéntrico, "pensó que cualquier niño podía educarse para ser genio" (A.C.T., *Proceso*, p. 61). En 1967 se casó con la profesora rusa de idiomas Klara Alberger bajo la convicción de que "los genios no nacen sino se hacen" y el acuerdo de hacer varios. "Demostrarían al mundo que un Mozart o un Schubert pueden 'fabricarse'" (*Ibidem*, p. 61). Y 'fabricaron' a Zsuzsa (1969), Sofía (1974) y Judith (1976). El laboratorio de la genialidad que eligió el profesor Polgar fue el tablero de ajedrez y las razones de su elección, "su objetividad. En ajedrez, el mejor jugador gana. Pero también es una ciencia, un arte, un deporte y un gran juego" (L.P., *Ibidem*, p. 63). Además, "la puntuación *Elo* con que se califica a los ajedrecistas responde a una fórmula matemática exacta y universal, misma que el padre consideró perfecta para medir los alcances cerebrales de las niñas" (A.C.T., *Ibidem*, p. 63). Zsuzsa, Sofía y Judith fueron sometidas desde pequeñas al experimento Polgar: no entrar a la escuela sino a un régimen pedagógico casero pero riguroso, en que el ajedrez fuera el gran libro de texto, la *summa*, la Biblia.

Cuando Zsuzsa tenía 9 años de edad, su instructor ya le quedaba chico, por lo que hubo que contratar entrenadores—grandes maestros internacionales de la talla de Benko. Y pronto llegaron las "polgarcitas" hasta a las barbas de los ogros del tablero. Después de perder con

Zsuzsa Polgar en Nueva York, en 1987, ante la presencia de la pequeña Judith y su mascota, el Maestro FIDE Charles Hertan declaró: "Ese leoncito de peluche me volvió loco".

En la rama femenil de los campeonatos mundiales por equipos han arrasado las hermanas Polgar, acomodadas, como en el comedor de su casa, en los tableros primero, segundo y tercero del equipo húngaro, con su amiga Madl en el cuarto. A los 15 años con 4 meses y 28 días, Judith Polgar se convirtió en el Gran Maestro Internacional más joven de la historia, superando el récord que 33 años atrás había implantado Bobby Fischer. Poco después, en 1992, derrotó Judith —ya entonces la más fuerte de las Polgar y de todas las mujeres de la historia—, en match espectacular, al legendario rival de Fischer, el ex-campeón mundial Boris Spassky. Y hace unos meses estuvo a punto de vencer, en partida polémica, al mejor del mundo, Gary Kasparov. Actualmente flota Judith Polgar alrededor del vigésimo sitio del rating ajedrecístico mundial.

Quien estudie detenidamente las partidas —que no "jugadas" como escribe una vez tras otra Ana Cecilia Terrazas— de Judith Polgar se encontrará con un estilo de juego muy seductor, dinámico, agresivo, y comprenderá el pronóstico de final Kasparov–Polgar que hacen varios especialistas para el año 2000. Acta de defunción de dos ideas encarna Judith Polgar: una, que el ajedrez no sea juego para mujeres, y dos, que el espíritu bélico —el espíritu civilizadamente bélico del ajedrez— sea sólo masculino. (No por nada la pieza más poderosa del tablero es la dama).

En su libro *Nevelj Zsenit! (Como educar genios)*, el señor Polgar establece que cualquiera que haya nacido sano tiene el potencial para ser un genio y que si desde temprana edad, apoyado por sus padres y estimulado por el medio ambiente, se concentra intencionalmente en un

área, alcanzará "resultados exitosos" (L. P., *Ibidem*, p. 63). De sus hijas dice el *manager* de genios que "viven la idea de que la actividad intelectual es tal vez el mayor placer de la vida" (*Ibidem*, p. 65). Pero ¿consistirá toda "actividad intelectual" para los Polgar en el ajedrez? Sería de sospecharse, después de experiencia tan prolongada e intensiva. Pero no, "destacar en el ajedrez para las Polgar (...) no impidió que sobresalieran en otras áreas del conocimiento. Las tres practican el tenis de mesa con una habilidad a nivel campeonato" (A.C.T., *Ibidem*, p. 64). Se queda uno intrigado: ¿y qué otras "actividades intelectuales" consumirán el tiempo de las genio Polgar? Bueno, Zsuzsa "ha viajado mucho. Es una mujer atractiva y sofisticada"; Sofía "tiene fama de vestir bien, de ser la más hábil para los idiomas y la más sociable. Ella misma confiesa ser amante de las fiestas", y Judith "protagoniza comerciales de televisión", "le encanta comer vegetales en casa y 'pizza en América'" y "su diversión favorita es 'ir de compras'" (L.P. y A.C.T., *Ibidem*, p. 65).

Adoro el ajedrez como el que más, así no sea como profesional sino como fuerte aficionado, pero ni de lejos me creo que represente "el mundo de los hombres superdotados" (A.C.T., *Ibidem*, p. 61), ni la cima de la actividad intelectual, ni la síntesis de ciencia y arte, ni el laboratorio de la genialidad y los I.Q. Es cómico hacer un "castillo del conocimiento" del más complejo y fascinante juego de mesa, que efectivamente puede fomentar ciertos hábitos —concentración, disciplina— y capacidades —lógicas, analíticas, imaginativas—. Ahora bien, si no los fomentara, sería, para mí, igual de fascinante. Recuerdo el pomposo pie de una fotografía que captó a unos jugadores de ajedrez en Chapultepec: "Congreso de intelectuales". Yo mejor le hubiera puesto "Festín de vagos" y gozoso me habría incorporado al cuadro.

Entre las maravillas del ajedrez está que funde un pequeño mundo aparte, mundo autónomo, abstracto, hermético, con su tiempo y su espacio propios, y no muy comunicado con el exterior. En su reciente *Memoria y olvido*, dice Juan José Arreola. "En el momento en que negras y blancas están en su lugar, y mi adversario juega peón cuatro rey —o yo, si abro la partida—, en ese momento se detiene el mundo para mí, y todo el espacio del universo se contrae hasta medir ocho casillas por ocho. El tiempo también deja de existir, a menos, claro, que se juegue con reloj reglamentario".

Fuera del tablero quedan la política, los viajes sofisticados, las fiestas y las pizzerías. Brillantes ajedrecistas han sido hombres más que comunes y corrientes a la hora de pronunciarse sobre el arte, la historia o la vida cotidiana. Escribía Stefan Zweig sobre el ajedrez: "... Persigue un desenvolvimiento continuo, pero permanece estéril. Es un pensamiento que no conduce a nada, una matemática que no establece nada, un arte que no deja obra, una arquitectura sin materia(...). Nadie sabe cuál de los dioses hizo don a la tierra para matar el tedio, para

aguzar el ingenio y estimular el alma" (*El jugador de ajedrez*).

No podría decirse lo mismo de un mundo también tan único, abstracto y autónomo como el de la música, pues quien escuche, pongamos, el Quinteto para clarinete y cuerdas de Mozart, la Sinfonía Inconclusa de Schubert, las Canciones sin palabras de Mendelssohn o la Sinfonía en tres movimientos de Stravinsky, y haya aprobado el examen de ápices de sensibilidad, será embargado plenamente de pies a cabeza. Pues abstracto y todo, el mundo de la música está perfectamente comunicado con la vida humana.

Naturalmente, detrás de casi todo Wolfgang Amadeus encontraremos un Leopold, pero ningún Leopold, como ningún método pedagógico, nos explicará la música de un Wolfgang Amadeus, ni la de un Schubert, un Mendelssohn, un Stravinsky, un Prokofiev, un Berg; todos ellos niños bastante bien educados... Tampoco se explica por qué millares de padres provistos de métodos pedagógicos eficaces —si los hay— y niños aplicados a ellos no alcancen foto de la historia. Afortunadamente, seguimos sin poder fabricar a los Mozart. ♣

PAISAJE DE LA CIENCIA

LOS HIJOS DEL CARBONERO

CARLOS CHIMAL



En fecha reciente, los 19 países miembros del Consejo Europeo de Investigaciones Nucleares (CERN) aprobaron finalmente la construcción de un gran colisionador de hadrones (LHC) en sus instalaciones de Ginebra, un tiotivo que alcanzará su máxima energía en el 2004 y, según se espera, nos dirá más sobre el origen del

universo y la naturaleza de la materia. La clausura definitiva del Super Colisionador en Texas el año pasado puso sobre sus pies a brillantes físicos, tecnólogos, ingenieros y expertos en computación. Leon Lederman, Nobel de Física 1979, ha dedicado los últimos cinco años a idear nuevos programas de enseñanza de las matemáticas y la física

con la esperanza de superar la crisis que sufre la educación pública en los Estados Unidos, donde algunas aulas parecen más una zona de combate que un centro del saber. Algunos melancólicos se han vuelto hacia la astrofísica y dos o tres se han dejado envolver por la industria de las telecomunicaciones, donde libran una batalla la fibra óptica y el satélite.

No hace mucho (*New Scientist*, 26-XI-94) Steven Weinberg, uno de los padres del Modelo Estándar que trata de explicar según el reduccionismo físico la naturaleza de la materia, dijo que quien considere el big bang como el origen del universo o como una versión del Génesis estaba chutando muy alto y desviado, pues en la medida que se acerca uno a la bola, precisamente a los 10¹¹ seg. después del gran estallido, todo se vuelve tan singular que ninguna ley física conocida funciona. En 1992 COBE, la sonda que explora la radiación cósmica de fondo, descubrió variaciones de temperatura en el universo, lo cual confirmó la suposición de la teoría del big bang sobre la distribución irregular de la materia. Quizá el universo está poblado de campos oscilantes responsables de propiedades como la masa de las partículas. Quizá sólo vivimos en uno de los millones de mundos que se expanden; en cada uno de ellos las fluctuaciones producirían diferentes valores para diversas constantes fundamentales de la naturaleza. No estamos seguros de esto, agregó Weinberg, pero la incertidumbre es uno de los atributos de la ciencia. Así que aquí estamos, en este universo que hace posible la vida.

La ciencia es imperfecta, escéptica y avanza a pasos, como el carbonero cuando aborda el metal. La ciencia es como el cobre, inquieta hasta que se convierte en oro. Al menos en tiempos de Kant, aún había muchas preguntas metafísicas que responder; a partir de Einstein sólo hay preguntas físicas y mu-

chas de ellas se han respondido en los aceleradores de partículas, sobre todo en Fermilab y CERN. Si bien la física tendrá que esperar al menos una generación para explicar más detalles de la temida y anhelada singularidad, contará durante los próximos años con un artefacto nada despreciable, el gran colisionador de hadrones, cuyo costo ascenderá a unos 2500 millones de dólares o más.

Los físicos piensan que el LHC, la máquina más "luminosa", revelará la forma en que las partículas fundamentales adquieren su masa. Cuando sea posible generar grandes cantidades de quarks top (unos cuantos fueron producidos apenas el año pasado en Fermilab y con ello se consolidó el Modelo Estándar de la materia) crecerán las probabilidades de encontrar una "especie" hasta ahora oculta, aquella que interviene en el intercambio de energía de las partículas a través de las cuatro fuerzas que animan el universo y está constituida por los bosones de Higgs. ¿Algo tan pequeño puede tener masa? Debe tenerla, sólo es cuestión de alcanzar la energía suficiente. *Vuelta* platicó con el Dr. Christopher Llewellyn Smith, físico de Oxford y director de CERN.

C.Ch.: ¿Piensa realmente que puede encontrarse el bosón de Higgs o es una especie de parche que se ha puesto a la teoría vigente a fin de sostener su autoconsistencia?

C.L.S.: La cuestión es la siguiente: ¿se trata solamente de un bosón intermediario, tal y como ha sido previsto, o hay algo más? Por los datos que ha producido LEP (gran colisionador de electrones y positrones) en CERN, las previsiones hechas mediante la cromodinámica cuántica y los cálculos matemáticos realizados por algunos de nosotros, todo ello nos permite esperar una nueva física al descubrir esas formas masivas. Es una grata noticia saber que pronto echaremos a andar el gran colisio-

nador de hadrones y en unos 10 años será factible saber si se trata de una sola clase de bosones o una familia de ellos. Entonces sabremos más del rompimiento espontáneo de la simetría y aclararemos el origen de la masa, o al menos empezaremos a hacerlo.

C.Ch.: Conseguir la aprobación del LHC no fue fácil; de hecho, estuvo en el limbo el año pasado. Pero hay quienes piensan que deben bajarse más interruptores.

C.L.S.: No hay duda de que se trata de una ciencia cara, pero creo que la reacción es desmedida. No puedo hablar por los norteamericanos y sí por Europa. El presupuesto real de CERN en la actualidad, sin contar la inflación, es ligeramente más bajo que hace 20 años, mientras que el número de investigadores de todo el mundo que utilizan sus instalaciones se ha quintuplicado. Sin olvidar que el producto interno bruto de Europa en general creció casi el doble en estas décadas, la eficiencia de nuestro laboratorio ha permitido utilizar los recursos sobrantes en importantes áreas de la biomedicina, en superconductores de baja temperatura o en química organometálica, por sólo mencionar algunos ejemplos de enorme interés para el conocimiento y el progreso. Creo que hemos manejado las cosas razonablemente bien y no pedimos más de lo que siempre se nos ha dado.

Algunas veces se oye la voz de alguien que dice: "muy bien, han mantenido bajo control su presupuesto, pero aun así es más barato apoyar a un biólogo que a un físico de altas energías; por ello solo debemos financiar proyectos biológicos". Siguiendo ese camino acabaríamos haciendo teología, o terminaríamos como el personaje de (Georges) Courteline, que dice: "¿por qué debo pagar 15 francos por un paraguas si puedo comprar una cerveza por diez centavos?"

C.Ch.: ¿Puede mencionar las principales características del LHC

y la física que se generará en los próximos 15 años?

C.L.S.: Se trata de una máquina de menor energía si pensamos en el extinto Supercolisionador, pero sin duda eso estará compensado en buena medida por su enorme intensidad. Bajo estas circunstancias acumularemos tantos protones como podamos y los haremos chocar; ahora bien, puesto que cada quark no puede llevar la energía total del protón que lo contenía sino sólo una fracción, es probable que encontremos muchos quarks con el 1% de la energía del protón, menos probable será que encontremos quarks con el 5% de la misma energía y así sucesivamente. Si tenemos suerte encontraremos un quark con el 10%. De aquí derivará, sin duda, una nueva física interesante.

Además de estos fenómenos raros y de los bosones de Higgs, hay un área de particular importancia para la astrofísica y la cosmología, e incluso para el desarrollo tecnológico, que tiene que ver con el estado de transición conocido como plasma. Se supone que si uno puede comprimir un núcleo atómico, los quarks y gluones que hay en su interior acabarán mezclándose a cierta densidad, lo cual supone una transición de fase hacia un plasma. Lo mismo sucedería si eleváramos lo suficiente la temperatura. De hecho, se piensa que en un momento inicial del universo, a temperaturas muy elevadas, los quarks y los gluones andaban por ahí, sin conexión alguna. El LHC será capaz de producir plasma de esta naturaleza. Esperamos ver también las partículas supersimétricas en las que algunas personas, yo entre ellos, creen. Por último, debo mencionar dos experimentos de menor envergadura y de gran calidad, uno relacionado con masas de neutrinos, que habrá de influir en las hipótesis cosmológicas y astrofísicas, y otro sobre la asimetría entre materia y antimateria.

C.Ch.: No hay duda de que

CERN se ha convertido en un centro internacional y, sin embargo, existen presiones para que esto cambie y se cierren las puertas. ¿Cuál es la perspectiva de los investigadores latinoamericanos?

C.L.S.: Es cierto, una cuarta parte de los científicos que trabajan en CERN provienen de países que no son miembros del Consejo que financia el laboratorio y ello puede considerarse una forma de subsidio de Europa a la ciencia en el resto del mundo. Después de Fermilab, CERN es el laboratorio más utilizado por los norteamericanos; tam-

bién hay japoneses, rusos, indios y algunos latinoamericanos. Creo que desde un punto de vista humano es muy enriquecedor y multiplica la creatividad. Pero aquellos que no lo ven así están ejerciendo presión. No obstante, estamos explorando maneras de establecer vínculos distintos y convenientes con los Estados Unidos, Japón y Rusia, y lo mismo haremos con Latinoamérica. La ciencia es el arte de plantear y resolver acertijos, de manera que todo aquel físico que tenga una buena pregunta tendrá las puertas abiertas de CERN. ♣

BUZÓN DE FANTASMAS

UNA NOTICIA DE SALVADOR NOVO

GUILLERMO SHERIDAN



En la revista *Hoy* del 22 de mayo de 1937, en una sección en la que se entrevistaban escritores sobre su trabajo en curso, que lamentablemente no perduró, Novo se refiere a la aparición en francés de su hermoso libro *Nuevo amor*:

Mi *Nuevo amor* no envejece. En la excelente versión francesa de Armand Guibert (Éditions de Mirages, Cahiers de Barbarie, Tunis), en que asume la remozada fecha de 1937 y se enriquece con poemas inéditos, es tan actual, profundo y bello libro como en su resurrección inglesa de 1935, debida a Edna Worthley Underwood y aparecida en una de las prensas más antiguas y exclusivas de Estados Unidos, la Mosher Press de Portland, Maine.

A partir de su aparición en México, en 1933, ha sido objeto de numerosas "versiones" que firman diversos poetas —versiones no siempre tan buenas como la de Guibert— y en las cuales, ade-

más, los poetas ponen su nombre y olvidan el mío.

La Biblioteca Nacional guarda el septagésimocuarto de los trescientos ejemplares numerados de la edición, que imprimió además quince en papel fino. Los "Cuadernos de la Barbarie" publicados en los periféricos "Espejismos" de Túnez constituyen una empresa tan extraña como el hecho de que acogieran para su heteróclito catálogo a un remoto poeta mexicano. Su primera serie de ocho volúmenes (con autores tan raros como Aldo Capasso o Patrice de la Tour du Pin) se siente apadrinada por Valéry Larbaud, que traduce, prologa y publica ahí su *Th. Dondey de Santeny*. La segunda recoge unas *Chansons Gitanes* de García Lorca traducidas por Mathilde Pomès, Supervielle, Prévost y el mismo Guibert; *Adamastor*, libro de Roy Campbell (!), uno de Montherlant

y, finalmente, el número 16, el de Novo. La edición de *Nouvel Amour* está dedicada, *d'un seul coeur*, por poeta y traductor "A la memoire de Federico Garcia Lorca, fusillé à Grenade" y contiene un eficiente prólogo en el que Guibert saluda al anónimo Novo, poeta

al que sus compatriotas no perdonan el no haber jamás querido ceder a los modas colectivas del momento. Nosotros, que no tenemos la superstición del color local ni la de la actualidad, lo elogiamos por haber vivido primero para sí mismo en lugar de buscar, como otros lo hacen tan ilusoriamente, dar una voz a un grupo, a la muchedumbre, a su generación. Sabemos, por su propio retrato, que no carece de defectos; tanto mejor, pues de otro modo sería menos humano...

Hermoso y preciso elogio de ensayista y traductor. Las versiones de *Nuevo amor* y otros poemas de Novo se antojan impecables, como lo prueban las primeras líneas de "Elegía":

Nous qui avons des mains à nous-mêmes
[mes étranges
grotesques pour la caresse, inutiles
[pour la bêche ou l'atelier...

No podía ser de otro modo. Armand Guibert fue un gran traductor: en 1955, por ejemplo, preparó para Gallimard las *Poésies d'Alvaro de Campos* de Fernando Pessoa, que prologó con un ensayo importante sobre él, *Pessoa ou l'homme quadruple* y que introdujo al lusitano a la curiosidad europea. ¿Cómo fue que Novo tuvo tanta suerte? Se me ocurren dos posibles responsables: Larbaud, que estaba al tanto de la actividad de los Contemporáneos mexicanos y García Lorca, amigo de Novo, que le había ilustrado sus *Seamen Rhymes* cuando entablan amistad en Buenos Aires.

Y para terminar, ¿alguien tiene las versiones al inglés de la dylanésca señorita Underwood? ♣