

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

## INDRÍÐI INDRÍÐASON

ELIOT WEINBERGER



En 1903 Einar G. Hjörleifsson, periodista y director de un diario en la pequeña población septentrional de Akureyri, la segunda ciudad más grande de Islandia, leyó en una revista extranjera una reseña de *La personalidad humana y su supervivencia después de la muerte corporal*, erudita exposición de F.W.H. Myers sobre el espiritismo, y le pidió al supervisor del condado que intentara obtener un ejemplar para la biblioteca de la localidad. Antes de que el libro llegara muchos meses después, Hjörleifsson escribió varios artículos defendiéndolo y ensayó sesiones espiritistas sin consecuencias. Un año más tarde se trasladó a la capital, Reykjavík, y cambió su nombre por el de Einar Kravan —adelantándose así a B. Traven y Arthur Cravan—, con el que posteriormente se convertiría, por curioso que parezca, en célebre escritor de novelas realistas.

Las veladas continuaron con entusiastas del mismo parecer. En una de ellas, el grupo se animó cuando una joven escribió de modo automático acerca de la muerte de cierto pariente en una granja lanar de "Islandia Occidental",

la colonia en Manitoba a la que había emigrado una cuarta parte de la población. Semanas más tarde llegaron noticias de que el pariente estaba sano y salvo.

Desanimado, el grupo estaba por dispersarse cuando un aprendiz de impresor, Indríði Indríðason, de veintidós años, criado sin instrucción en una finca rústica lejana, asistió a una reunión por casualidad. Apenas se sentó, la mesa alrededor de la cual se habían reunido comenzó a sacudirse con violencia. Indríði, aterrado, salió huyendo de la habitación. Fue llevado a la casa de Kravan, donde la mesa se movió, se desplazó por el piso y terminó volcada.

Kravan alentó al reticente Indríði; el aprendiz de impresor entró en trance por primera vez poco antes de la Pascua de 1905 y comenzó a escribir de manera automática. Vio a seres sombríos y los increpó; se vio a sí mismo bajo el aspecto de dos personas idénticas, unidas por un cordón. Comenzó a padecer jaquecas, insomnio y depresión y decidió marcharse a "Islandia Occidental". Justo antes de partir, enfermó: en su delirio, vio a un hombre de barba cana que le efectuaba una intervención qui-

rúrgica. El individuo le dictó una carta a Indríði y éste la entregó a Kravan. Si se conjuntaba un grupo y se seguían instrucciones determinadas —se ignora cuáles— se atestiguarían hechos aún más notables.

Kravan fundó la Sociedad Experimental en el otoño de 1905 y congregó a ciudadanos distinguidos: a teólogos, escritores, a un futuro primer ministro, a un juez de la Suprema Corte, a un miembro del Parlamento. En la primera reunión la mesa se elevó de pronto y golpeó la barbilla de los asistentes. Tres hombres intentaron bajarla y no lo consiguieron. Indríði no la estaba tocando. En la sesión posterior apareció un "controlador", quien habló por intermedio de Indríði en estado de trance y ordenó al grupo que se reuniera todas las noches.

Se escucharon golpes en la tercera reunión, en las paredes y en el techo. En la siguiente, se escucharon crujidos en el aire, como dedos que chasquean, desplazándose por toda la habitación, si bien Indríði describió un grave incendio en Copenhague. Cuando los periódicos daneses llegaron un mes después, se demostró que la información era correcta.

En noviembre Indríði comenzó a levitar. En la oscuridad de sus reuniones era difícil ver con claridad, sin embargo, los asistentes lo oyeron golpear el techo, estrellarse contra el suelo, destrozarse los muebles al bajar. En una ocasión encendieron una cerilla y vieron a Indríði, en posición horizontal, con la cabeza apoyada en la mesa sin que nada más lo sostuviera.

El 6 de diciembre apareció en la luz un hombre de pie, dándole la espalda al grupo. Indridi estaba en un rincón, gritando. Fuertes ráfagas de viento soplaron por la habitación, despeinando los cabellos y agitando las páginas de los libros. Dos semanas más tarde, en la noche más larga de un invierno sin sol, Indriði, en trance, vociferó de pronto: "¿Qué hará con esos cuchillos? ¡No, no, no!" Su brazo izquierdo desapareció. Lo examinaron siete asistentes, encendieron cerillas y luego lámparas, pero no pudieron encontrar el brazo. Media hora más tarde, apareció de nuevo.

Luego de varias veladas consecutivas en las que se reiteró la desaparición del brazo, Indridi cayó enfermo y las reuniones se suspendieron. Se reanudaron en la oscuridad del invierno de 1906 y 1907, cuando el salón de sesiones espiritistas se llenó de una deslumbrante luz blanca. En la luz apareció alguien vestido de larga túnica blanca, hablando un danés con pronunciado acento de Copenhague y presentándose como el señor Jensen. Aparecería varias veces, por pocos segundos en cada oportunidad, en lugares distintos de la habitación, a veces de pie detrás de la silla de Indriði. Durante una reunión cuarenta testigos lo advirtieron, incluso el obispo de Islandia, el magistrado de Reykjavík y el cónsul británico. El obispo se obstinó en que las siguientes reuniones se efectuaran en su casa, donde, de modo insospechado, las apariciones del señor Jensen resultaron más frecuentes y la luz más intensa.

En septiembre de 1907 Indriði visitó a un clérigo en las islas Westman, donde la gente vivía de salmón y frailecillo ahumados. En aquel sitio se topó con un desagradable aparecido llamado Jón, al que describió como un individuo en mangas de camisa, y comenzaron las dificultades.

El 7 de diciembre Indriði y su compañero de dormitorio, un estudiante de teología llamado Þórdur, dormían en su casa cuando un plato se estrelló contra el piso y la cama de Indridi se apartó de la pared. Kravan se quedó con ellos la noche siguiente; las puertas se arrojaron y una lámpara permaneció encendida. Los zapatos empezaron a ser arrojados por toda la habitación; luego, la cacerera y el pie de la cama, en vaivén, subieron y bajaron estrellándose. Una bota destrozó la lámpara e Indriði gritó que lo arrastraban. Lo tiraban de la cabeza afuera de la habitación mientras los otros dos se aferraban a sus tobillos. Por fin consiguieron regresarlo a la cama, pero las piernas de Indriði se elevaron y sus acompañantes no pudieron conseguir que bajaran.

El día 10 un individuo llamado Brynjólfur acompañó a Indriði y a Þórdur. Las velas cayeron al piso y un cepillo voló por los aires. Indriði anunció en voz alta que Jón estaba allí. Brynjólfur se tendió sobre Indriði en la cama y la mesa a su lado se elevó hasta terminar encima de ellos. Luego de un momento de tranquilidad Brynjólfur volvió a su cama. Indridi gritó que Jón había vuelto. El agua del lavamanos bañó el rostro de Brynjólfur y un orinal surcó la habitación. Brynjólfur se tendió de nuevo sobre Indriði y la cama se apartó de la pared. Con grandes esfuerzos mantenía a Indridi abajo, mientras la mesa se elevaba y lo golpeaba en la cabeza. Todos decidieron abandonar la casa y comenzaron a vestirse. Indridi se irguió y fue arrojado de nuevo a la cama. Un tazón voló por los aires, cambió de rumbo y se hizo pedazos contra la pared. Indridi gritó de nuevo y Brynjólfur y Þórdur lo vieron suspendido horizontalmente. Ambos intentaron tirar de él hacia abajo y también se vieron en vilo por los

aires mientras las sillas, los cojines, los lavamanos y las botellas de agua lanzadas se estrellaban contra las paredes.

En un país en el que hay seis meses de oscuridad casi absoluta; en el que la lengua registra veintisiete variedades de fantasmas; en el que todos conocían, gracias a las sagas, el chismorreo de sus antepasados que se remonta mil años, de todos los que habían nacido y fallecido desde entonces; en el que buena parte de la población estaba viviendo y muriendo en occidente al otro lado del mundo; en una isla que aún era puesto fronterizo de los colonizadores daneses, que hasta hace poco no contaba con un sólo camino que cruzara el misterioso paisaje privado de árboles; en el que la electricidad era una novedad en la ciudad; en el que la mayor parte de la población vivía en remotos asentamientos y pasaba los inviernos relatando cuentos en pequeñas habitaciones atestadas, en cabañas cubiertas de turba cuya calefacción era el calor de los animales y el de sus propios cuerpos; Indriði se volvió una celebridad, el islandés más famoso de su época.

La Sociedad Experimental edificó una casa especial donde pudo vivir y trabajar y en la cual había un salón destinado a sesiones espiritistas que podía acoger a cien personas, enorme multitud en una ciudad minúscula. La popularidad de las sesiones, ridiculizada por casi todos los periódicos de la localidad, llamó la atención del científico más respetado de Islandia, Guðmundur Hannesson, fundador de la Sociedad Científica Islandesa, dos veces rector de la Universidad de Islandia, miembro del ayuntamiento de Reykjavík y eminencia principal de la Asociación de Médicos de Dinamarca e Islandia. Guðmundur decidió desenmascarar a Indridi sometiéndole las reuniones a

los métodos de verificación científica.

Se selló el salón y se le ordenó a una persona que cogiera las manos de Indriði a lo largo de la sesión. Un megáfono con base de hierro se elevó de la mesa y a través de él una voz le habló a Guðmundur al oído. Una pesada caja de música voló por los aires tocando una melodía. Una mesa se volcó y una banca fue arrastrada; los objetos que no estaban fijos se tambalearon. Hubo golpes y voces.

Guðmundur inspeccionó más tarde el techo y el piso en busca de compartimentos ocultos. Construyó una red, la extendió y clavó en los cuatro costados de la habitación a fin de que sirviera de cancel entre Indriði y el público. Todos los orificios y rendijas se revisaron y sellaron y todos los objetos que podían moverse se pusieron fuera del alcance de Indriði. Guðmundur informa: "Sucedió lo mismo que en la sesión previa: todas las cosas enloquecieron y dieron tumbos. Fue aún más ruidosa que la anterior".

Antes de la tercera reunión se examinó con mayor detenimiento el salón e incluso Indriði y su "guardián". Guðmundur escribió: "Este asunto no es broma. Es una lucha de vida o muerte del sano juicio y las convicciones personales contra la manifestación más execrable de la necedad y la superstición". En la sesión los objetos volaron. La silla en la que Indriði estaba sentado fue retirada y destruida. Guðmundur, apartado de los demás, recibió un fuerte golpe en la espalda, como un puñetazo. Indriði fue llevado de los pies hasta el techo mientras el "guardián" intentaba tirar de él hacia abajo. Se escucharon las maldiciones de voces distintas con acentos diversos; las sillas de los asistentes fueron retiradas. Un atril firmemente clavado al piso se desprendió e Indriði y el "guardián"

fueron arrastrados por doquier. Vidrios rotos y basura fueron arrojados al rostro de Guðmundur provenientes de un lugar en el que no había nadie. Al revisar los escombros de la habitación Guðmundur concluyó que "no había explicación posible" de lo ocurrido.

Guðmundur asistió a otras veinte sesiones y en cada una dispuso mecanismos de verificación más estrictos: las reuniones se efectuaron en otras casas, el lugar se daba a conocer sólo unos minutos antes, había guardias apostados en el exterior. Indriði fue desnudado y se le vistió con una suerte de camisa de fuerza para impedir que se moviera. Se pidió cinta fosforescente a Europa y se fijó sobre Indriði y sobre diversos objetos para observar sus trayectorias. Los fenómenos se repitieron: objetos volantes; levitación; vientos que no soplaban de sitio alguno; diversas voces que en islandés, francés, danés y sueco ha-

blaban a veces al mismo tiempo y con frecuencia maldecían; puñetazos invisibles; muebles destruidos, el megáfono y la caja de música meciéndose con violencia sobre la cabeza del público. Se escuchó cantar a una voz educada y femenina pero no había mujer alguna. En una ocasión, el salón se llenó de niebla.

Guðmundur publicó sus hallazgos en las revistas científicas. escribió: "Estoy firmemente convencido de que los fenómenos son realidades incuestionables".

En el verano de 1909 Indriði visitó a sus padres con su prometida. Los dos enfermaron de tifoidea y ella murió. Ya muy debilitado para continuar, nunca más presidió una sesión de nuevo. Se casó con otra mujer y tuvieron una hija que murió en la infancia. Indriði contrajo tuberculosis y murió en un sanatorio en 1912 a los veintinueve años de edad. ◀

TRADUCCIÓN DE AURELIO MAJOR

Crónica de un Anecdotario

## PAUL AUSTER EN LA BIBLIOTECA PÚBLICA DE NUEVA YORK

GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE



For the story of memory is the story of seeing. And even if the things to be seen are no longer there, it is a story of seeing. The voice, therefore, goes on.

Paul Auster

**P**aul Auster me llevó a Nueva York y la lluvia me llevó a Paul Auster.

Antes de escribir el ensayo sobre el Nueva York de Auster en el cine para mi libro *Luz mercurial*,

tenía que ver su ciudad de cristal y por eso viajé allá en el verano. Estando en la biblioteca pública, la de los leones a los lados de la escalinata, donde exhibían varios originales autógrafos de Mary Wollstonecraft y Mary Shelley —cartas, diarios y el original manuscrito de *Frankenstein*, ni más ni menos—, un aguacero nos detuvo en el vestíbulo una tarde. Para pasar el rato, me dediqué a hojear los folletos del Centre for

the Humanities. Así me enteré de que Auster daría una conferencia en ella casi un mes después como motivo de la edición de su libro más reciente, *Hand to Mouth. A Chronicle of Early Failure* (Nueva York: Henry Holt and Company, 1997). Entonces decidí ver si la casualidad, ese mecanismo que salta a la vista en todas sus novelas, me daba la oportunidad de cerrar el círculo. Y lo permitió.

Un cielo gris ha engañado a los transeúntes que, acalorados y cargando estorbosas gabardinas, caminan por la Quinta Avenida. Son las cinco de la tarde del miércoles 10 de septiembre. En el foro Celeste Bartos, cuya entrada está en la calle 42, hay alrededor de 450 sillas. En el momento en que abren la puerta, el público consta de mujeres muy mayores, vestidas de traje sastrero y collar de perlas, que pertenecen al grupo de "amigos y amigas" de la biblioteca. El auditorio va llenándose poco a poco y la población se diversifica; sin embargo, hacia el final, la mayoría la conforman mujeres. Una de ellas, bastante joven, prepara una cámara fotográfica.

Por uno de los lados aparecen los protagonistas: el escritor y su anfitrión, Michael Colingwood, profesor de literatura de Columbia y maestro suyo durante la licenciatura. Auster tiene cincuenta años, el pelo entrecano, y me apena decirlo pero no puedo evitarlo, es de verdad tan guapo como en las fotos de las cuartas de forros de sus novelas, con su traje de casimir gris Oxford, su camisa azul marino abotonada hasta el cuello y sus zapatos negros de suela de goma.

Así pues, la velada se inicia con una referencia de cierto menosprecio que Auster hace a *Hand to Mouth*, libro que, afirma, escribió por dinero.

"Es como ponerse una máscara. Esto no significa que el trabajo

no haya sido disfrutable. Sin embargo, no siento que sea verdadero trabajo de escritura; es una manera de estirar los músculos".

Luego, se refiere a su experiencia como universitario en Columbia College. "Era casi un niño, tenía unos dieciocho o diecinueve años. Las clases eran muy importantes para mí, formativas. No sé si lo recuerdes —y voltea a ver a Colingwood—, pero tú me diste a leer por primera vez a Raymond Chandler". Hay risas entre el público lector de Auster, de sus poco ortodoxas novelas detectivescas donde el azar o el destino resuelven misterios sin que la simple resolución haya sido el fin de lo que se cuenta. La muchacha de la cámara aprovecha el ruido para disparar el obturador.

"Como todos los jóvenes, estaba interesado en muchas cosas. No sólo escribía poesía sino también narrativa. Pero sentía una gran pasión por el cine y como a los veinte años pensé que tal vez trabajaría haciendo cine; nunca se dio porque me comprometí demasiado con la escritura.

"Los años pasan y no se puede hablar de progresión; sólo me he trasladado de una etapa a otra, de un género a otro. Claro que se evoluciona, ¿quién quiere estar escribiendo la misma obra una y otra vez? Creo que el gran gozo y la gran dificultad de la escritura está en impulsarse hacia nuevas direcciones, ver de qué estás hecho, quién eres y hasta dónde puedes llegar. Ahora, por ejemplo, no sé qué es lo que va a pasar después. Y si miro hacia atrás veo lo que ha sucedido hasta hoy; sólo me queda mover la cabeza y preguntarme cómo he logrado escribir todas estas cosas tan distintas".

Tan distintas, pienso, y al mismo tiempo tan las mismas; una obra variada en géneros —poesía, ensayo, novela, autobiografía, cine en diversos niveles de partici-

pación— en la que el mapa de la intratextualidad es claro y está lleno de avenidas, donde las historias se cruzan, los nombres se repiten y un eco se escucha.

A los dieciséis o diecisiete años ya sabía que iba a ser escritor, sigue. "Pero en esa época no sabes sobre qué vas a escribir. Eres demasiado joven, tus experiencias son muy limitadas. Creo que el deseo de ser escritor viene de leer, del placer que producen los libros y de los mundos que se descubren a partir de las obras literarias. Recuerdo vívidamente que a los quince leí *Crimen y castigo* y que fue una de las experiencias más avasalladoras de mi vida. Lo compré en la librería cuando era un estudiante de primero de preparatoria; recuerdo la portada azul y negra, aún proveniente de las prensas soviéticas, y que lo leí en una suerte de estado febril y, al terminar, lo puse en la mesa y me dije: 'Si esto es una novela, eso es lo que yo quiero hacer'.

"A Joyce lo descubrí en esa etapa. Estudié en una preparatoria pública en New Jersey y varios de nosotros ya escribíamos entonces. No era raro en mi círculo que estuviéramos leyendo *Dublinness* o el *Portrait of the Artist*... Esos los leí en la preparatoria. Después el *Ulises*, el libro que cargué todo el verano durante mi viaje a Europa.

"Mis lecturas más tempranas, los escritores que me impresionaron primero fueron Edgar Allan Poe, muy muy chico, como a los once años; y después en la adolescencia los grandes escritores estadounidenses del siglo XX: Fitzgerald, Hemingway, Faulkner, hasta John Dos Passos. Entonces leía todo lo que me cayera en las manos. Los he releído. A Dos Passos con mucho menos entusiasmo; a Hemingway, con sentimientos encontrados porque durante una época lo consideraba el mejor escritor sobre la tierra; pero con

igual placer a Fitzgerald y a Faulkner”.

Luego de escuchar su genealogía, no se me ocurre cómo relacionarla con su obra. Poe, tal vez más. Los textos de Auster se caracterizan por su planteamiento de situaciones extrañas, que podrían calificarse de inverosímiles; les suceden a personajes con vidas cotidianas similares a las de cualquier habitante de una gran ciudad. Sin embargo, cuando la cotidianidad es alterada, nunca acontece algo sobrenatural ni sobreviene algo maravilloso. No se trata aquí de lo fantástico. El resultado se acercaría más a lo que Freud denominó lo siniestro.

“Conforme los años pasan, descubro que cada vez leo menos. Es raro, porque podía consumir un libro diario, siempre estaba buscando. Cuando comencé a escribir narrativa, a vivir cada día en mis mundos imaginarios, la tentación de entrar en los mundos imaginarios de otros era enorme. Ahora, tiendo a leer más ensayos y prosa no literaria; me estimula mucho la historia, por ejemplo. En principio, me acerco a estos libros por pura curiosidad. Sin embargo, en ellos me topo con hechos, anécdotas, datos que luego puedo utilizar sin haberlo planeado desde un principio.

“Cuando era un escritor joven y conocía a escritores mayores, siempre me sorprendía que no conocieran la literatura que se estaba produciendo entonces, que no estuvieran al tanto de la poesía y la narrativa más recientes. Ahora que ya estoy entrado en años siento que ya sería difícil que encontrara un libro que me impresionara tanto que me hiciera cambiar el modo en que escribo.

“Al principio, escribía tanto poemas como narrativa, pero esta última nunca me dejaba satisfecho. En la adolescencia hacía cuentos a lo Hemingway o a lo Salinger —un autor que me sigue

gustando mucho—, cuentitos, nada que estuviera muy aterrizado, apegados a eso que se denomina realismo. Luego, estaba tan embebido en lo que leía que un mes era Joyce, al siguiente era otro; tenía demasiado material en la cabeza; y, en términos de mi estilo... Eso fue como a los veinte y en ese entonces pensaba hacer novelas: las comenzaba de un modo pero ya para la página veinte había leído otra cosa y estaba escribiendo como alguien más y al final terminaba siendo un revoltijo, un desastre.

“En la licenciatura comencé dos novelas que se quedaron a medias pero que no abandoné del todo: una de ellas se convirtió en *Moon Palace*; la otra en *In the Country of Last Things*. Así que son dos proyectos que me tomó unos cuantos años terminar.

“Por eso durante casi diez años sólo publiqué poesía. Pero de repente me topé con un muro. Me estaba repitiendo. Como si las fuentes de inspiración o lo que sea se hubieran secado. Puede haber sido por razones internas o externas. En esa situación me encontraba. Fue el periodo en que hice la novela de detectives por dinero. No estaba escribiendo nada más y tenía la sensación de que ya no podría hacerlo.

“Era 1978 y no había escrito nada durante seis meses. Una noche, un amigo me invitó a ver un ensayo de danza donde su novia era la coreógrafa. Era en el gimnasio de una escuela. Sin música, ni iluminación, ni nada; sólo los bailarines vestidos con sus sudaderas. Eran veinte o treinta personas. Se movían y la coreógrafa los detenía para darles indicaciones sobre lo que quería: intenten esto y esto otro. De repente sentí una gran ola de felicidad al verlos porque los bailarines, al moverse, estaban comunicándome un gran placer, especialmente porque no había música; en ese momento

las palabras eran tan débiles, inútiles, tan incapaces de describir lo que yo estaba mirando; como si de repente me descubriera transitando sobre un puente entre el mundo y los nombres, la vida y el lenguaje. Y la experiencia me llenó con tal entusiasmo que todo el andamiaje de literatura que trafa en la cabeza se derrumbó por culpa del gozo que me inundaba. Me fui a casa y comencé a escribir un textito que ni siquiera podía catalogar como prosa o poesía; me tardé unas dos semanas en terminarlo; se llama “White spaces” y está publicado, todavía anda por ahí”.

Auster afirma que ese poema es una especie de puente entre su trabajo anterior y el que comenzó a hacer inmediatamente después.

“La última noche en que estaba dándole los toques finales, corrigiendo, mecanografiando, era un sábado y me metí en la cama como a las dos de la mañana. Al día siguiente, muy temprano para ser domingo, alrededor de las siete sonó el teléfono; era mi tío para avisarme que mi padre había muerto. Unas dos semanas después comencé *The Invention of Solitude*, en realidad sin ninguna ambición literaria, simplemente por pura necesidad”.

*The Invention of Solitude* es un texto fragmentario, híbrido; ensambla traducciones con relatos, va del ensayo a la ficción y la autobiografía, con esa contención y aparente distancia que caracteriza a la prosa de Auster, voluntariamente antisentimental pero que, a pesar de ello, construye situaciones emocionalmente intensas y personajes conmovedores, entrañables.

A diferencia de éste, *Hand to Mouth*, también un texto autobiográfico, es lineal y cronológico; fue escrito sobre pedido y más que un libro de memorias es, según el autor, un ensayo autobiográfico sobre el dinero. Mientras

explica esto, Auster se muerde el pulgar derecho y luego bebe un poco de agua mientras Colingwood hace una observación sobre el comentario en la cuarta de forros en que *Le Monde* califica al libro como una de las autobiografías más audaces y originales escritas por un escritor. Comentario que da pie para que el autor hable, al fin, del libro.

"Estamos de acuerdo en que todos necesitamos dinero y en que el deseo de tener más dinero del necesario es lo que ha movido a más de 75% de los norteamericanos. Entonces, estamos hablando de nuestra psicología".

Inevitable no pensar en los personajes de *The Music of Chance*, cuyas vidas se embrollan hasta el absurdo por causa de una serie de acontecimientos relacionados con dinero, deudas y pagos.

Luego de que ha quedado claro que el dinero es más que simplemente eso, Auster se dispone a no dejar al público con la impresión de que el libro es sólo el resultado de un encargo y, por tanto, un trabajo mecánico.

"Acepté escribir el libro también para recordar a la gente con la que me he encontrado en mi vida. Escribir sobre esos personajes, pero todos vistos desde la perspectiva de algún problema monetario. Relatar, por ejemplo, la historia del escritor H.L. Humes, quien pensaba destruir la economía estadounidense regalando billetes de cincuenta dólares a los extraños que se encontrara en la calle. Esta historia me parece fascinante". Y a mí me recuerda un pasaje de *Moon Palace* relacionado, también, con el hecho de regalar dinero. "Está también la de un excelente pintor que, a punto de morir de hambre a fines del siglo pasado, comenzó a pintar billetes con su retrato, billetes de un millón de dólares".

Colingwood señala que algunos de los personajes son memo-

rables y se refiere a la pareja de Teddy y Casey. Afirma que, en algún punto de nuestras vidas, todos hemos conocido personas como ellos, pero que después de leer a Auster uno se vuelve consciente de ello y los encuentros, entonces, pierden su casualidad. Yo diría que nos hacen sentir lo que de ominosos tienen.

"A Casey y Teddy los conocí una vez que trabajé como cuidador en el hotel Commodore, antes de que comenzara la temporada vacacional; eran sólo cuartos vacíos. Conseguimos el empleo a través de la Bolsa de Trabajo del estado de Nueva York. En su mayoría, nuestros compañeros eran vagos. Teddy y Casey eran amigos, un dúo dinámico; iban a todos lados juntos. Uno era negro —Teddy— y el otro blanco —Casey—. No eran pareja. No eran homosexuales. Nada más eran muy amigos. Se les ocurrían cosas como que el día de paga se iban al pueblo, se cortaban el pelo igual y se compraban camisetas idénticas. Eran maravillosos. Teddy era el cómico y Casey el sericito, tal vez porque en la guerra había perdido el sentido del gusto, y Teddy bebía un poco más de la cuenta. Una de las historias que mejor recuerdo es haber estado en un gran salón de baile, más grande que éste, donde había un piano, y que se organizaran un concierto aporreando el tal piano.

"En el hotel sólo nos daban de comer chow mein de lata así que mi amigo y yo, que ya no lo tolerábamos, nos fuimos a un restaurante y Teddy leyó el menú y comenzó a gritar "Yo no me voy a comer estas porquerías japonesas". Sobra decir que la comida, por supuesto, no era japonesa. Armó tal escándalo con una broma tonta que casi nos echan del sitio".

*Hand to Mouth* está lleno de anécdotas; unas divertidas; otras,

memorables. En *The Invention of Solitude* Auster afirma que la anécdota es una forma de conocimiento.

"Lo importante —afirma— son las historias en sí, las historias que son irreducibles. Si se las llena de implicaciones, significados, deberes, emociones, te puedes pasar el resto de tu vida masticándolas. Buscar siempre las grandes interpretaciones nos puede llevar al fanatismo y la estupidez. Si pretendemos hacer ecuaciones del tipo esto significa esto y lo demás aquello estamos resumiendo. En realidad, es esa parte indecifrabable de los textos la que se queda con nosotros y se integra a nuestras vidas.

"De lo que he escrito, sólo algunas de las historias son verdaderas, como la que aparece en *The Red Notebook*. De repente escucho historias que me parecen muy conmovedoras y, sin embargo, no sabría qué hacer con ellas".

Por muy tremendas que sean, no es posible convertirlas todas en literatura; como ejemplo, un amigo le cuenta la historia de una mujer judía que, durante la segunda guerra mundial, se negó a dejar Alemania porque era su patria pero que envió a su hijo a Boston con unos parientes. La mujer sobrevivió, muchos años después, logró ponerse en contacto con el hijo que, para entonces, ya era médico. Después de tantos años, el médico no puede ir a recoger a la madre al aeropuerto por una emergencia. El auto en que ella viaja para por fin reunirse con él sufre un terrible accidente. Cuando se encuentran es precisamente en un pasillo del hospital, donde ella ingresa sólo para morir. Nunca ha sabido qué hacer con este relato, redondea.

"De cualquier modo, en algún lado lef que ser artista es fracasar". Así que, explica, cuando colaboraba con la *Columbia Review* que era una revista de estudiantes,

lanzó el premio Christopher Smart —escritor inglés del siglo XVIII.

Auster decide leer directamente el fragmento de *Hand to Mouth*; saca unos lentes redondos del bolsillo interior del saco y se los pone. Sostiene el libro con la mano izquierda; claro, el maestro creador de tantos mundos siniestros tenía que ser zurdo. Sigue las palabras con el índice de la mano derecha: "El fin del concurso era premiar el fracaso. No los tropiezos y retrasos cotidianos y comunes, sino las caídas monumentales, los actos gargantuicos de autosabotaje. En otras palabras, quería señalar a la persona que hubiera hecho lo menos con lo más, que hubiera comenzado con todas las ventajas, todo el talento, todas las expectativas del éxito mundano y hubiera terminado en nada. Se pedía a los concursantes que escribieran un ensayo de cincuenta o más palabras donde describieran su fracaso o el de algún conocido. El ganador recibiría una caja con los dos volúmenes de Obras completas de Christopher Smart. Nadie más que yo se sorprendió cuando no recibí ningún texto (p. 38)." El público festeja la lectura con risas. Christopher Smart, aclara, era un poeta inglés muy bueno, un genio, pero tenía problemas mentales y bebía muchísimo.

"La otra parte del libro que tiene que ver con el ingenio para hacer dinero es el asunto del juego de beisbol. En realidad no me gustan los juegos, sino las ideas detrás de ellos. No soy bueno para jugarlos; me doy por vencido demasiado rápido. Pero durante uno de los momentos más difíciles de mi vida inventé un juego con cartas que era un beisbol; pensé que podría venderse a una compañía y que cada vez que se vendiera uno yo recibiría regalías... Exactamente como sucede con los libros. Bueno, pues lo ideé

todo, hice las cartas en cuatro diferentes colores; se lo enseñaba a la gente y tenía algunas esperanzas, pero nunca logré interesar a ninguna compañía, claro, no es que haya acudido a tantas.

"Si no otra cosa, se convirtió en un asunto estético. Me encariñé mucho con mi juego. Hay allí algo estético que proviene de un impulso monetario. Tal vez exista una manera artística de hacer negocios. Por ejemplo, mi productor de cine, una persona maravillosa, muy honesta y recta, siente pasión por realizar el negocio ideal. Me enseña un presupuesto y dice 'Mira qué limpio salió todo', como si brillara. No está hablando de cuánto dinero va a invertir sino de la cosa bella que ha creado.

"Así es como funciona el mundo. Y volviendo al juego, lo que me gustaba era la idea subyacente. Soy muy malo para los juegos, hasta los de palabras, el *scrabble* o los crucigramas me desesperan muy pronto, me aburren. El juego está en el libro. Como también una novelita de detectives que después, de algún modo, se convirtió en *City of Glass*. La cosa es que en aquella quería imitar un estilo y en ésta no; en aquella hay una solución, en ésta no. Pero, de cualquier modo, fue mi primera novela, la primera que completé; haberla terminado me hizo saber que podía; firmarla con un seudónimo me ayudó a comprender al héroe".

Auster se refiere a *Squeeze Play*, firmada por Paul Benjamin quien, por cierto, es uno de los personajes centrales de *Smoke*. Benjamin se llama, también, el maravilloso protagonista de *Leviathan*. Juegos, máscaras, cartas intercambiables, disfraces: el trabajo del escritor.

"Un novelista debe ser capaz de imitar, de escribir pastiches. Ejercicio similar al de la traducción, pero éste ayuda a hacer que la presión desaparezca. La traduc-

ción es un ejercicio que te permite explorar otras formas de lenguaje; libera más que constriñe".

La conferencia casi termina y yo aún no me he enterado de aquello que más me interesaba: la conversión de Paul Auster en guionista y director. *Smoke* es la adaptación de uno de sus relatos. El puente vuelve a ser el trabajo por encargo, que redondea la presentación. Quienes hayan leído la entrevista con Annette Insdorf que acompaña a los guiones de *Smoke* y *Blue in the Face* (Miramax/Hyperion en inglés, Anagrama en español) reconocerán la anécdota, con muy ligeras variantes.

"Hace siete años, Mike Levitas, editor del *New York Times* me llamó y me dijo que tenía una idea: hacer un cuento de Navidad y publicarlo ese preciso día. ¿Por qué no lo escribes?, me preguntó. Nunca nadie me había encargado un relato y me encantó, pero no se me ocurría nada. Se acercaba ya la fecha de entrega. Cuando iba a llamar para decir que no podía pensar en nada, miré la pequeña lata de Schimmelpennicks, los puritos esos que fumo y recordé al hombre de Brooklyn que me los vende y pensé en la relación que tenemos que es muy cordial y cálida a pesar de que no somos amigos y no sabemos nada el uno del otro. El tipo de relaciones que uno tiene en las grandes ciudades. De ahí surgió la historia. Entonces, Wayne Wang, el director, quien vive en San Francisco, se puso en contacto conmigo para decirme que había leído la historia y la quería filmar; "Haz tu película", le dije, porque en realidad no quería involucrarme, pero poco a poco Wayne me arrastró, porque decía que la historia estaba llena de complicaciones y así terminé haciendo el guión y, una vez que estuvo terminado, me llevó al set y al final acabamos haciendo todo juntos".

"Luego, durante los ensayos, Harvey Keitel y GianCarlo Esposito llegaron al rodaje; cerraban la tienda para conocerse, hacían calentamiento; aparecía gente que andaba dándose la vuelta y se ponían a improvisar y hacían cosas tan ingeniosas, divertidas e inusitadas que, en un arranque de entusiasmo Wayne dijo 'Deberíamos hacer otra película'; Peter Newman, el productor, contestaba que sería como dejar el manicomio a cargo de los locos. No estaba en mis planes dirigir".

Sin embargo, cuando se acercaban al final del rodaje de *Smoke* y *Blue in the Face* se le ocurrió una historia que visualizó en forma de película.

"Me dije a mí mismo, no, ya no quiero volver a hacer esto. Pero debí haber seguido la regla de nunca traicionar una primera intuición con respecto a un texto".

Durante nueve meses intentó escribirla en forma de novela y no pudo; no le gustaba el resultado; tal vez porque el componente visual era tan fuerte. Total que la guardó.

"Como un año después, un amigo director me contó que quería contratar a determinada actriz porque estaba tratando de hacer una nueva versión de una película. Es curioso, porque en mi novela fallida, en mi historia, el protagonista conoce a una actriz muy joven que está trabajando en una película que es *La caja de Pandora*. Entonces terminé el guión y se lo iba a dar a alguien y como esa persona no pudo pensé que era mi historia y tal vez debería intentarlo. Así que eso es lo que estoy haciendo ahora".

Después de un cierre alrededor de este comentario, el escritor y su anfitrión dan las gracias al público asistente y hacen mutis por la derecha. La sala se vacía con rapidez. El organizador me avisa que Auster me concederá sólo unos minutos porque tiene

que asistir a una recepción. Como si hubiera encontrado la lámpara con el genio, a la que sólo puedo pedirle un deseo, cuando la tengo en las manos me quedo muda. No se me ocurre qué preguntarle. Es muy alto. Le explico quién soy, sobre qué voy a escribir. Es él quien termina interrogándome; sí, estoy escribiendo en español; sí, le enviaré el libro en cuanto esté completo. ¿Cómo se llama la película?, me sale al fin. *Lulu on the Bridge*.

Es gracioso, Paul Auster tiene ojos de galán del cine mudo. Y en estos días, en vez de escribir, está dirigiendo *Lulu on the Bridge*. Con mi libreta llena de anécdotas y la imagen de los enormes ojos de Louise Brooks —la Lulu de Pabst— en la memoria, agradezco a Auster por su tiempo y salgo a la tarde neoyorkina. Oscurece en la Quinta Avenida. Esta vez, la lluvia ha sido sólo un incumplido presagio. <

## FICCIONES DE LA AUTOBIOGRAFÍA

SYLVIA MOLLOY



Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bañías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges, *El hacedor*.

Quien hablar de un tema, mejor de una intersección, que alimenta toda mi escritura, tanto crítica como de creación, esto es, la intersección entre ficción y autobiografía. No elijo este cruce al azar. Como crítica, vengo dedicándome desde hace tiempo a la escritura autobiográfica y al uso estratégico de lo que se suele llamar (sin siempre tener conciencia de qué, precisamente, se entiende por el término) "lo personal". Como escritora de ficción, suelo adaptar

lo autobiográfico para fines narrativos. Finalmente, mi novela *En breve cárcel* se ha leído, con frecuencia, como autobiografía, al punto que más de una vez la he oído describir como narrativa en primera persona o como ficción autobiográfica, dos cosas que, estrictamente hablando, no es.

Empezaré, entonces, como corresponde en una reflexión sobre autobiografía y ficción, con una cita, ya que los dos "géneros", por así llamarlos, recurren con frecuencia a ese ejercicio. Hay en *Recuerdos de provincia*, la autobiografía de Sarmiento, una página extraordinaria por su (acaso inconsciente) perspicacia crítica. Sarmiento recuerda a Na Cleme, aquella india vieja del San Juan de su infancia, "pobre de la casa" de su madre, de quien se decía que era bruja. Su interés, acota Sarmiento, es que no sólo acepta esa atribución sino que ella misma la refuerza, con chismes: "tra-

bajaba en sus conversaciones". Y añade:

Tenemos decididamente una necesidad de llamar la atención sobre nosotros mismos, que hace a los que no pueden más de viejos, rudos y pobres, hacerse brujos; a los osados sin capacidad, volverse tiranos crueles; y a mí, acaso, perdonemelo Dios, el estar escribiendo estas páginas. (p. 151)

La intuición de que el autortratarse, aun en nombre de la verdad, lleva a la fabulación, de que la necesidad de llamar la atención sobre sí mismo es ejercicio de tiranía o de seducción es rica y compleja. Como Ña Cleme, todo autobiógrafo "trabaja en sus conversaciones" para mantener una imagen satisfactoria de sí, una imagen con la que ya cuenta, la misma que sostiene el acto autobiográfico. Porque la escritura de sí siempre se apoya en una imagen preconcebida —aquello que Gide llamaba "un être factice préféré"—, imagen que dicta la reorganización y hasta el recuerdo mismo. Como observa Nietzsche: "Dice mi memoria: hice tal cosa. Dice mi orgullo, hipertérrito: no puedo haber hecho tal cosa. Y eventualmente la memoria cede".<sup>2</sup> Así, aun cuando el objetivo del autobiógrafo aparente ser un descubrimiento del yo, el proceso se da en sentido inverso. El "ser ficticio preferido" acaso sea el resultado pero también y sobre todo es la figura inicial que guía la autobiografía. El pasado se recrea para que concuerde con las exigencias del presente, exigencias determinadas por la imagen que uno se forja de sí, por la imagen que uno cree que otros tienen de sí, y por el grupo al que se pertenece.

Considerar que este manipuleo es "ficción", por oposición a una "verdad", supone que existe, a priori, una verdad que se está

manipulando, supone que el activo trabajo de Ña Cleme traiciona los "hechos como son" y es una fantasía divorciada de la realidad. Esta mezquina concepción es por supuesto ilusoria, ya que la autobiografía, como todo ejercicio de escritura, pasa inevitablemente por la mediación del lenguaje. ¿A qué principio de realidad o a qué "fuera de texto" habríamos de recurrir para verificar ya la exactitud, ya la mendacidad del texto? Recuerdo aquí el ensayo tan rico de Paul de Man (rico, por añadidura, en vista de la autofabricación del propio De Man), donde propone que la supuesta referencialidad de la autobiografía no es sino un espejismo creado por el texto mismo.<sup>3</sup> En resumidas cuentas, la única "verdad" del ejercicio autobiográfico es una "verdad de escritura". Decir por lo tanto que el autobiógrafo "miente" recuerda el caso de Julio Verne, quien, descontento con los libros de H. G. Wells, exclamaba iracundo: "Mais, il invente!" De invención, precisamente, se trata.

La mediación del lenguaje en toda forma de autoescritura se me hizo patente en una etapa de mi análisis. Mi analista sugirió que le llevara mis sueños por escrito. No sé a qué respondía ese pedido, si era un ingenuo intento, en esa época de mi vida en que yo soñaba mucho, de conservarlo "todo" antes de que fuera trabajado por el olvido. La analista no entendía mi resistencia a escribir, mejor dicho, la interpretaba como tal, como resistencia, no a la escritura sino al análisis mismo. No me entendía cuando le decía que, al anotar los sueños, había necesariamente un "efecto de estilo" que me hacía pensar en estrategias narrativas tanto o más que en los sueños mismos, que luego tendríamos que analizar no sólo la materia prima del sueño sino cómo y para quién lo había escrito, no sólo el sueño sino yo—al—escri-

bir—mi—sueño, idea que mi analista consideraba evidentemente peregrina.

La prosopopeya, se ha dicho, es la figura que rige la autobiografía. Así, escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual. Si el tropo puede aplicarse a toda literatura, se vuelve particularmente complejo (y a la vez, propongo, inmensamente liberador) en el trabajo autobiográfico, donde es necesario aceptar que el yo del presente de la enunciación no coincide con la muda, inerte no—persona del yo del enunciado. Al conocido "Je est un autre" de Rimbaud podría agregarse la medulosa reflexión de Michaux: "No hay un yo. No hay diez yos. No hay yo. Yo no es sino una posición de equilibrio, una entre mil, siempre posibles, siempre disponibles".<sup>4</sup>

Hace años que enseño y escribo sobre autobiografía, que dialogo con estudiantes y colegas sobre el tema. Escribir sobre un tipo de escritura que ha merecido escasa atención crítica porque se la ha declarado ya falta de interés, ya prácticamente inexistente, me resultaba tentador. Además, era una manera de llamar la atención sobre textos olvidados, o de proponer nuevas lecturas de textos canónicos demasiado conocidos, al punto que ya nadie los lee. Me interesan las autobiografías ajenas porque, como a Norah Lange, me encanta espiar, curiosar las estrategias de la autofiguración. No creo que escriba nunca mi propia autobiografía, no por modestia o temor a indiscreciones, sino porque no me tengo suficiente confianza para sostener una escritura autobiográfica coherente. Sin embargo, cada vez que escribo ficción sí recorro a mi vida, a algo que he almacenado en la memoria, porque me ocurrió a mí, porque le

ocurrió a alguien que conozco, o porque se lo of contar a alguien. Al acercarme sin ambages desde la ficción a ese material autobiográfico puedo ser irresponsable, puedo manipular sin que me moleste en lo más mínimo el fantasma de la fidelidad que la autobiografía, mal que nos pese, sigue arrastrando. Y aunque sé que la autobiografía puede ser un ejercicio de *bricolage* tan experimental como la ficción —piénsese en Norah Lange, en Michel Leiris— me resulta más cómodo practicar ese *bricolage* de lleno en la ficción y no jugar a mantener el precario equilibrio entre los dos modos.

Todo esto es reflexión desde luego después de los hechos. Cuando empecé a escribir *En breve cárcel* nunca pensé que mi novela fuese, acaso, "autobiográfica". Sí en cambio le adjudiqué a la protagonista la pasión por autobiografías ajenas. El acontecimiento inicial de mi novela es, por cierto, algo que me ocurrió. Estaba en París, buscando apartamento, y en estado de autoconmiseración agudo. Acababa de terminar una relación y, a pesar de haber sido yo la iniciadora de tal ruptura, sentía, como suele suceder en esos casos, que yo era la abandonada. Sólo retrospectivamente me di cuenta de que, en ese momento de víspera de escritura, dos otros acontecimientos recientes pesaban en mi vida. Una mujer que había sido muy importante en mi vida acababa de suicidarse; otra amiga, luego de varios y penosos trastornos, algunos de los cuales había presenciado yo misma, había sido internada. Y sin embargo ninguno de esos dos episodios, que sin duda dejaron su marca traumática en mí, fueron recuperados en la novela. En el momento de la escritura, mi supuesto "abandono" y la increíble coincidencia que hizo que, al responder a un aviso de periódico, como el personaje de *Aura*, me

encontrara inesperadamente en un apartamento en el que ya había estado y donde se había dado un encuentro que me había marcado mucho, superó *narrativamente* los otros dos acontecimientos. Este gesto de selección, que se da al inicio de la ficción y asegura su impulso, se da también, sugiero, en toda autobiografía.

Sabiendo que en mi novela había usado fragmentos de mi vida y, también, de la de otras personas, contemporáneas, una vez me preguntaron en una entrevista acerca de la "crueldad" de contar episodios de vidas ajenas. Considero que el contar vidas de otros fuera de contexto no es necesariamente más "cruel" que el citar un texto escrito por otro en el texto propio. Si aceptamos la traslación, la *traducción*, en el nivel de la cita ¿por qué hablar de "crueldad" cuando se trasladan o se citan "vidas", que después de todo son otros tantos textos ya que sin relato no hay vida? Esta comparación, que propongo no sólo por hacer de abogado del diablo sino porque creo en ella, no quita la desazón personal que se pueda sentir al efectuar ese traslado y que es una desazón directamente relacionada con la cercanía y el reconocimiento. Me explico: tomar una "vida" e insertarla en "otra" narrativa es la base de todo hecho de ficción. Siempre contamos vidas ajenas, porque conocemos a alguien, o nos acordamos de alguien, o alguien nos cuenta una vida que, a nuestra vez, queremos reproducir. Contar una vida particular, trasladándola a un contexto otro, *con la conciencia de que esa persona leerá ese texto y se reconocerá en él* (y a menudo con el deseo de que eso mismo ocurra): ahí está el peligro y en ciertos casos la vertiginosa y mezquina tentación.

Para continuar con la noción de cita, creo que uno de los aspectos más "autobiográficos" de toda

escritura (ya se declare autobiografía, ya ficción) es su uso de la referencia literaria, su manera de plagiar. Como esos pintores que se incluyen en sus cuadros, en un ángulo de la tela, en el acto mismo de pintar, todo escritor se inscribe en su texto en el acto de leer, en una suerte de autorrepresentación oblicua. Pienso en una temprana definición de Borges: "la personalidad, esa mezcla de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas". Esas salpicaduras de citas, que yo practico asiduamente en mi ficción, son para mí más interesantes y más *personales*, valga la paradoja, que cualquier referencia autobiográfica a nivel de la anécdota: una suerte de dime a quién lees (o a quién quieres que crea que lees) y sabré quién eres.

El uso de lo autobiográfico en la ficción, lejos de constreñir, da una enorme libertad. Por lo menos ese ha sido mi caso. Tengo la imaginación corta y una capacidad de invención limitada. No practico una escritura original, en el sentido de que no me gusta (o no sé) inventar. A lo mejor es por pereza. He tenido la suerte de reconocer situaciones *uncanny*, desasosegantes (como el haber alquilado un apartamento en el que ya había estado años atrás), situaciones que proveen un esquema, tanto estratégico como visual, para mis relatos, y esos momentos de reconocimiento operan, para mí, como convocatoria. Habiendo "visto" las posibilidades de la situación sé que no puedo dejar de aprovecharlas. De este modo no necesito inventar desde el comienzo, tarea que me apabulla, y en cambio puedo inventar a partir de lo que ya está allí. Tengo, además, relativamente buena memoria, eficaz en almacenar detalles, esos detalles nimios que componen los salteados archivos de nuestras vidas. Me gusta trabajar a partir de reliquias, de restos o ruinas, a los que doy nueva cir-

culación, por así decirlo. A menudo son objetos reales. Por ejemplo, cuando murió mi madre encontré entre sus cosas un viejo billete de un peso argentino en el que había anotadas algunas palabras, y este ha sido el punto de partida de una nueva novela que trata, precisamente, de la porosidad de la memoria y de la imposibilidad de recuperar un pasado coherente, sin grietas ni lagunas. Trátese de ficción, de autobiografía, de crítica, siempre es cuestión de relectura.

#### NOTAS

<sup>1</sup> André Gide, *Journal 1889-1939* (París: Gallimard, "Pléiade", 1955), p.

29. Añade Gide: "Podría decirse lo siguiente, que me parece una suerte de sinceridad inversa en el artista: No debe narrar su vida como la vivió sino vivirla como va a narrarla. En otras palabras: de manera que el retrato de sí que constituye su vida sea idéntico al retrato ideal que desea. Dicho aún más sencillamente: que sea tal como quiere ser" (p. 29).

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, trans. Walter Kaufman (New York: Vintage, 1966), p. 80

<sup>3</sup> Paul de Man, "Autobiography As De-facement", *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-82

<sup>4</sup> Henri Michaux, "Postface", in *Plume, Précédé de Lointain Intérieur* (París: Gallimard, 1957), p. 213. <

## NUEVOS DATOS SOBRE LA ANTOLOGÍA DE LA POESÍA MEXICANA MODERNA (1928)<sup>1</sup>

ANTHONY STANTON



Se ha reflexionado muy poco sobre la naturaleza y la función de las antologías poéticas como instrumentos esenciales en la creación, preservación y modificación de tradiciones. Sean individuales o colectivas, obras de creadores o de críticos, hechas con criterio conservador o innovador, las antologías siempre postulan la posibilidad de una relectura de la tradición. Es más: suelen surgir cuando se siente la necesidad de actualizar la relación entre el pasado y el presente. Como no es un texto convencional de creación o de crítica sino una nueva ordenación de un conjunto de textos preexistentes, la antología permite descubrir relaciones des-

conocidas entre obras conocidas además de establecer nexos entre éstas y obras recientes: su campo de trabajo es la intertextualidad y la recontextualización. Al incluir y excluir, al adoptar una disposición cronológica, temática o formal —o una mezcla de las tres—, al yuxtaponer y ordenar ciertos textos y al justificar con frecuencia su visión y sus criterios en un prólogo, los antólogos participan activamente en la creación de perspectivas que son fundamentales en la conformación de tradiciones. Si pensamos en lo que es un canon literario y en su proceso de formación (digamos en el caso de la poesía, un género que se puede antologar fácilmente), salta a la vista la enorme importan-

cia de las antologías y se entiende por qué los compiladores de éstas son, con frecuencia, los propios creadores, los más interesados en la reformulación del canon por que buscan insertarse en él.

Desde que se editó, la antología firmada por Jorge Cuesta despertó polémicas. Como manifiesto colectivo que no esconde su intencionada parcialidad, la antología elabora una visión crítica de la tradición anterior y de su relación con los jóvenes. La *Antología de la poesía mexicana moderna* se imprimió con el sello de Contemporáneos en la editorial Cvltvra el día 3 de marzo de 1928. La portada ostenta el nombre de Jorge Cuesta como editor y el prólogo, sin firma, lleva la indudable huella del polemista y ensayista más lúcido del grupo. Sin embargo, el prólogo, redactado en primera persona del plural, habla de "una labor colectiva que casi quisiéramos llamar impersonal". Las dudas sobre la verdadera autoría del libro fueron tan pronunciadas que los primeros editores de las obras completas de Cuesta decidieron no incluir ningún texto del mismo en su recopilación de 1964. Estas dudas le han dado al libro un aura de misterio que complementa la nota de escándalo que provocó. A lo largo de los años distintos miembros del grupo y algunos comentaristas han dejado sus testimonios sobre la *Antología*. En 1985 ésta fue reeditada por el Fondo de Cultura Económica, con una presentación de Guillermo Sheridan. Sin embargo, hasta la fecha persisten las dudas sobre la identidad de los que participaron en el proyecto, sobre todo en lo que se refiere a la selección de poetas y poemas, la elaboración de las notas de presentación y la redacción del prólogo. Gracias a la información publicada en enero de 1994 (*Vuelta* 206) por Guillermo Tovar de Teresa —quien tuvo acceso al ejemplar de la *Antología* que había per-

tenecido a Torres Bodet y en el cual el poeta había escrito junto a cada texto de presentación unas iniciales, presumiblemente las del autor correspondiente—, parece que ahora sí sabemos por fin los nombres de casi todos los autores de las notas de presentación. Los otros aspectos, sin embargo, siguen sin aclarar.

Nueva información sobre la antología ha llegado a mis manos en la forma de cuatro cartas de los protagonistas y un borrador corregido del prólogo.<sup>2</sup> Todas las cartas son de 1928 y anteriores a mayo, fecha en que se publicó la selección. La primera, dirigida a Cuesta, lleva al final las iniciales de Villaurrutia, Torres Bodet y González Rojo; por la redacción de la segunda y la cuarta, dirigidas igualmente a Cuesta, se desprende que el emisor es un Torres Bodet que habla también por los otros dos. La tercera carta, manuscrita y firmada por Cuesta, está dirigida a Torres Bodet; aunque carece de fecha, por su contenido es evidente que se inserta en la secuencia. Reproduzco a continuación las cartas.

México, 8 de marzo de 1928.

Sr. D. Jorge Cuesta.  
Hacienda "El Potrero", Ver.

Querido Jorge:

La Antología de la Poesía Mexicana Moderna que usted vio nacer y ayudó inteligentemente a formarse está ya lista en absoluto. La integran, agrupados en tres secciones, los siguientes poetas: Othón, Díaz Mirón, Icaza, Urbina, Nervo, Rafael López, Rebolledo, Tablada, de la Parra, González Martínez, Arenales, Reyes, López Velarde, Torres Bodet, Maples Arce, Pellicer, Ortiz de Montellano, González Rojo, Novo, Gorostiza, Villaurrutia y Owen.

El dinero para publicarla está

ya reunido. Para ello se hizo una colecta en la que participamos nosotros mismos y algunos de nuestros amigos contribuyeron también. La Antología vendrá a ser, así, el primer tomo de una colección interesante de obras de crítica y de síntesis mexicana e iberoamericana. Como su plan viene a modificar la perspectiva de todas las antologías anteriores, necesitamos de una firma que la sostenga. De todos los jóvenes que una opinión más o menos acorde reúne, usted es el único que no está representado en ella como poeta. ¿Quisiera usted firmarla? Ninguno de nosotros como usted aceptó con entusiasmo las omisiones y las novedades que encierra, que el prólogo que usted escribió y que la encabezará advierte y que son las que le dan un carácter personal al conjunto. Las notas que usted conoció —las que usted mismo hizo— no han variado. De todos modos, si usted quiere, le enviaremos copia de ellas. (¿No cree usted, por otra parte, que, con todos los atractivos del viaje que implica, esta antología podría ser una buena barca para su primera aventura?)

Como el material está en la imprenta y no falta sino su resolución, la esperamos cuanto antes.

Lo abrazan

XV JTB E[GR]

México, 14 de marzo de 1928.

Sr. Jorge Cuesta.  
Hacienda "El Potrero", Ver.

Querido Jorge:

Esta mañana —no habiendo recibido aún su carta— le puse, de acuerdo con Enrique y Xavier un mensaje que debe usted ya haber recibido.

Mucho le agradecemos todos

la forma en que acogió nuestra invitación a figurar dentro de la Antología, dentro del grupo, como usted dice, en el lugar de crítica y de revisión en que el prólogo y las notas lo sitúan.

Con estas líneas le envío una copia del primero para que lo revise conforme lo desea, suplicándole sólo que la revisión no sea tanta que demore la aparición del libro, el cual, como le decíamos en nuestra carta anterior, se encuentra —y no es esto sólo una amenaza literaria— ya efectivamente en la imprenta.

Con saludos afectuosos de todos lo abraza

[sin firma]

\*

[sin fecha]

Querido Jaime:

Me sorprende Ud. casi enfermo. Con tanta ligereza como Ud. tiene prisa, no me detengo a copiarle en máquina el prefacio ya revisado, lo que me da un rubor más. Temo que la *tiranía* lo prevenga en contra de él; pero si sus ideas (del prefacio) son contrarias a ella ahora, no se debe a que son nuevas: es el mismo prefacio prolongado, sin violencia, y antes Ud. accedió. Con toda mala fe le propongo también el epígrafe de Gide que está en "Ajax", en *Les Morceaux Choisis*, y con más mala fe le propongo que, si no le gusta éste, me ayude a buscar en "Julio César" de Shakespeare otro con la misma intención. Claro que si Ud. no acepta el epígrafe entonces no le propongo nada y tendré la oportunidad de ejercitar la virtud anti-tiránica de la que hago en el prefacio tan tímida apología. Lo que me conservaría discutiendo —conversando— con Ud. Lo abraza

Jorge Cuesta

[En el margen izquierdo de la carta Cuesta ha agregado "El prefacio sin firma, claro". Se adjunta a esta carta un borrador corregido del prólogo encabezado por el epígrafe de Gide en letra de Cuesta.]

México, 22 de marzo de 1928.

Sr. D. Jorge Cuesta.  
Hacienda "El Potrero".

Mi querido Jorge:

Recibo ahora su carta con la que me llega el prólogo corregido para la Antología. Desde luego lo he hecho copiar en limpio para enviarlo a la prensa. En él figurará el epígrafe de Gide que usted propone. La única modificación que se le ha hecho es la siguiente: en donde dice: "y los poetas agrupados en la última sección del libro son los autores de sus notas y de la selección de sus poemas" dice ahora: "y, en su mayoría, los poetas que constituyen la última sección del libro, a invitación nuestra, seleccionaron ellos mismos las poesías que los representan."

Esta modificación se debe: 1ª A que las notas no son ya de carácter autocrítico sino se han hecho de unos con respecto a otros; 2ª A que no todos los poetas agrupados seleccionaron sus poemas, ejemplos: Pellicer, Gorostiza, Maples Arce, Novo. Creo que esta modificación no le significará a usted nada absolutamente puesto que se ha hecho para mayor exactitud, cosa que a todos deberá convenirnos.

Conforme vayamos teniendo las pruebas corregidas pediremos un ejemplar para que usted las vaya conociendo. Le mando desde ahora algunos ejemplares de los preventivos impresos para la propaganda del libro.

Saludos de Enrique y Xavier.  
Lo abraza

[sin firma]

De la lectura de estos documentos inéditos hasta hoy se desprenden varias conclusiones. Resulta claro que Cuesta formaba parte del equipo de trabajo desde un momento temprano y que participó con los demás como redactor de las notas de presentación. Además, la primera carta indica que Cuesta participó de manera decisiva —y tal vez exclusiva— en la versión inicial del prólogo. Todo esto confirma la información contenida en una carta de Torres Bodet dirigida a Villaurrutia, fechada tentativamente "1º de octubre [¿1927?]" :

Xavier: Recibí su carta acerca de la Antología. El trabajo ha quedado distribuido en esta forma: *Notas* (Enrique, Jorge Cuesta y yo), *Nota preliminar*, usted. Es importante que se defina en ella el por qué de las omisiones y la razón de insertar mayor número de poemas de los jóvenes. Esto no con carácter de una defensa previa, ni como excusa anticipada sino por necesidad de definición.<sup>1</sup>

Hemos de suponer que en algún momento hubo un cambio y se decidió encargarle el prólogo a Cuesta y no a Villaurrutia.

Tan conscientes de la novedad y del carácter polémico de la antología como aprensivos por las probables reacciones que suscitaría (tienen cuidado en asegurar el autofinanciamiento del libro y Torres Bodet bromea en serio que el libro representa "una amenaza literaria"), los autores de la primera carta le piden a Cuesta que acepte firmar el libro que él mismo había ayudado a concebir. ¿Por qué a él? La misma carta menciona varias razones: su notoria capacidad crítica, su papel protagónico en la planeación de la selección y el hecho importante de no figurar en ella como poeta (a diferencia de los demás miembros del grupo —sal-

vo Gilberto Owen—, Cuesta no había publicado —y nunca lo hará— ningún libro de versos: hasta entonces había dado a conocer un solo poema en la revista *Ulises* en agosto de 1927). A la hora de la inevitable polémica, esta última razón podría esgrimirse como una mínima defensa en contra de acusaciones de autopromoción.

Es evidente que los compañeros de grupo no tuvieron ninguna duda sobre la aptitud de Cuesta para "sostener" el libro. Los ocho textos en prosa ya publicados por éste ofrecían contundentes muestras de su capacidad como polemista (en la "Carta al señor Guillermo de Torre"), como crítico de poesía (en sus reseñas de las *Canciones* de Gorostiza y de *Reflejos* de Villaurrutia) y como teórico de la estética moderna (en el ambicioso ensayo "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet"). Cuando contesta por escrito y acepta "firmar" el libro, Cuesta también insinúa que existe una continuidad entre el prefacio que Torres Bodet conoció y aceptó (presumiblemente en las discusiones del grupo) y la versión actual ("es el mismo prefacio prolongado, sin violencia"). Estas mismas nociones (la influencia como "prolongación" crítica y la frase "sin violencia" para designar la congruencia ambicionada entre la perspectiva adoptada y los nombres incluidos) aparecen en el prólogo y constituyen autocitas. Por lo visto, fue el mismo Cuesta quien insistió en que el prólogo se publicara sin firma.

En lo que se refiere a la elección del epígrafe de Gide, Cuesta lo lanza como un reto y en las últimas oraciones de su carta se puede leer una amenaza velada de demorar la aparición del libro si el epígrafe no es aceptado. Su temor de que a Torres Bodet no

le gustara la divisa tenía bases muy reales, según se desprende de las distintas y opuestas lecturas que de Gide hacían Torres Bodet y otros miembros del grupo. Se trata de un epígrafe muy apto para los propósitos de la antología. Como señala Cuesta, la fuente original está en "Ajax", un fragmento de una obra teatral de Gide basada en la mitología griega y que consta de un diálogo entre Ulises y la diosa Minerva. La muerte de Aquiles ha destruido el frágil equilibrio de poder entre los principales guerreros y Áyax, quien ahora ha quedado como el más fuerte. Constatando, Ulises le pide consejos a la diosa porque sabe que el poder desmesurado de Áyax obedece no al pensamiento sino a la pasión instintiva ("sa tête est à la merci de son coeur"). El epígrafe (que subrayo en la cita siguiente) expresa el temor de Ulises de que el poder irreflexivo y absoluto llegue a destruir el equilibrio feliz que es producto de la cohesión fraterna y solidaria de voluntades independientes:

Or nous ne voulons pas ici de la supériorité d'un seul. Diomède, Idoménée, Ménélas, Agamemnon, moi-même — nous sommes princes, égaux en pouvoir dans l'armée... Ici la cohésion de l'armée, en face de l'armée ennemie, est faite de l'équilibre heureux où se maintiennent — émules et non rivaux, non sujettes l'une de l'autre, mais secourablement dépendantes, les forces de ces chefs valeureux. Que l'un vienne à primer, il opprime; l'équilibre est rompu; et tandis que, dans nos armées, chacune prise à part moins forte en nombre que l'armée troyenne, la cohésion faisait la force, la dissension...

La analogía para la tradición poética mexicana es clara: llega un momento en el cual los valores consagrados se vuelven opre-

sos y destruyen el equilibrio tejido por una pluralidad de individuos que actúan como contrapesos. El sentido de la antología era que el orden tradicional ya no funcionaba: era preciso rebelarse, romper la dominación tiránica para establecer un equilibrio más justo, rehacer la relación entre pasado y presente. El otro desafío que lanza Cuesta a Torres Bodet — de que si no le gusta el de Gide, que busque otro epígrafe con igual sentido en *Julio César* de Shakespeare — entraña un acierto malicioso: la tragedia histórica del isabelino es una variación más sobre el eterno tema de cómo los que quieren salvar la república e instaurar un nuevo orden se ven obligados a asesinar al que ambiciona un poder absoluto. La analogía militar indica que se trata de nada menos que una lucha por conquistar la tradición. Así, la fuerza y salud de una tradición poética dependerían no del dominio de una sola voz sino de la cohesión colectiva de personalidades distintas.

Como prueba adicional de que el prólogo es obra de Cuesta tenemos la versión del mismo que se adjunta a su carta. El borrador consiste en tres hojas mecanografiadas (con correcciones a mano de Cuesta) y dos hojas manuscritas (en letra de Cuesta). Parecería, pues, que el prólogo original constaba de los cinco párrafos iniciales que constituyen el texto mecanografiado que se le manda a Cuesta para corregir. Pero éste devuelve, además de estas hojas, dos más manuscritas que contienen los cuatro párrafos finales. Aquí aparece — en otra letra — una primera versión de la importante corrección señalada por Torres Bodet en la carta. Donde Cuesta había escrito: "y los poetas agrupados en la última sección del libro son los autores de sus notas y de la selección de sus poemas", ahora figura

la enmienda: "y, en su mayoría, los poetas que constituyen la última sección del libro, a invitación nuestra, seleccionaron ellos mismos las poesías que los representan". La versión que se publicó es ligeramente distinta de esta última en su parte final: "... seleccionaron algunas de las poesías que los representan".

Esto me lleva al último aspecto que merece comentarse. Las notas introductorias sobre los poetas de la tercera sección iban a ser, en un principio, autocríticas, es decir, redactadas por los mismos interesados. Cuesta escribió el prólogo pensando que en esta parte todos iban a hacer la selección y presentación de sus propios poemas. Hubo un cambio y se tuvo que optar por un sistema menos comprometedor (la autoselección sólo sería parcial y sólo sería para algunos; las notas introductorias serían escritas por unos sobre otros). Este dato no carece de interés ya que en la *Galería de los poetas nuevos de México* (llamada también *Nueva antología de poetas mexicanos*), publicada por Gabriel García Maroto en las ediciones de *La Gaceta Literaria* de Madrid en agosto de 1928 (libro que recoge con pocos cambios los textos de los nueve poetas incluidos en la tercera sección de la *Antología* firmada por Cuesta), aparecen siete notas autocríticas (los únicos que no contribuyen son Maples Arce y Pellicer). Así, se llegó a realizar en España una práctica que había sido ideada para el libro mexicano. Este modelo de autopresentación — en una nota que resume la visión del poeta sobre su obra y su concepción de la poesía — sería seguido por Gerardo Diego en su famosa antología de 1932.

Después de la lectura de estas cartas llego a la conclusión de que en un principio hubo cinco involucrados en el proyecto: Cuesta, González Rojo, Ortiz de

Montellano (quien se habrá separado pronto porque su contribución parece haber sido mínima), Torres Bodet y Villaurrutia. La no presencia de otros nombres se explica ya sea por ausencia física (Gorostiza y Pellicer estaban fuera del país), ya sea por lejanía o distancia de otro tipo (Novo y Maples Arce). La selección de poemas y la elaboración de notas de presentación fueron actividades compartidas por los cuatro que quedaron en el proyecto, si bien en la tercera sección parece que la participación fue más restringida para las notas (González Rojo, Torres Bodet y Villaurrutia) y un poco más amplia para la autoselección de poemas (Torres Bodet, Ortiz de Montellano, González Rojo, Villaurrutia y posiblemente Gilberto Owen). Ahora podemos decir que es indudable que el prólogo es obra de Cuesta, aun cuando haya tomado en cuenta otros puntos de vista.

Apenas es necesario agregar que estas hipótesis se basan en la información disponible en este momento y corren el riesgo de ser modificadas por el descubrimiento de nuevos documentos. No hay textos definitivos, porque tal como lo vio Jorge Cuesta en su prólogo de 1928, la crítica, al igual que la creación, estará "siempre abierta a nuevas correcciones y prolongaciones". Son precisamente estas correcciones y prolongaciones las que se observan en algunas antologías posteriores, como *Laurel* (1941), selección de toda la poesía hispánica moderna, editada por Xavier Villaurrutia, Emilio Prados, Octavio Paz y Juan Gil-Albert; *Poesía en movimiento* (1966), publicada por Paz, Alf Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis; y dos muestras convocadas por Gabriel Zaid que rehúyen y cuestionan la categoría tradicional de "antología": el imprescin-

dible *Ómnibus de poesía mexicana* (1971) y la *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980).

No cabe duda de que la antología colectiva firmada por Jorge Cuesta es la selección fundadora que inaugura, en buena medida, la tradición de la poesía mexicana moderna: representa nada menos que la primera formulación rigurosa del canon. Ya en 1941 un crítico joven pudo opinar que la de Cuesta era "la primera antología estimable entre nosotros" y que había cumplido su función porque su indudable partidismo había llegado a justificarse plenamente.<sup>3</sup> Más de medio siglo después, este juicio sigue vigente. Borges escribió, en una página inolvidable, que cada escritor crea a sus precursores; Eliot pensó que cada obra importante cambia la tradición anterior; Jorge Cuesta articuló la primera visión moderna de la tradición poética que él y varios más han heredado, transformado y, en buena medida, inventado.

## NOTAS

<sup>1</sup> Fragmento del capítulo inicial de *La invención de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, libro que será coeditado próximamente por el Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México.

<sup>2</sup> Los documentos forman parte del Archivo Jaime Torres Bodet. Los reproduzco con la autorización expresa de la Comisión Técnica del Archivo, la cual me ha pedido que incluya la siguiente leyenda: Este acervo y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de México, A. C. Derechos reservados. "C".

<sup>3</sup> Carta publicada por primera vez en 1967 y reproducida en Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*, CNCA, México, 1994, p. 52.

<sup>4</sup> André Gide, "Ajax", en *Morceaux choisis*, Nouvelle Revue Française, París, 1921, p. 285.

<sup>5</sup> José Luis Martínez, "*Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*", *Tierra Nueva* 11-12 (sept.-dic. 1941), pp. 276-277. <

## CARTA A ANDRÉ MASSON

GEORGE BATAILLE



3 de febrero de 1942

Mi querido André:

Qué decir después de una separación tan perfecta —o casi. Me alegra que hayas encontrado allá una vida que no te desilusione. No puedo sino desearte que todo te convenga lo suficiente como para que sigas siendo el mismo. Por supuesto, Europa se parece más

al Tibet que a Connecticut. La vida es, sin duda, más extraña que lo que se percibe desde fuera: estamos abismados en el fondo de los tiempos. Nunca el mundo real se me había antojado tan parecido a un sueño: el aire que se respira es un aire de sueño, un aire de angustia. Y, cosa curiosa, dejaría todos los cielos claros por la bruma bajo la cual todo está enterrado aquí. Siempre entendí mal el puñado de viejos principios

con los que se mira la historia (la que se burla de nuestros anhelos). La historia no puede dejar de comerse vidas: con todo gusto le daría la mía a comer. La vida imaginaria de un futuro donde nada podría ser comido, donde todo estaría libre, me da a pensar que lo esencial faltaría: una tensión tan verdadera que uno mismo se vuelve tan verdadero como un cangrejo escondido en la arena. No puedes imaginarte hasta qué punto me aburre la política: tanto como el recuerdo de las cuentas cuando me duermo, tanto como las cifras y los errores. La vida se me antoja demasiado cercana a la muerte para que uno se detenga a imponerle una voluntad de ignorantes. Vi demasiadas cosas y padecí en demasía como para ocuparme de lo que no perturba por completo los datos cotidianos. Ya no conozco —o ya no soy— sino una fuerza ilimitada de negación que diviniza todo lo que aún no he vaciado de sentido. "Divinizado" quiere decir para mí: "vacío de sentido". Difícil imaginar hasta

qué punto me he vuelto silencioso: hasta el punto de figurarme que cualquier palabra se rompería si me tocara (o se descompondría, o se volvería tan cómica que la frase estallaría en risa). Además: camino atropelladamente, más alegre que nunca, y si me deslizo, me detengo de una cuerda de silencio.

Absurdo mensaje, quizá, pero mucho menos que cualquier otra cosa que te dijera. Por lo demás, no he cambiado (salvo que huele cada vez más a muerte, lo cual rectifica cada día los hermosos errores de perspectivas y, a fin de cuentas, es menos tonto).

Transmite mis amistades a André Breton y dile —si quieres— que no me siento más alejado de él —ni más cercano— que San Juan de la Cruz de Santa Teresa (no hay aquí ningún insulto disimulado).

A ti, toda mi fidelidad y mi amistad, que cobran la dimensión de una vida entera y así se burlan del Atlántico. <

TRADUCCIÓN DE FABIENNE BRADU.

---

Carta de Madrid  
JARDÍN DE CENIZAS

BLAS MATAMORO



**A**pocas semanas de visitar las Marcas y la Umbria, en el centro de Italia, paisajes y ciudades de ambas regiones fueron desgarrados por un terremoto. Recordé una experiencia similar, de años atrás: el incendio de un sector del chiado lisboeta. Objetos y gentes que habían pasado fugazmente por mi vida, y viceversa, desaparecían para siempre y sólo quedaban en

las admiradas imprecisiones de mi memoria.

El tajo de la violencia natural sobre la que elevamos nuestra frágil civilización destruyó algunos frescos del Cimabue y tachó algunas serenidades del Giotto. Aldeas enteras fueron borradas del mapa. Aquellas pinturas habían sido restauradas, incluso bajo mis ojos, a mediados de los años setenta. Es lamentable que esto

ocurra, pero Cimabue y Giotto nos dejaron algunas formas repetibles, eso que por ser forma, es inmortal en su abstracción. Finalmente, muchos cuadros y estatuas de la antigüedad han llegado hasta nosotros gracias al quirófano de los restauradores. La materia pasa, se degrada, se corrompe y se esfuma. La forma es imbatible. Diría, con cierto énfasis: espiritual.

En cambio, una vida humana, pasajera y única, anónima o memorable, vulgar o personalísima, es irrepetible. Está hecha de tiempo y el tiempo, como decía Hegel, es negatividad. Mallarmé prefería que desapareciera Polonia (léase: los polacos) antes que la Venus de Milo, cuyos brazos nunca conoceremos. Yo prefiero lo contrario, aunque ame tanto como él la escultura griega. Los polacos pueden reesculpirla, pero no pueden volver a ser.

EN EL REINO DE HERR HERZ

Mi afición televisiva es modestísima. Sólo tuve un televisor mediando mi treintena. Hasta ahora no le encuentro otra utilidad que la ortopedia del cine y el teatro que no puedo presenciar en su lugar propio. Las muertes contemporáneas de Diana de Gales y la Madre Teresa de Calcuta invadieron con sus masivos llantos la televisión durante semanas y lograron hartar a espectadores y pantallas.

Diana era joven, hermosa, rica y escandalosa. Teresa, feúcha, chiquita, de labores fraternas y desagradables, que cumplía con sus manos de carpintero y que dejaban, en su cara tallada a golpes, los tajos de un tiempo hostil. Fueron dos seductoros. Diana sedujo a las multitudes con su desdichado fulgor. Se valió del periodismo amarillo para vengarse de las maldades familiares marca Windsor y acabó devorada por el

obsceno apetito de los redactores "del corazón".

A menudo, Teresa lograba desagrardarme con sus dichos de duro catolicismo. Aconsejaba a las madres que no abortasen y le enviaran a sus hijos para criarlos en un orfanato indio. No entendía que un hijo no querido no es un hijo. Y el sida le parecía una bendita ocasión de hacer el bien, de exhibir amor por los enfermos. También fue una seductora. Como san Agustín, ese genial y atormentado maniqueo, intentó seducir a Dios. Representaba la fealdad de la Creación y dirigía su terrible plegaria al Creador: "No te distraigas, Señor, estos malditos también son obra tuya, demuéstrelas que los amas como a los bellos y favorecidos, a las Dianas y los Antínoos".

Me gusta lo que Teresa hizo: acariciar costras, llagas, invalideces, subnormales, con la generosa creencia de que abrigaban almas inmortales y eran pequeñas obras maestras del enigmático Obrador de todas las obras. En cambio Diana, con sus patadones a la monarquía, consiguió afianzarla, sacando a la calle a unas multitudes de flemáticos ingleses llorosos que preferían los desarreglos de una rubia sabrosa a la hipócrita castidad de los artesanos.

Es curioso que, tres siglos después de la Revolución Inglesa y dos siglos más tarde que la Francesa, con sus reyes decapitados y sus alardes democráticos, las plebes (palabra honrosa, lo aclaro) sigan creyendo en el carisma de ciertas gentes, en la existencia de los óptimates que son como todos y son, a la vez, misteriosamente distintos, como si sus sangres fueran efectivamente azules.

Aunque barateado por la televisión, este afán de conservar lo noble acredita la razón histórica de las aristocracias: la excelencia, el deber de servicio, el enaltecimiento de lo alto. Teresa también,

como su homónima de Ávila, buscaba a Dios entre las cacerolas. Mejor aún: entre los orinales y las cloacas de un mundo tristemente desigual. Buscaba en el fango los diamantitos que Diana seleccionaba en los escaparates de Cartier y Schiaparelli. A su modo, fue una aristócrata, segura de hallar gemas en el arroyo, como diría una revista del corazón.

Los televisores españoles abundan en mesas redondas de opinólogos regularmente gritones, cretinos y maleducados. La proliferación de canales ha borrado las antiguas tertulias de especialistas, sustituidos por estos líderes del vulgo. Es bueno democratizar la cultura, hacerla llegar a todos, pero es pésimo plebiscitarla. Las mayorías no son las que inventan lo mejor, sino las que hallan lo mejor entre los nobles. Repito: los que trabajan por la excelencia, con deber de servicio, trepando hacia la altura donde es difícil respirar y las nieblas borran los senderos. Eso que Goethe llamaba los años de vagabundaje. Vagar por las cumbres, no revolver el basurero de la esquina, el que nos llevamos por delante cada día.

#### EDUARDO ÚRCULO Y SUS SOMBREROS SIN ROSTRO

Una retrospectiva del pintor Eduardo Úrculo recoge, en el Centro Cultural de la Villa, cuarenta años de carrera. Úrculo es un alto ejemplo de artesanía sin mundo: ha sido un neopicassiano, un abstracto expresionista con ragos informalistas, un pop que acredita, en su más reciente manera, una síntesis de estéticas como la historieta, el cartelismo y las reminiscencias del kitsch alimentado de cine espectacular. Su excelencia operativa es infalible. Su gusto, menos infalible. Pero no hay en su obra un universo, sino un cumplido afán de ornamento. Es de esos pintores

que "siempre quedan bien" haciendo pintura a la manera de Tal o Cual.

Su marca de fábrica son unos personajes que aparecen de espalda, mirando, con rostros que nunca conoceremos, el espectáculo de un mundo cartelizado: rascacielos, puertos, cielos con aviones. Espléndidos cuerpos de mujer, más o menos o nada vestidos, a veces mutilados, y varones cubiertos con trajes y gabardinas, y los típicos sombreros Borsalino que sombreaban los ojos de Humphrey Bogart y Charles Boyer. A veces, sus cuadros muestran ropas vacías, maletas anónimas, los restos que dejan en la escenografía sofocante de nuestras ciudades, el paso de Nadie y de Ninguno.

A menudo, la pintura contemporánea nos entrega estas colecciones de objetos derelictos, abandonados por vidas que se han interrumpido sin que podamos escrutar sus historias. Vivimos rodeados de desconocidos, compartimos las existencias de números sin nombre, seres que no merecen un retrato. No son las poblaciones de Murillo, de Brueghel o Velázquez, ni siquiera las de Mònet, Seurat o la Alameda de Diego Rivera. No merecen ni la atenta caricatura de Picasso. Son decorosos ninguneos de una humanidad cuantitativa.

Ante esas espaldas de Úrculo dan ganas de tocar un hombro, pedir una cara, una respuesta. Pero no: esa gente nos vuelve unas traseras intercambiables. Van de culo, como se dice en España. No es que la pintura renuncie al retrato, sino que parece encontrarse con seres sin retrato. Hace décadas, Jules Romain intentó hacer una estética de esta constatación, y la denominó unanimismo. La sociedad de masas ha creado la multitud unánime, la voz callada del ninguneo, la naturaleza muerta de la

acumulación. Un bodegón barroco podía personalizar una manzana, un besugo, un tenedor. Estos bodegones exhiben la despersonalización de la persona.

¿Estamos ante una estética del anonimato, ante un "anonimismo"? La previno Eugène Delacroix con ese lacinante cuadro suyo que representa una cama deshecha y vacía. No sabremos

jamás quién durmió en ella, qué sueños tuvo, qué escenas de amor o de enfermedad soportaron esas sábanas arrugadas. Delacroix inventó la metafísica del ninguneo, que luego explorarían, con variable destreza, De Chirio, Morandi o Antonio López García. Ahora me resulta difícil firmar estas líneas. ¿De quién es el nombre que las cierra? <

del capricho de cualquiera. Sería mucho peor que las decisiones fuesen arbitrarias, imprevisibles, personales. Pero el resultado es la trituradora.

En un plano más general, incluso más abstracto, tiene de malo que resulta cara y con demasiada frecuencia corrupta. Cuesta lo que cuestan los burócratas, sus oficinas, sus archivos, sus máquinas, y lo que nos cuesta a todos el tiempo empleado en atender sus exigencias: ese impuesto sumergido del que habla Zaid y que es directamente incalculable. Pero además está la corrupción. Cuantas más reglas, requisitos, obstáculos, trámites, más ocasiones de corrupción. Aquí sí, si abarataremos a los burócratas pagándoles menos, los hacemos más corruptos, si reducimos su número alargamos las colas y aumentamos el impuesto sumergido.

Lo interesante es que, en esto, por una vez, los jóvenes jefes que nos gobiernan están completamente de acuerdo con cualquiera. Detestan a los burócratas como el que más. Están convencidos de que el aparato administrativo del Estado es caro, irracional, corrupto, ineficiente y al final inútil. Es más: su odio hacia la burocracia llega a adquirir un carácter obsesivo. Pero todo tiene su asequín. Da la impresión de que por el camino, ennegrecidos por su inquina, se han olvidado de las razones por las cuales la burocracia era mala, y terminan por empeorarla (que siempre se puede).

También se podría ser que estuviese todo calculado. Podría ser que estuviésemos en manos de un grupo peligroso de anarquistas, dispuestos a acabar con el Estado de la manera más espectacular.

Su cruzada contra la burocracia lleva ya bastante tiempo y ha sido verdaderamente espléndida: en ella no se ha escatimado ingenio ni energía y, por intentar, se ha intentado casi todo. Lo prime-

Estampas de Liliput

## LOS ANARQUISTAS QUE NOS GOBIERNAN

FERNANDO ESCALANTE GONZALBO



**T**odos sabemos, y eso desde hace mucho, que la burocracia es mala; obtusa, incómoda, amenazadora, odiosa: mala. Pocas cosas habrá, de hecho, que resulten tan universalmente antipáticas. La sola idea de hacer un trámite suele inspirar horror y con razón: frente a la burocracia estamos todos indefensos, sometidos a una lógica que no lo parece, y sin salida. Lo malo es que no se nos ocurre otra solución, cuando se trata de administrar recursos públicos, sino organizar una burocracia: organizar una jerarquía, separar funciones y competencias, establecer principios uniformes, reglas generales.

Ahora bien: lo que tiene de malo, es inevitable. Deriva de su naturaleza y muy difícilmente podría cambiarse. Digamos, por decir algo, que tiene de malo que sus procedimientos son exageradamente rígidos, de un formalismo casi ritual, intransigente, por completo incapaz de contemplar excepciones; es obligatorio estar de ocho a once, llevar el acta certificada, tener la firma del direc-

tor y la copia verde del recibo de Hacienda. Si no, no hay nada que hacer. El problema está en que, llegado el caso, todos somos excepciones: porque a esa hora no podemos, el acta se extravió, el director estaba de vacaciones y en Hacienda nos dieron la copia rosa. No hay nada que hacer.

Por supuesto, sería difícilísimo, impensable, crear un aparato capaz de manejar cada caso de manera individual y separada. Pero el coraje no nos lo quita nadie.

También tiene de malo que sus decisiones son casi mecánicas e imparables: nos llevan de una oficina a otra encajonados, sin que nadie pueda resolver con sensatez y por las buenas, sin que haya ningún responsable. De donde resulta la sensación, típicamente kafkiana, de haber ingresado en una trituradora; y enloquecida además, que funciona sin propósito. Sin que haya quien pueda detener la maquinaria y volver las cosas a su sitio, porque no es indicio suficiente de delito tener la copia rosa.

Sin duda sería peor depender

ro fue directo, de una simplicidad asombrosa, y consistió en despedir a un considerable número de burócratas; una decisión de indudable valor pero también ligeramente desorientada. A cualquiera se le ocurre y es muy sensato, que para acabar con la burocracia hay que eliminar a los burócratas, sin más trámite; lo malo es que por ese camino, mientras no se les despidan a todos, no se ha hecho nada.

Se recurrió después al intento, muy simpático y muy imaginativo, de crear otro aparato, una especie de burocracia desburocratizada, cuya estrategia no se sabe si pretendía imponer un modelo, ridiculizar a los burócratas de siempre, provocarles una depresión a fuerza de ningunearlos o servir de embrión de otra cosa que nos quedamos con las ganas de conocer. Era un esfuerzo simpático, ya digo, que consistía en repartir el gasto social al estilo de Harry "el sucio": a ti porque sí, a ti porque se me ocurrió, directamente y sin más papeleo. Lo malo es que vino a quedar en agua de borrajas.

Pero estoy siendo injusto. La descripción resulta demasiado gris y no está a la altura del empeño que se puso en ello. Intentemos referirlo en el lenguaje que conviene.

Se hizo la guerra entonces a los burócratas por los pecados que habían cometido y con los cuales habían hecho pecar al pueblo, provocando la ira del Cielo; fueron diezmados en sus huestes y expulsados muchos de los de su casta, los que habían saqueado los tesoros y los que no lo habían hecho por no quedar nada más y no haber sido saqueado todo. Y se lloró mucho llanto inocente en gran manera, hasta llenar el país de extremo a extremo, y no hubo quien dejara de temer por su vida ni se arrepintiese de sus obras. Fue el año ochenta y dos y duró la guerra muchos años y era el Presidente Miguel de la Madrid.

Mas los burócratas no escucharon ni se enmendaron en sus obras. Y se les hizo la guerra de nuevo para barrer todas sus abominaciones. Se quebraron las estatuas y se derribaron los edificios y se les quitaron los tesoros que los burócratas tenían como suyos, y se les dieron a otros que se mantuviesen fieles. Duró la guerra muchos años y era Presidente Carlos Salinas.

Cuando comenzó a gobernar Ernesto Zedillo eran tan grandes los males y tales las torpezas e iniquidades de los burócratas, que la ira de lo alto habló por su boca y dijo: he aquí que yo traigo tal mal sobre la burocracia y los burócratas, que al que lo oyere le retificarán ambos oídos; no será salvo ninguno de los prevaricadores, los maledicentes, los parásitos; y desampararé al resto de ellos y lo entregaré a manos de sus enemigos, y serán presa y despojo de todos sus adversarios, por cuanto han hecho lo malo ante mis ojos y me han provocado a ira, desde el día en que sus padres salieron de la Revolución hasta hoy.

Bien: así es como lo refiere el segundo libro de los Reyes, en los capítulos y versículos que corresponden. Pero el último intento, más retorcido y más oscuro, amerita ser tratado aparte. Consiste, dicho de manera muy directa, en destruir el aparato administrativo del Estado provocándole un cáncer. Ese es, al menos, el resultado material, y cuesta creer que sea por accidente.

El origen de la dicha estrategia está en una idea de hermosa simplicidad: los burócratas son corruptos e innecesarios, pero muy duros de roer. Adquiere tintes épicos por un par de apostillas igualmente sofisticadas. La primera, que todo empleado de una oficina pública es un burócrata; la segunda, que la única actividad de las oficinas públicas es burocrática. Vista así, la tarea que hay por de-

lante es sólo equiparable a la limpieza de los establos de Augías.

Ya que no cabe acabarlos por las buenas, se intenta poner asedio a los burócratas, sitiarnos, llevar una guerra de posiciones y vencerlos por aburrimiento; si no se puede impedir que haya corrupción en el trabajo burocrático, lo que se procura es impedir el trabajo burocrático. Ahí es donde la estrategia resulta de una brillantez propiamente genial.

Lo que se ha decidido materialmente es hacer frente al problema de desgozar a la burocracia creando para ello otra burocracia. Una que se acerca todo lo posible al ideal de la burocracia pura: un aparato que no presta ningún servicio ni se ocupa de nada sustantivo sino de la actividad burocrática, un aparato que existe porque existen los burócratas y que se dedica al arreglo burocrático de los trámites burocráticos.

Las posibilidades que tiene la idea son fabulosas. Puede crearse un trámite para el archivo de trámites de archivo, en una oficina de vigilancia de las auditorías con que se vigilan las auditorías para autorizar el ejercicio de los gastos de autorización de ejercicio del gasto; bien, es posible que ya exista, pero no es obstáculo para que se imaginen otros muchos vericuetos y se abran innumerables ventanillas.

La primera impresión que se tiene contemplando ese laberinto de exacta y minuciosa inutilidad, es que se trata de una venganza meditada rencorosamente: poner a los burócratas a hacer trámites burocráticos. Su alcance es mayor y más grave.

Como todas, la burocracia para el control de la burocracia es ordenancista, rígida, de una formalidad intratable; no sabe, no puede saber de las oficinas sustantivas de las oficinas públicas, lo mismo que éstas no pueden ha-

cerse cargo de las peculiaridades de cada uno de nosotros. Hay plazos, horarios, rituales, firma del director y copia rosa de Hacienda. Da lo mismo que una dependencia produzca petróleo, multas, permisos de construcción, libros, estadísticas o ingenieros; cada caso, ciertamente, tendría que ser una excepción y requeriría, como todos nosotros, un trámite a la medida. Y no puede ser. De modo que los burócratas padecen como cualquier hijo de vecino la triturradora.

No digamos nada de la corrupción y la arbitrariedad, porque ya se sabe. Ambas aumentan en proporción directa al aumento de las reglas, prohibiciones, requisitos.

Hoy en día sucede ya que, antes de atender a los contribuyentes que hacen cola frente a su ventanilla, cada burócrata deba hacer cola a su vez en otra ventanilla; antes de autorizar nada debe acudir a que le extiendan la autorización apropiada. Como un cáncer, la nueva burocracia controla cada vez más y más irracionalmente, mejor dicho, con una racionalidad que de puro sublime resulta incomprensible.

La consecuencia material más obvia, tan obvia que se antoja deliberada, es la destrucción del tejido administrativo. La lentitud de los trámites es cada vez mayor, las decisiones más remotas, de forma que las funciones sustantivas se distorsionan hasta resultar imposibles. Es cada vez más caro hacer cada vez menos y de peor manera. Tal cual como si nos gobernase un puñado de anarquistas con la idea fija de despedazar al Estado.

Siendo oblicuo, el camino parece, no obstante, eficaz. Crear una burocracia fabulosa, enajenada, solipista, capaz de tragárselo todo, con un poder absoluto, directamente despótico, para no hacer nadamás que celebrar su propia capacidad de control sobre

sí misma. Y esperar a que un día, y acaso no falte demasiado, todo se detenga. Que del Estado no quede más que una agobiada fila

de burócratas, andando en círculos, esperando a que alguien les autorice para autorizar, silenciosamente. ◀

---

## EL NUEVO LABORISMO

RUTH KELLY



**E**l primero de mayo se rompieron muchas marcas en Inglaterra. El laborismo ganó una elección después de veintitrés años, y su victoria fue aplastante. Tony Blair había sido llevado al poder por la ola de apoyo al Nuevo Laborismo, el de un Partido Laborista radicalmente transformado que había convencido a la gente de que merecía su confianza; que gobernaba para todos y no sólo para un grupo o una clase; que lanzaría al país al siglo veintiuno aliando la justicia a la prosperidad y revirtiendo de ese modo la decadencia social y económica de la nación.

Tony Blair se había convertido en líder de los laboristas poco antes de las elecciones, lo que vuelve aún más notable su victoria. En ese lapso se propuso modernizar la organización del partido, el sistema de afiliación y, ante todo y sobre todo, sus objetivos políticos declarados.

Tony Blair puso en riesgo su reputación, su ascendencia en el partido y en realidad su propio liderazgo cuando propuso desembrazarse de la cláusula 4, parte cuarta, de la declaración de principios del partido. La cláusula, escrita por los padres fundadores del Partido Laborista, comprometía al partido en el gobierno con la propiedad pública de los me-

dios de producción, distribución e intercambio. Blair vio este compromiso, que la opinión pública asocia con la ineficiencia burocrática de las empresas estatales, como un lastre para el partido. Su propuesta de cambiar la declaración de principios se sometió a la votación de todos los miembros del Partido Laborista, muchos de ellos de reciente ingreso y decepcionados con el desempeño del gobierno Conservador; dichos votos, que relegaron a los activistas del laborismo tradicional a un segundo plano frente a los nuevos miembros más moderados, pudieron darse gracias a una de sus iniciativas para modernizar la marcha del partido: su democratización interna. Por supuesto, la nueva declaración de principios fue avalada abrumadoramente por los miembros, y fue decisiva para ampliar la base de apoyo del partido a las clases medias. Al cambiar la base interna del partido, Blair sobrellevó con buen éxito la hostilidad política interna al proyecto del Nuevo Laborismo —dificultad a la que el PRI se enfrentó hace poco, me parece, en su intento de dismantelar cuando menos una parte de PEMEX.

Cambiar la constitución laborista era necesario pues tradicionalmente se había visto al labo-

rismo como un grupo de presión al servicio de la clase trabajadora y sus reivindicaciones —sobre todo aquellas que en los años setenta se vieron acompañadas por una inflación elevada y un desorden sindical generalizado— lo que lo alejó de las clases medias. La nueva doctrina propuesta por el Laborismo se conoce como un socialismo “de una nación” pues argue que las políticas de centro-izquierda pueden beneficiar a todos los sectores de la sociedad.

En el triunfo del Nuevo Laborismo colaboró el extendido reconocimiento del electorado de que 18 años de la ideología de *laissez-faire* de la derecha no habían traído justicia ni prosperidad. En realidad, cincuenta años después de que fundara el Estado Benefactor —con el Servicio Nacional de Salud gratuito como su parte central— con el propósito de vencer los cinco males —necesidad, ignorancia, desempleo, miseria y enfermedad— el Laborismo se encuentra frente a una sociedad en la que uno de cada tres niños depende de los beneficios del Estado. Y la desigualdad es tan grande como hace cien años.

El nuevo Laborismo puede haberse modernizado y transformado a sí mismo y sus estrategias, pero sus valores siguen siendo exactamente los mismos de hace cincuenta años. Su ideología, clara y distintamente de centro-izquierda, tiene raíces en los pensadores socialistas británicos del pasado, como R. H. Tawney y G. D. H. Cole, y ha recibido la influencia del pensamiento comunitario más reciente. En su base está el rechazo a los valores que privan a los individuos de la oportunidad de realizar sus potencialidades.

Por supuesto, el enfoque de los laboristas sobre la pobreza y la desigualdad ha cambiado en los últimos cincuenta años.

En primer lugar, ya no nos

basta con la igualdad de los ingresos. En realidad, habría que decir que el Nuevo Laborismo no considera deseable la igualdad de los ingresos. Me refiero a la clase de igualdad en la que una autoridad central prescribe un ingreso sin consideración del trabajo, el esfuerzo o la contribución a la comunidad. La igualdad del ingreso no repara en el esfuerzo o el mérito. Y tiende a ser estatista y burocrática en cuanto requiere un sistema centralizado de regulación y control. La igualdad del ingreso presta poca atención a la elección individual —en último término, genera un estado en el que las oportunidades no se ofrecen sino que se imponen. Es, de ese modo, contrario a la fibra de la naturaleza humana. Para el Nuevo Laborismo, el socialismo no consiste en ver lo que el Estado puede hacer por cada uno sino lo que el Estado puede hacer para que cada uno pueda obtenerlo por sí mismo: la igualdad de oportunidades. Por supuesto, la igualdad de oportunidades ha servido en el pasado para justificar las normas pasivas del *laissez-faire*.

Por ejemplo, ocho por ciento de las hijas e hijos de los obreros no calificados dejan la escuela a los dieciséis, la mayor parte sin ninguna instrucción específica. Tres de cada cuatro no vuelven a recibir educación o entrenamiento alguno. Otro ejemplo: los hijos de la gente que hace trabajo manual tienen, con casi idénticas calificaciones que los hijos de profesionales, casi la mitad de probabilidades de seguir en la escuela, y un tercio de obtener un trabajo como profesionales. Han sido pocos los mecanismos para que la gente salga de la pobreza y mejore. Es, en otras palabras, una situación en la que la desigualdad persiste: fracasar una vez significa fracasar para siempre.

Hablar de oportunidades en esas condiciones, como escribió

Richard Tawney, es como darle una invitación a cenar en el Ritz a alguien que sabemos perfectamente que no puede costearse la cena: un vano y un cruel sustituto de la verdadera igualdad de oportunidades. No es de eso de lo que se trata el Nuevo Laborismo. La verdadera igualdad de oportunidades demanda la intervención activa del Estado y presupone además una canasta básica, un salario mínimo, servicios de salud y ayuda para quienes no pueden ayudarse a sí mismos.

En segundo lugar, hoy pugnamos por la igualdad no sólo porque creemos en la justicia social, sino también porque creemos que el mayor éxito económico requiere la igualdad. Cuando reconocemos que la gente tiene un potencial, que sus talentos toman muchas formas —de la habilidad para comunicarse a la facilidad para las lenguas a la facilidad para relacionarse, a la capacidad analítica— y que pueden desarrollarse a lo largo de toda una vida, reconocemos que para sacar lo mejor de nuestra economía tenemos que sacar lo mejor de nuestro pueblo. Argüimos, pues, que la desigualdad en las oportunidades no sólo es injusta: es un freno a la prosperidad. El privilegio de unos cuantos en la cima no es suficiente: las oportunidades tienen que filtrarse hasta la base. Tiene que haber oportunidad de empleo, una educación de toda la vida y acceso a los bienes sociales y culturales para todos. Más todavía: si el Estado deja de actuar las consecuencias pueden ser terribles para todos y no sólo para quienes están en el fondo. La desigualdad y la exclusión social nos afectan a todos —del costo elevado de la seguridad social que lleva a impuestos más altos y a tasas mayores de criminalidad y así sucesivamente.

En tercer lugar, reconozcamos que ha cambiado el entorno para la política económica y social. El

mundo de 1997 es completamente diferente hasta del mundo en que operó el último gobierno laborista. Bajo dicho gobierno, el Reino Unido era, en el sentido más amplio del término, una economía cerrada sujeta a controles nacionales: controles de cambio, controles al crédito; una sociedad en la que el manejo de la demanda era la principal herramienta de la política económica. E incluso, en fecha tan reciente como 1983, la campaña electoral del Laborismo se basó en una plataforma de restricción al capital y al comercio, abogando por medidas tales como la prohibición a la importación de automóviles. Actualmente, se reconoce sin discusión que operamos en un mercado abierto y globalizado de capitales y créditos, miles de millones de libras entran y salen de Gran Bretaña cada día, y los viejos mecanismos de poder, tales como los impuestos y las tasas de interés, tienen cada vez menor influencia.

Ante la competencia global, la política económica nacional debe concentrarse cada vez menos en la demanda y cada vez más en la oferta necesaria para la competitividad. Antes solía ocurrir que el capital físico importara más que la capacitación de la fuerza laboral. Ahora ocurre todo lo contrario. Por ejemplo, hace cuarenta años, en 1956, existían en Gran Bretaña sólo diez computadoras; ahora hay diez millones. Gran Bretaña se ha transformado en una sociedad plenamente computarizada, en la que el conocimiento, las habilidades y las ideas, y no el capital, son las fuentes reales del valor.

Y no son sólo los intelectuales o los altos ejecutivos los que contribuyen al éxito de una empresa. Las habilidades y la dedicación de toda la fuerza de trabajo, aun el empleado más humilde de una compañía, contribuyen a la eficiencia y a la excelencia en el desempeño de una empresa. Este

imperativo económico de la educación y la capacitación coincide perfectamente con el énfasis laborista en la necesidad del auto mejoramiento y el desarrollo individual.

También la naturaleza del mercado de trabajo ha variado. Estamos muy lejos de la tradicional semana de cuarenta horas con fuerza de trabajo predominantemente masculina, en la que la gente suponía generalmente que trabajaría toda la vida en la misma actividad y hasta en la misma empresa en que habían conseguido su primer trabajo. Lejos de ello, la gente se desenvuelve en un mercado laboral en el que es normal cambiar de trabajo seis o siete veces en la vida, de manera que las habilidades y la capacidad para adquirir nuevos talentos se han convertido en algo esencial.

También el desempleo ha aumentado. En los años cincuenta había una tasa oficial de desempleo de apenas 1%; para principios de los setenta, había aumentado a 3%. Hoy, en el Reino Unido 19% de los hogares con población en edad de trabajar no tienen un sólo miembro empleado. En Estados Unidos son el 11.5%; el 15% en Alemania y el 16% Francia.

El resultado claro de esta situación ha sido que la principal causa de pobreza ya no es la jubilación, como hace veinte años, sino el desempleo. Si el número de pensionistas pobres solía rebasar el de gente sin empleo, los desempleados son ahora cuatro veces más numerosos.

Y así como las fuentes de la pobreza han cambiado, las herramientas que debemos usar para combatirla y lograr mayor igualdad deben cambiar.

¿Qué está haciendo el Nuevo Laborismo en la práctica?

En primer lugar, su programa se basa en el propósito de erradicar las causas de la pobreza y no

sólo aliviar sus síntomas. En vez de incrementar sólo el nivel de ayuda estatal, ahora existe una cruzada nacional contra el desempleo juvenil y estructural, para sacar a la gente de la trampa de la ayuda estatal y ponerla a trabajar.

Los talentos de cientos de miles de desempleados juveniles y estructurales están siendo desperdiciados. Hemos bautizado a éste esfuerzo nacional —que formó la base del primer presupuesto del Ministro del Tesoro, Gordon Brown— el Nuevo Trato. Creemos que ningún joven debería estar desempleado más de seis meses. El laborismo ofrecerá a estos jóvenes cuatro opciones en vez del Seguro de Desempleo:

La opción patronal. A los patronos que empleen a una persona menor de 25 años que haya estado desempleada por más de seis meses, se les otorgará un reembolso por concepto de impuestos equivalente a \$60 por semana pagada durante seis meses (una suma casi equivalente a 650 pesos por semana). A cambio de esto el patrón deberá ofrecer capacitación dentro del lugar de trabajo, por lo menos una vez por semana, o un día de asueto semanal dedicado a la obtención de un grado vocacional.

La opción del sector voluntario. Se ayudará a aquellas organizaciones de voluntarios que brinden nuevas oportunidades a los jóvenes pagándoles el equivalente de una semana de salario a sus beneficiados más una suma fija durante seis meses. De nuevo el empleador deberá ofrecer capacitación dentro del área de trabajo, por lo menos una vez por semana, u ofrecer un día de permiso semanal dedicado a la obtención de un grado vocacional.

La fuerza de trabajo ambiental. Bajo la opción ambiental los jóvenes podrán optar por un lugar dentro de la fuerza de trabajo ambiental propuesta por el Partido

Laborista —limpiando el medio ambiente y proveyendo otros servicios a la comunidad, como ayudar a los ancianos a proteger sus viviendas del frío. Se les pagará una semana de sueldo equivalente a lo que percibían por seguro de desempleo más una suma fija, y se les ofrecerá un día de permiso semanal para educación y capacitación.

Educación de tiempo completo. Finalmente, los jóvenes sin educación mínima tendrán la opción de estudiar de tiempo completo para obtener un grado reconocido.

Sin embargo, aunque el nuevo gobierno laborista considera que tiene la responsabilidad de promover nuevas oportunidades, todos la tienen igualmente: el gobierno, los patrones, los empleados y los aprendices. Los jóvenes desempleados tienen igualmente la responsabilidad de buscar trabajo, aceptar oportunidades de empleo razonables y mejorar sus capacidades. Por eso decidimos que vivir del seguro del desempleo no sea ya una opción para quienes rechazan ofertas razonables de empleo.

A los desempleados estructurales se les ofrecerá también un nuevo trato, comenzando con una oferta para los que llevan desempleados dos o más años. Se ofrecerá un reembolso por concepto de impuestos de £75 semanales a aquellos patrones que contraten personas que lleven desempleadas más de dos años, para ser capacitadas.

El laborismo está comprometido también con la modernización del Estado de Bienestar para restaurar el trabajo y restablecer la ética laboral. Actualmente, la gente que cobra seguro de desempleo enfrenta tasas de impuesto marginales exorbitantemente elevadas —que a veces alcanza 80, 90 o incluso 100%—, lo que supone un apremiante in-

centivo para abandonar el seguro de desempleo y unirse al mundo del trabajo. De manera que el Partido Laborista buscará reducir la tasa más baja de impuesto al ingreso, de 23 peniques por libra a sólo 10 peniques.

Tony Blair prometió que las tres principales prioridades de un gobierno laborista serían "educación, educación, educación"; se comprometió a elevar el nivel de las escuelas y crear responsabilidades de aprendizaje individual, de manera que la gente tenga constantemente la oportunidad de mejorar sus aptitudes. Además el gobierno va a crear una Universidad de la Industria, utilizando la tecnología más avanzada que permita a la gente aprender a todo nivel desde su casa o su lugar de trabajo.

Nuestra política económica debe adecuarse para enfrentar la prueba de las oportunidades. La derecha idolatraba cruda y dogmáticamente el mercado libre y automáticamente equiparaba a los mercados con el interés público. Pero la vieja disputa entre lo público y lo privado distrae gravemente de los verdaderos desafíos económicos de un país que compete en un mundo en desarrollo. Debemos encontrar la manera de que los sectores público y privado puedan trabajar con objetivos comunes. Por eso la medida del éxito del Nuevo Laborismo no será cuánto gasta sino en qué medida lo hace en bien del interés público.

Equipar a la gente y a las empresas para triunfar, significa una nueva política de competencia. El Nuevo Laborismo tiene el compromiso de frenar a los intereses creados que estorban a la competencia y dañan a nuestros negocios y nuestros consumidores. Los costos de muchos productos básicos son más altos en Gran Bretaña y en Europa de lo que debieran porque no se com-

bate con decisión a los cárteles, las prácticas monopólicas y de fijación de precios. Hay que abrir a la economía a una mayor competencia. El Laborismo fue acusado de utilizar la regulación para eliminar la competencia. Para el Nuevo Laborismo, la disciplina de la competencia es una herramienta indispensable en la creación de una economía dinámica en la que las oportunidades sean equitativas. Lejos están los días en que los gobiernos intentaban identificar a las compañías e industrias potencialmente exitosas —táctica conocida como "la elección de los ganadores". El Nuevo Laborismo ha tomado conciencia de que las empresas saben mejor que el gobierno lo que hacen y se les debe permitir tomar sus propias decisiones comerciales, y vivir y morir según su buen saber y entender —aunque con límites fijados por el gobierno. Debemos crear antes que nada una cultura que aliente la inversión a largo plazo, un sistema educativo adecuado y un Estado de Bienestar moderno. Una cultura que eleve la calidad y la cantidad de inversión productiva en nuestra economía. Debemos zanjar una inmensa brecha de productividad con nuestros competidores. Gran Bretaña invierte menos de la mitad que Japón en cada persona; con Singapur la brecha es mayor. La misma lección puede aprenderse de Europa. En Francia la inversión es 38% más alta, y en Alemania 60%.

El Nuevo Laborismo ha aceptado también que a largo plazo no hay alternativa entre crecimiento e inflación. Y ha aceptado también que la inflación baja es requisito indispensable del crecimiento sostenido. La estrategia debe basarse en la estabilidad desde la cual comencemos a construir. Hacen falta objetivos verosímiles de baja inflación y prudencia fiscal y arreglos insti-

tucionales confiables para alcanzar estos objetivos.

Empecemos por la política fiscal. Las finanzas sanas son el centro de la política económica laborista. En lo relativo a los préstamos dos reglas inflexibles guiarán nuestro enfoque. Primero, honrar la regla de oro: pedir préstamos sólo para invertir y nunca para financiar gasto corriente. Segundo, mantener una proporción de deuda pública en el PIB estable en promedio en cada ciclo económico, y en un nivel prudente y razonable. Nuestras reglas fiscales deben reflejar no sólo nuestro compromiso actual con la prudencia, sino la importancia de la inversión para el mañana.

Con un gobierno con una visión prudente y razonable de los impuestos, el gasto y la deuda pública no será castigado por los mercados financieros, lo que permitirá que la tasa de riesgo británica caiga a medida que se incrementa la credibilidad. Creemos que las tasas de interés bajas contribuyen a alentar la inversión a mediano plazo.

No hay ninguna disposición a incrementar el gasto público. Por el contrario, hay el compromiso de lograr el interés público, sea por medio de la fijación de reglas al sector privado por parte del gobierno, sea por el trabajo conjunto de los sectores privado y público con metas comunes. Lo cual significa que haya cada vez más asociaciones entre el sector privado y el público y que se reexamine el presupuesto de cada agencia gubernamental para ver si es posible pasar de un gasto basado en las necesidades cotidianas a una inversión en el gasto público (por ejemplo, invirtiendo en medicina preventiva e higiene en vez de gastar en curar la enfermedad). Estamos decididos a liberar recursos provenientes de la parte del presupuesto que se gasta en las

consecuencias del fracaso económico —la seguridad social.

Hemos instituido un esquema monetario diáfano para vencer la inflación y aumentar la inversión. El gobierno conservador se vio obligado a hacer más transparente el marco de referencia monetario luego de que, a principios de los noventa, su credibilidad fue minada por el desastroso experimento británico con el Mecanismo Europeo de Intercambio de Divisas. La base del nuevo esquema fue una tasa de inflación de 2.5% o menos. El Banco Central del Reino Unido, el Banco de Inglaterra —donde trabajé antes de ser miembro del Parlamento—, se encargó de asesorar al Ministro del Tesoro sobre el nivel de tasas de interés necesarias para alcanzar la meta en dos años (un reconocimiento de los largos rezagos en política monetaria). Sin embargo, los consejos del Banco de Inglaterra solían ser ignorados por el Ministro del Tesoro conservador, Kenneth Clarke, quien optó por una Política más flexible en vísperas de la elección general de 1997. Uno de los primeros actos de gobierno del laborismo, en las primeras semanas de apertura del nuevo Parlamento, fue hacer frente a la crítica de que el gobierno tiene un enorme interés en impulsar la demanda en vísperas electorales, al conceder al Banco de Inglaterra virtual independencia sobre la conducción de la política monetaria. Aun cuando el Ministro del Tesoro fija la meta inflacionaria, sólo el Banco (reconstituido) es responsable de fijar las tasas de interés en el nivel requerido para que la inflación llegue al punto requerido. Hay una gran transparencia en la operación de la política monetaria, cada mes se publican minutas del Comité de Estrategia del Banco de Inglaterra, y cada tres meses un amplio informe sobre las expectativas de inflación. El resul-

tado inmediato de conceder independencia operativa al Banco de Inglaterra en mayo pasado fue una caída de medio punto porcentual en los intereses a largo plazo, lo que sugiere un aumento inmediato en la credibilidad de la estrategia.

En suma, estamos proponiendo una agenda radical en favor de la igualdad de oportunidades. Una agenda que garantice estándares mínimos y enfatice el papel del Estado para que la gente cumpla sus potencialidades por medio de oportunidades laborales y educativas. A la par de estas oportunidades existe la presunción de que los individuos tienen la responsabilidad de aprovechar dichas oportunidades. La política económica está diseñada para restaurar la ética laboral y brindar incentivos a las empresas para competir e invertir en un contexto de mercados globalizados. Es una concepción de la igualdad de oportunidades que consideramos adecuada para el mundo moderno actual. ◀

*Ruth Kelly es diputada por el Partido Laborista.*

*Traducción de Mario Ojeda Revah*



Carta de Londres

## NINGÚN FRUTO NI FLOR, NI HOJA, NI AVE

MARIO OJEDA REVAH



**A**bril es el mes más cruel; noviembre, dicen los poetas, el más monótono: "A tedious session they await, who hear November at the gate" reza Pushkin en la traducción inglesa de Eugenio Onegin. O el más inhóspito, según Thomas Hood, que escribió en 1844 "No!":

No warmth, no cheerfulness, no  
healthful ease,  
No comfortable feel in any  
member,  
No shade, no shine, no butterflies,  
no bees,  
No fruits, no flowers, no leaves, no  
birds—  
November!

Este noviembre se llevó a Sir Isaiah Berlin, pensador que prefirió el título de historiador de las ideas. Se lo llevó un día antes de traer el LXXX aniversario de la revolución bolchevique, a la que Berlin debió el exilio y dedicó la lucidez crítica y la pluma. Los títulos que le otorgan los titulares del *Times* ("Nuestro mayor pensador") y *The Guardian* (un "archiintelectual") llaman la atención en un país que no le concede gran autoridad pública a sus intelectuales, a diferencia de Francia —y, por extensión, del mundo latino.

En otro mundo, el monacal oxoniense, Berlin pudo aparecer a los ojos de algunos como un diletante. Para otros, por su gusto por la literatura, su pasión por la política, su afición por la música, como un polígrafo. Poco o nada

tenía del *scholar* británico que desempolva y pule la vieja joyería en la torre de marfil, rumiando papel hasta la saciedad o la ignominia. Berlin conocía los placeres de la buena mesa y, famosamente, los de la conversación diversa y civilizada, que practicó con Stravinsky, con Picasso, con Churchill, con Eliot, con Freud. Ideas —solaz y esparcimiento.

Primer *fellow* judío de Oxford, olvidaremos pronto sus veintitrés doctorados *honoris causa*. No así, desde luego, la famosa cátedra inaugural de 1950 en All Souls, Oxford: "Two Concepts of Liberty"; ni los ensayos reunidos en *Russian Thinkers* y *Against the Current*; ni *The Crooked Timber of Humanity* (*Árbol que crece torcido* en la traducción de Moreno Villarreal publicada por *Vuelta*). Páginas escritas para ser leídas en voz alta, muchas de ellas. Y no es improbable que de su autor se recuerde, sobre todo, la figura del gran conversador. Su colega de Oxford, Maurice Bowra, dijo de él: "Como Sócrates y Nuestro Señor, escribió poco pero pensó y dijo muchas y muy importantes cosas". (Bowra prepara una edición de los escritos de Sócrates y El Señor.)

El primero de mayo próximo, los londinenses decidirán por referéndum si la autoridad de la ciudad será en adelante electa por los ciudadanos o por el gobierno. En 1984 el Greater London Council, que había venido funcionando como autoridad local,

fue abolido por Margaret Thatcher porque se había convertido en "madriguera de izquierdistas y otros parásitos del presupuesto público". Es decir, porque dominaban en ellos los laboristas —y fue su último baluarte durante la revolución conservadora de la baronesa, que entonces no lo era.

Antes de la consulta popular se destacan algunos candidatos: Ken Livingstone, laborista ligado al ala radical del partido y ex concejal del GLC; Trevor Phillips, titular de un noticiero y figura prominente de la comunidad afrobritánica; Lord Jeffrey Archer, el famoso autor de novelas, dicen que tediosos pero lacrimógenos; y Chris Patten, ex Gobernador de Hong Kong, Presidente en su día del Partido Conservador y Ministro del Medio Ambiente con Margaret Thatcher. Cierta prensa menciona al afortunado empresario de música punk, Richard Branson, hoy dueño de cuantiosos intereses en ferrocarriles, líneas de aviación y otras empresas.

Pero lo que distrae al público es el juicio que se sigue en los Estados Unidos a Louise Woodward, inglesa de 19 años, niñera acusada de matar al bebé bajo su custodia. El jurado, en Cambridge, Massachusetts, la encontró culpable de asesinato en primer grado y la condenó a cadena perpetua, lo que desató una histeria antinorteamericana sorprendente en un país cuya "relación especial" con la ex colonia trasatlántica es proverbial. En el peor momento, unos turistas norteamericanos fueron golpeados en Cheshire, condado natal de Woodward, lo que dio pie a un proceso paralelo, en el que la turba enardecida clamó contra el "corrupto sistema judicial norteamericano", sus "prácticas viciadas y poco éticas", la avaricia a que sirven sus abogados, la televisión

que es su suprema corte y el afán de notoriedad de sus jueces. Todo lo cual es cierto, pero no lo es menos que los acusadores son ciudadanos del país con mayor número de casos de flagrante injusticia en Occidente. Y cuando el juez revisó el caso, y Woodward mereció el cargo menor de homicidio imprudencial, las aguas volvieron a su cauce.

Final feliz, si se compara con el de Deborah Parry y Lucille McLauchlan, las enfermeras inglesas presas desde hace 10 meses en Arabia Saudita. Se les acusa de asesinar a su colega australiana Yvonne Gilgord, hallada en su departamento con 21 puñaladas. McLauchlan fue condenada a 500 azotes y ocho años de prisión, por complicidad. Deborah Parry, señalada como autora material, debe al hermano de la víctima, y a las 730, 000 libras esterlinas por las que éste declinó la prerrogativa legal de condenarla a muerte, la cadena perpetua por la que le fue trasmutada la decapitación pública. Según la prensa sensacionalista y el patriotismo locales, este caso y el anterior muestran el prejuicio con que se considera a los británicos en otros países, envidiosos de "la calidad de la justicia que impera en nuestras islas".

Pero hasta en la posteridad cometen injusticias los tribunales británicos. Bryan Connon expone de tal modo la vida de William Somerset Maugham en *Somerset Maugham and the Maugham* (título que recuerda al *William Somerset Maugham & All the Maugham* de Robin Maugham, escritor cuyo mayor mérito literario consiste en haber sido sobrino de su tío) que no nos entrega una biografía sino una autopsia. Vida larga y extraordinaria, la de Maugham fue de la era victoriana (el proce-

so a Oscar Wilde lo indujo a abandonar la isla por su condición homosexual) hasta 1965 —murió el mismo año que ese otro prodigio de supervivencia victoriana, Winston Churchill. Mucho antes, en 1938, a los 64 años, con una reputación más que sólida como dramaturgo y narrador, y pensando, tal vez, que se acercaba a su ocaso, se sintió compelido a hacer una recapitulación de su vida. *The Summing Up* discurre sobre la pérdida de la fe, los rigores de la educación inglesa, la hipocresía de la Iglesia Anglicana, la fobia por el tío: también el libro de Connon. Maugham advierte desde el principio: *This book must be egotistic. It is about certain subjects that are important to me (...)* *But it is not about my doings. I have no desire to lay bare my heart, and I put limits to the intimacy that I wish the reader to enter upon with me. I am content to maintain my privacy.* En cambio, Connon, curioso de las preferencias sexuales del escritor, reduce —a menudo grotescamente— una personalidad a una caricatura. Cosa de los tiempos: un documental reciente sobre Francis Bacon intentaba explicar su obra a partir del asma, el masoquismo, un incesto homosexual reprimido. Caricatura y autopsia. Así se lee la obra de Connon —pero *The Summing Up* apenas está por cumplir sesenta años.

La BBC cumple más: setenta y cinco, y los celebra con, entre otras cosas, un documental de excelente factura sobre la historia de la corporación, desde sus primeros años como radiodifusora, pasando por su papel durante la Guerra Mundial y los inicios de la televisión, hasta los problemas de la censura interna y su compleja posición como ente público. Demasiado independiente para el gobierno (durante la crisis del Suez o en la Guerra de las Malvinas), demasiado gobiernista para la "sociedad civil" (*whatever that means*) la BBC satisface más a tirios y a troyanos que a los ingleses, pero hay que reconocerle una capacidad de autocritica que ya quisieran, para un día de fiesta, y muchos tenemos, nuestros vocingleros medios de comunicación. ◀

