

LETRERA

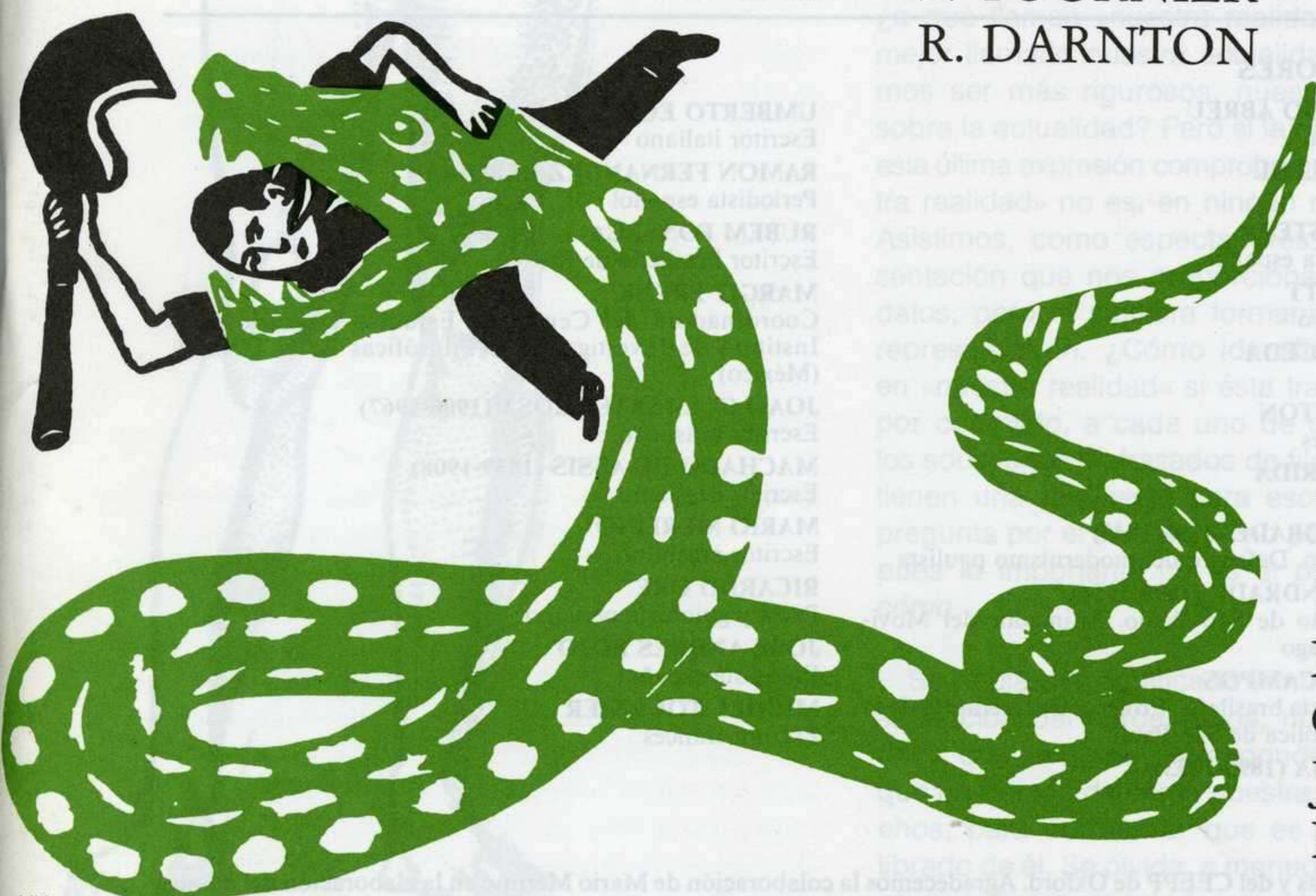
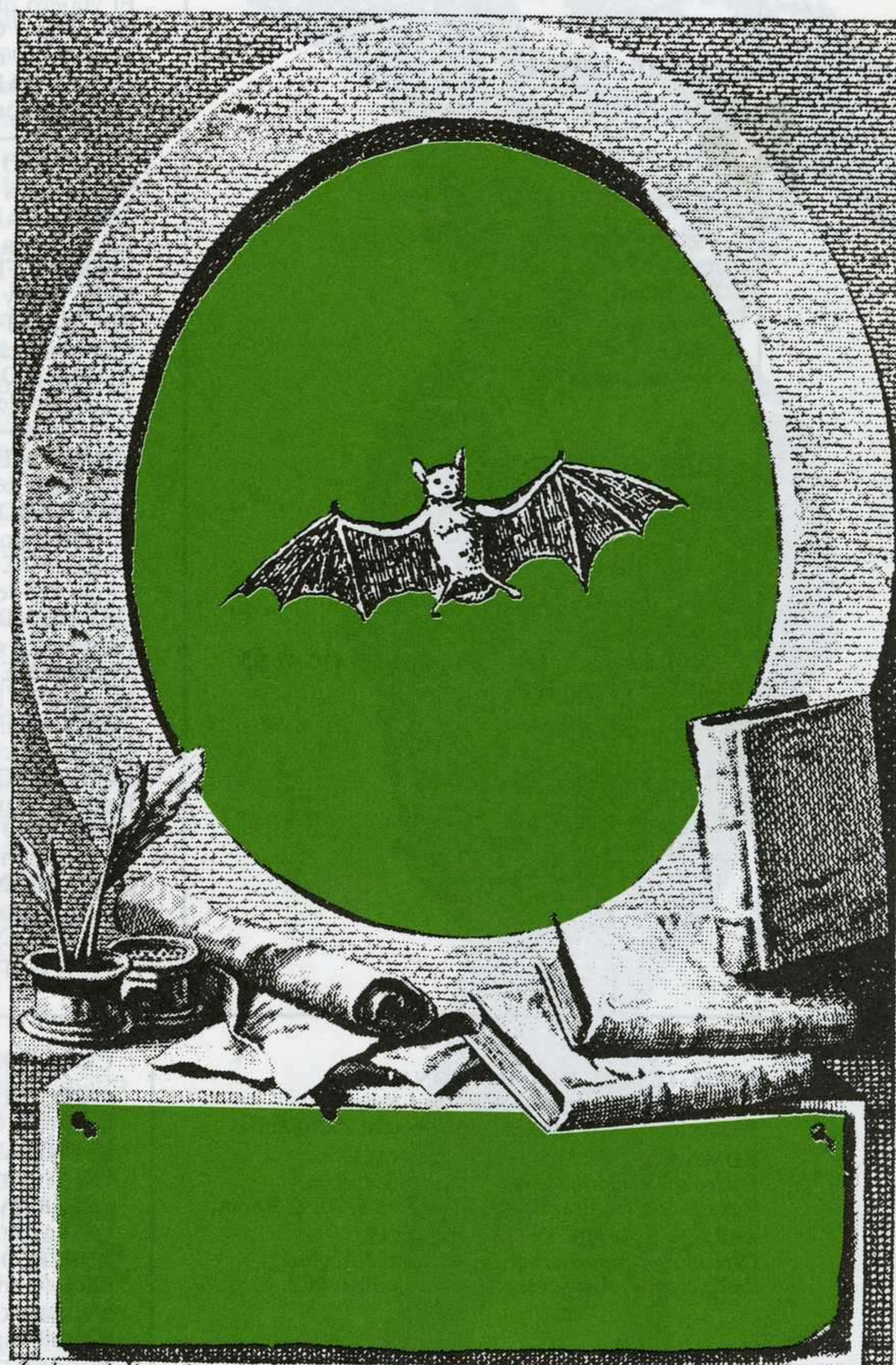
DESTINO DE LAS UTOPIAS

R. ARGULLOL • R. BLATT • M. CERECEDA • J.A. ROJO • R.F. REBOIRAS • R. ORE • C. BALLESTER



SIGNOS, SILABAS Y VOCES

U. ECO • J. DERRIDA • M. FRENK • M. TOURNIER • R. DARNTON



LITERATURA BRASILEÑA

M. MERLINO • M. ASSIS • O. DE ANDRADE • M. DE ANDRADE • J. GUIMARAES ROSA • R. FONSECA • H. DE CAMPOS • C. FERNANDO ABREU

INTERNACIONAL

EDITOR EJECUTIVO

Salvador Clotas

DIRECTORES

Carlos Barral y Antonin J. Liehm

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

CONSEJO DE REDACCIONVictoria Camps
Josep M. Carandell,
Jon Juaristi,
Ludolfo Paramio,
Carlos Piera,
Josep Ramoneda**DISEÑO GRAFICO**

Macua & García-Ramos, S.A.

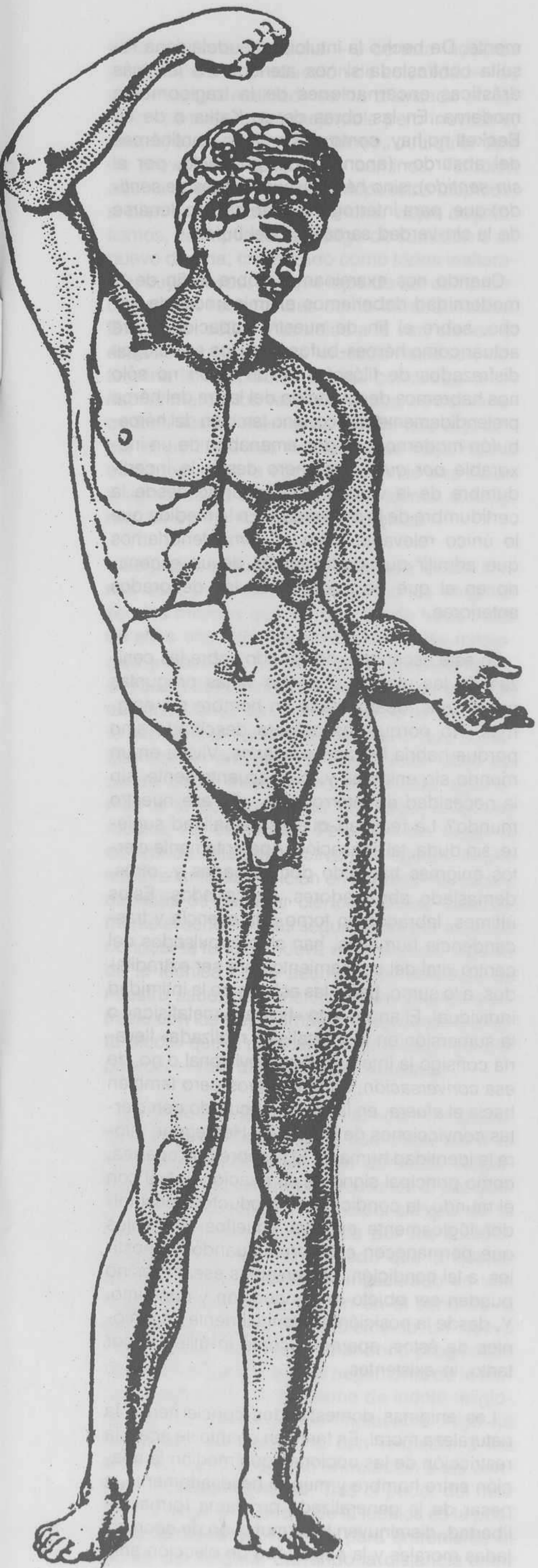
EDITORIAL PABLO IGLESIASMonte Esquinza, 30, 2.º dcha.
28010 Madrid. Teléf.: 410 46 96 - 410 47 98
CIF n.º G-28667061**IMPRESION**Carácter, S.A.
Depósito Legal: M-4655-1986
ISSN 0213-4721**INDICE**

RAFAEL ARGULLOL El hombre sin enigmas	3
ROBERTO BLATT Europa, el poder del sueño, el sueño del poder	6
MIGUEL CERECEDA La utopía de la dominación científico-técnica de la Naturaleza	13
JOSE ANDRES ROJO Los ecos de Utopía	16
RAMON F. REBOIRAS El viajero que perdió la razón del movimiento	21
RICARDO ORE Retorno al mundo plano	25
CESAR BALLESTER La aparición de la nueva racionalidad	29
UMBERTO ECO Reflexiones sobre el papel impreso	34
JACQUES DERRIDA El oído y la escritura	41
MARGIT FRENK Entre leer y escuchar	45
MICHEL TOURNIER El vuelo del vampiro	49
ROBERT DARNTON El olvido de los intermediarios	55
MARIO MERLINO Literatura brasileña: trazando círculos	61
MACHADO DE ASSIS El canónigo o metafísica del estilo	63
JORGE DE LIMA Canto IX de la Invención de Orfeo	65
OSWALD DE ANDRADE Fragmento de manifiesto antropófago	66
MARIO DE ANDRADE El pavo de Navidad	67
JOAO GUIMARAES ROSA Sin tangencia	68
RUBEM FONSECA Relato de un hecho en que cualquier semejanza no es pura coincidencia	70
HAROLDO DE CAMPOS De la razón antropofágica: los devoradores de Europa	71
CAIO FERNANDO ABREU En los pozos	80
CAIO FERNANDO ABREU Un hábito probablemente azul	80

COLABORADORES**CAIO FERNANDO ABREU**
Escritor brasileño**RAFAEL ARGULLOL**
Filósofo catalán**CESAR BALLESTER**
Poeta y periodista español**ROBERTO BLATT**
Filósofo uruguayo**MIGUEL CERECEDA**
Filósofo español**ROBERT DARNTON**
Historiador inglés**JACQUES DERRIDA**
Filósofo francés**MARIO DE ANDRADE (1893-1945)**
Escritor brasileño. Defensor del modernismo paulista**OSWALD DE ANDRADE (1890-1954)**
Escritor brasileño de São Paulo. Animador del Movimiento antropófago**HAROLDO DE CAMPOS**
Escritor y ensayista brasileño. Profesor de Literatura de la Universidad Católica de São Paulo**JORGE DE LIMA (1893-1953)**
Poeta brasileño**UMBERTO ECO**
Escritor italiano**RAMON FERNANDEZ REBOIRAS**
Periodista español**RUBEM FONSECA**
Escritor brasileño de Río**MARGIT FRENK**
Coordinadora del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM (México)**JOAO GUIMARAES ROSA (1908-1967)**
Escritor brasileño**MACHADO DE ASSIS (1839-1908)**
Escritor brasileño**MARIO MERLINO**
Escritor argentino**RICARDO ORE**
Poeta y guionista peruano**JOSE ANDRES ROJO**
Ensayista español**MICHEL TOURNIER**
Escritor francés**PARIS: LETTRE INTERNATIONALE**Dirección: Antonin J. Liehm, Paul Noirot.
Redacción: 14-16, rue des Petits-Hôtels, 75010 París.**ROMA: LETTERA INTERNAZIONALE**Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm.
Redacción: Via Emanuella Gianturco 4, 00192 Roma.**BERLIN: LETTRE INTERNATIONAL**Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.
Redacción: Dominicusstr. 3, 1000 Berlín/W.62**TRADUCTORES****CARMEN GONZALEZ MARIN:** El oído y la escritura.
ASUNCION LASAOSA: Reflexiones sobre el papel impreso.**MARIO MERLINO:** Canto IX de la Invención de Orfeo. Fragmento de manifiesto antropófago. El pavo de Navidad. Sin tangencia. Relato de un hecho en que cualquier semejanza no es pura coincidencia. De la razón antropofágica: los devoradores de Europa. En los pozos. Un hábito probablemente azul.**JOSE LUIS RIVAS:** El vuelo del vampiro.**ANTONIO SABORIT:** El olvido de los intermediarios.

El hombre sin enigmas

Rafael Argullol



Es curioso: empieza a armarse ruido con el próximo fin de milenio, pero nadie, o casi nadie, se atreve a adelantar un diagnóstico. Todo el mundo parece cada vez más de acuerdo en que el siglo XIX se ha prolongado demasiado. Ello significa que gran parte de nuestro siglo ha sido pensado con las categorías de pensamiento propias del siglo anterior que, además, se vinculan a «trágicos errores». El principal de esos errores habría sido prolongar en exceso la creencia en un *sentido* de la Historia. Eso ha tenido funestas consecuencias y, como resultado, ahora sabemos —creemos adivinar— que la Historia no tiene sentido o, cuando menos, no tiene un *sentido* en cuya persecución nos podamos orientar. Ahí hallamos una fuente importante de nuestro caudal de dificultades: al admitir el principal error admitimos, también, la ausencia de rumbo. Hace falta, se aconseja, pensar en *términos* del siglo XXI, pues ese es ya nuestro siglo. Es un consejo, a primera vista, adecuado. Pero, ¿cómo pensar en tales términos sin, al mismo tiempo, tratar de imaginar un rumbo? Más difícil todavía: aun imaginando un rumbo, acción inevitable cuando se piensa, ¿qué referencia puede adoptarse si efectivamente no se puede recurrir a un *sentido*?

Los sociólogos que actúan disfrazados de filósofos han encontrado una respuesta: no hay que buscar ninguna referencia que ya no esté, puesta de manifiesto de un modo más o menos oculto, en nuestra realidad. Atacan, con buenas razones, el prolongado predominio de los idealismos y de las utopías. Propugnan un pensamiento que se haya desembarazado de la «pesadez del Ser», como remedio para dejar atrás, de una vez, los sueños y pesadillas metafísicos. Para un espíritu cansado, como el de nuestra época, suena razonable. Sin embargo, ¿a qué llaman «nuestra realidad»? ¿No sería mejor llamarlo nuestra actualidad o, si queremos ser más rigurosos, nuestra información sobre la actualidad? Pero si la nombramos con esta última expresión comprobaremos que «nuestra realidad» no es, en ningún modo, nuestra. Asistimos, como espectadores, a una representación que nos proporciona un vértigo de datos, pero ni siquiera formamos parte de la representación. ¿Cómo identificar un *sentido* en «nuestra realidad» si ésta transcurre ajena, por completo, a cada uno de nosotros? Pero los sociólogos disfrazados de filósofos también tienen una respuesta para eso: la tradicional pregunta por el *sentido* ya no posee relevancia pues lo importante no es el *por qué* sino el *cómo*.

Se habla del significado simbólico de la desaparición del héroe. Unos, nostálgicos, para decir que el héroe corresponde a una época que ha dejado de ser la nuestra. Otros, satisfechos, para corroborar que es mejor haberse librado de él. Se olvida, a menudo, que el héroe es una figura asociada singularmente al *por*



El héroe, como atmósfera vital, necesita habitar un continente en formación, todavía no enfriado por la «realidad», donde todo pueda interrogarse y, tal vez, algo alterarse.

Rafael Argullol

qué. El héroe es aquél que se pregunta demasiado ante encrucijadas que otros, por demasiado insoportables, tratan de ignorar. En ese especial talante reside su estigma, que le sitúa fuera de lo común, y también su capacidad de anticipación. Duda de lo que se le da (de lo que es dado) y se cuestiona si podría ser de otro modo. Con esta actitud agrade el curso de los acontecimientos con la expectativa de que hay, alternativos, otros cursos de los acontecimientos en los que quizá —sólo quizá— encontrará una mejor explicación para sí mismo. El héroe, como atmósfera vital, necesita habitar un continente en formación, todavía no enfriado por la «realidad», donde todo pueda interrogarse y, tal vez, algo alterarse.

El héroe genera una figura simétrica: el bufón. Si nos dejamos llevar por las impresiones superficiales nada nos sugiere una mayor lejanía. Sin embargo, su situación es muy próxima. La única diferencia estriba en el hecho de que el bufón sabe de antemano que no hay escapatoria ni se crea, como el héroe, la ilusión de que pueda haberla. Y a pesar de esta constatación el bufón —recordemos los admirables ejemplos de Shakespeare— se traza como tarea la continua interrogación. Suscita la paradoja para propagar sus preguntas, aunque intuye que éstas, sin poder rebasar el círculo en que se halla recluido, retornarán a él como dardos envenenados. El héroe interroga porque no puede renunciar a la imposición de su verdad, mientras el bufón lo hace, por contra, porque le viene impuesta la renuncia a toda verdad. Por ello el primero es necesariamente trágico y el segundo inevitablemente cómico. Hay, no obstante, entre ambas posiciones, una zona de intersección donde confluyen la búsqueda de una verdad del héroe y la lucidez de la sin-verdad del bufón. Esta zona ha sido la única patria posible de aquel apátrida que atraviesa «el gran desierto de los hombres» preconizado por Baudelaire. La conciencia de la modernidad ha correspondido al héroe-bufón.

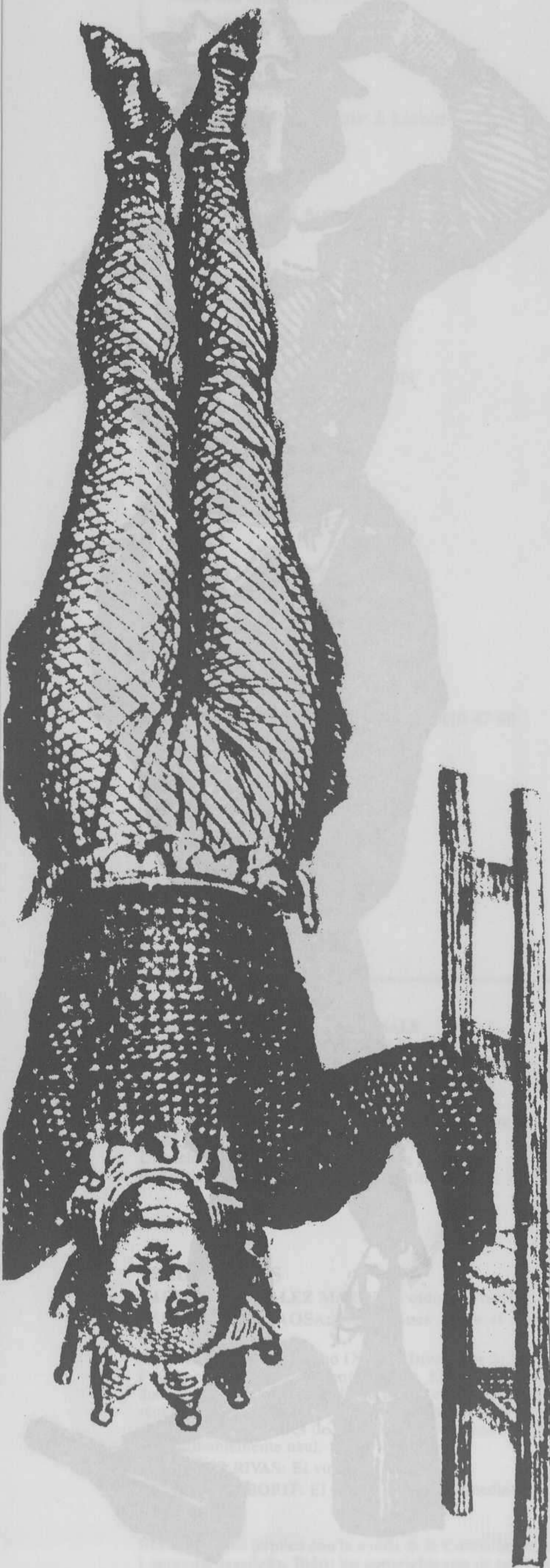
El propio Baudelaire se cansa de insinuarlo cuando trata de establecer las condiciones en las que actúa el héroe moderno, encarnado, en su obra, en la silueta del poeta moderno. Este es un pugilista, un cazador, un peleador que batalla infatigablemente con su *por qué*. Pugna por vislumbrar ese atisbo de eternidad que a Baudelaire le parece todavía imprescindible. Y al unísono es un bufón que engaña su radical escepticismo con provocadoras piruetas sobre el vacío. Es un actor, un cómico de la peor especie que pone el mundo al revés sólo por el placer, aparentemente, de contemplar las imágenes grotescas de un orden de valores invertido. Pero en éste personaje de mirada bifronte el bufón no es menos «profundo» que el héroe a la hora de establecer los síntomas. Para llegar a extraer la «conciencia del absurdo», y sobrevivir a ella, ambas figuras se necesitan mutua-

mente. De hecho la intuición baudelairiana resulta contrastada si nos atenemos a las más drásticas encarnaciones de la tragicomedia moderna. En las obras de un Kafka o de un Beckett no hay, como se ha dicho, «antihéroes del absurdo» (anonadados, por tanto, por el *sin-sentido*), sino héroes (buscadores de *sentido*) que, para interrogarse, han debido llenarse de la sin-verdad sarcástica del bufón.

Cuando nos examinamos sobre el fin de la modernidad deberíamos examinarnos, de hecho, sobre el fin de nuestra capacidad para actuar como héroes-bufones. Si los sociólogos disfrazados de filósofos llevan razón no sólo nos habremos desprendido del lastre del héroe pretendidamente clásico, sino también del héroe-bufón moderno. Los dos emanaban de un inexorable *por qué*, el primero desde la incertidumbre de la verdad y el segundo desde la certidumbre de la sin-verdad. En la medida que lo único relevante fuera el *cómo* tendríamos que admitir que participamos de un escenario en el que de poco sirven los decorados anteriores.

En este escenario, construido sobre las cenizas de las utopías y de las viejas preguntas metafísicas, deambularía un hombre sin enigmas. No porque los hubiera descifrado sino porque habría logrado *olvidarlos*. Viviría en un mundo sin enigmas y, consecuentemente, sin la necesidad de interrogarse. ¿Es ese nuestro mundo? La realidad-que-es-actualidad sugiere, sin duda, tal sensación. Aparentemente ciertos enigmas han sido domesticados y, otros, demasiado abrumadores, descartados. Estos últimos, labrados en torno a la esencia y trascendencia humanas, han sido expulsados del centro vital del pensamiento para ser extraditados, a lo sumo, hacia las esferas de la intimidad individual. El anunciado «fin de la metafísica» o la sumersión en la «metafísica realizada» llevaría consigo la interrupción, provisional o no, de esa *conversación*, entre nosotros pero también hacia el *afuera*, en la que, de acuerdo con ciertas convicciones de Rilke o de Heidegger, aflora la identidad humana. El hombre que acarrea, como principal signo de su relación actual con el mundo, la condición de productor-consumidor lógicamente excluye aquellos elementos que permanecen exteriores, cuando no hostiles, a tal condición. Los enigmas esenciales no pueden ser objeto de producción y consumo. Y, desde la posición existencialmente hegemónica de éstos, aparecen como in-útiles y, por tanto, in-existentes.

Los enigmas domesticados conciernen a la naturaleza moral. En tanto en cuanto se acata la restricción de las opciones que median la relación entre hombre y mundo necesariamente, a pesar de la generalizada proclama formal de libertad, disminuyen la formulación de encrucijadas morales y la capacidad de elección ante



Tras el poder del mito y de la religión, el poder de la técnica es la posterior tentativa del hombre para enfrentarse al poder del enigma. Salvando la distancia entre tales tentativas, hay una similitud en el proceso.

ellas. La firme sospecha —o certeza inducida por los foros de producción de actualidad— de que «nuestra realidad» se ha afianzado en un *único camino*, quizá mejorable pero inevitable, destruye, de modo simultáneo, cualquier tipo de proyección hacia otros caminos. También aquí la erradicación de los supuestos *utópicos*, si bien ha contribuido a eliminar viejos dogmatismos, ha implicado el riesgo de sumisión a un nuevo dogma, cristalizado como *topos* inalterable, cuyas leyes, aunque lejos de ser comprendidas, son reconocidas como infranqueables. Ese *topos*, sólido y proteico a la vez, siendo el espacio en que encaja «nuestra realidad», determina la adaptación de las conductas a un *habitat* moral, con respecto al cual se desvanece toda ilusión alternativa. De ahí que al justificar el perfil de sus *habitantes* se haya hecho obvio recurrir a la consolidación de una razón pragmática: la de los hombres ajenos al enigma. La de los hombres sin enigmas.

Se puede argumentar que es una locura afirmar eso, pues en nuestro tiempo los enigmas son los mismos que los que desde hace miles de años encontramos reflejados en las mitologías y filosofías. Es cierto pero, paralelamente, desde un determinado mirador que no estamos en condiciones de controlar, ya no es cierto. En lo substancial nada sabemos de lo que no sabíamos, sin embargo, si pudiéramos observar desde aquel mirador probablemente llegaríamos a la conclusión de que *algo*, o tal vez mucho, ha cambiado. Pero aun sin llegar al control de esta perspectiva privilegiada, desde nuestra limitada posición en el presente, somos capaces de capturar ciertos indicios. Naturalmente el sendero más seguro pasa por tratar de conocer la función nueva de la técnica. Mas no de la técnica como acumulación empírica de nuestro saber de transformación, sino en contraste con los viejos ámbitos «sagrados» o «metafísicos» que al parecer —subrayando: sólo, al parecer— han dejado de ser nuestros.

De poco nos sirve vivir en el «dominio planetario de la técnica» al igual que otros hombres de otras épocas vivían bajo dominios religiosos, dispuestos al *cómo* pero nunca al *por qué*. Ahí se circunscribe el principal peligro de la razón pragmática auspiciada por los sociólogos-filósofos: del mismo modo que la fijación de un *topos* inalterable, enmascarado en una supuesta libertad de acción en el seno de la actualidad, origina inevitablemente un nuevo dogmatismo, también el abandono pragmático de toda resistencia ante la hegemonía de la técnica conduce a un fanatismo de índole religiosa, no por difuso menos implacable. *Algo* ha cambiado, es cierto, no con respecto a los enigmas esenciales sino en relación a las contrapropuestas humanas. Tras el poder del mito y de la religión, el poder de la técnica es la posterior tentativa del hombre para enfrentarse al poder del enigma. Salvando la distancia entre

tales tentativas hay una similitud en el proceso. Por eso también la técnica, creada, al igual que los mitos y los dioses, por los hombres, se ha emancipado, constituyéndose en «dominio planetario». Es decir, en incontrolable y divinizada para sus propios creadores.

Ante esta situación la razón pragmática es, en contra de lo que alardean sus propugnadores, una incitación a la conciencia religiosa. El dilema sobre la bondad o maldad de la técnica es ocioso, y tanto los apologetas como los detractores escogen bajo el sopor espiritual de aquella conciencia. Unos y otros se mueven bajo la servidumbre del *cómo*. Y, no obstante, lo que parece inaplazable es un nuevo *por qué*. Una nueva pregunta sobre el *sentido* que perpetúe la vieja entonación y añada nuevos tonos. La sola insinuación de tal pregunta agrade la idea religiosa de un *topos* inalterable. Pero para ello, aunque haya cambiado el decorado, se hace imprescindible invitar, otra vez, a escena al héroe y al bufón.

Rafael Argullol

Disturbios del conocimiento
Icaria, 1980

El Quattrocento
Montesinos, 1982

El héroe y el único
Taurus, 1984

Leopardi
Montesinos, 1985

Tres miradas sobre el arte
Icaria, 1985

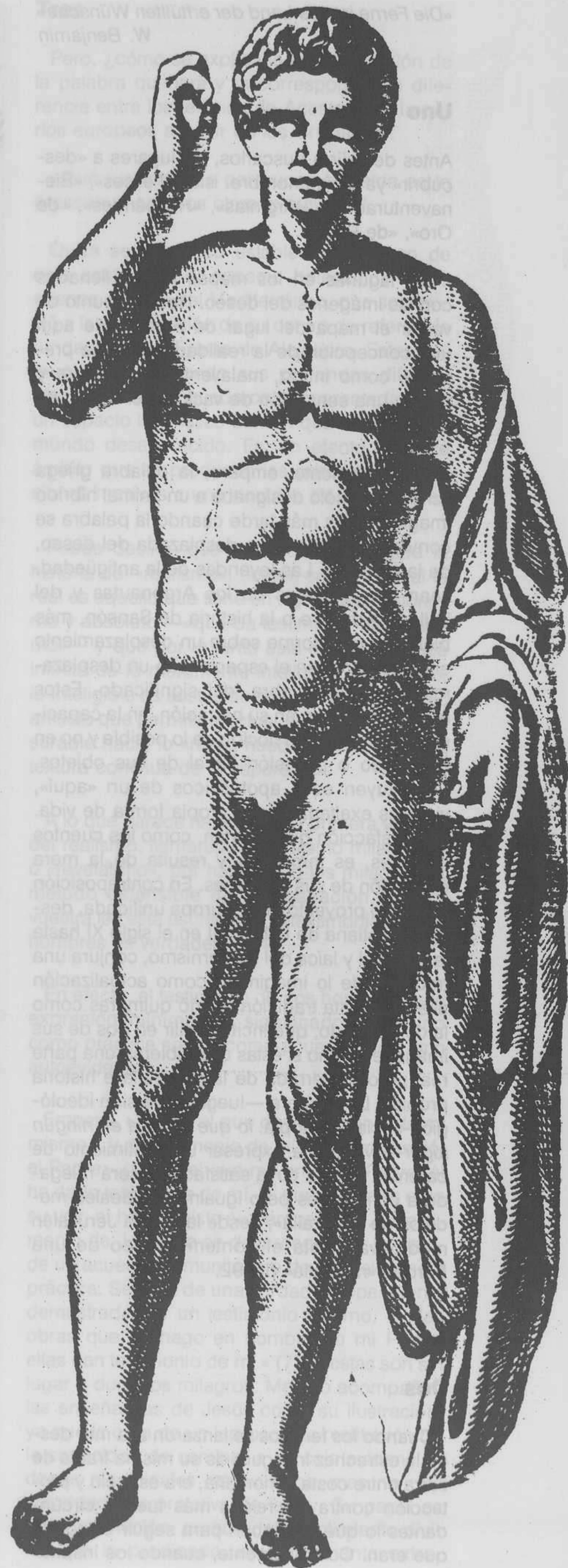
Duelo en el valle de la muerte
Ayuso, 1986

Lampedusa
Montesinos, 1987

La atracción del abismo
Plaza Janés, 1987

Territorio del nómada
FCE Esp., 1987

Tres miradas sobre el arte
Destino, 1988



Europa: el poder del sueño, el sueño del poder

Roberto Blatt

«Die Ferne ist das Land der erfüllten Wünsche»
W. Benjamin

Uno

Antes de salir a buscarlos, los lugares a «descubrir» ya tenían nombre: islas «Felices», «Bienaventuradas», «Virginias», «Hespérides», «de Oro», «de Plata»...

Las lagunas en los mapas fueron llenadas con las imágenes del deseo. Hasta el punto de vaciar el mapa del lugar de partida. He aquí una concepción de la realidad propia, la presente, como infeliz; malaventurada, impura y pobre; una sensación de vacío en el centro de la realidad.

Originariamente, empero, la palabra griega «chimaera» sólo designaba a un animal híbrido imaginario. Es más tarde cuando la palabra se convierte en la imagen desplazada del deseo, de la carencia. Las leyendas de la antigüedad, sean las aventuras de los Argonautas y del Vello de Oro o la historia de Sansón, más bien que un informe sobre un desplazamiento en el tiempo o en el espacio, son un desplazamiento de la palabra, del significado. Estos relatos se agotan en su narración, en la capacidad de sugerir una noción de lo posible y no en el acceso o posesión literal de sus objetos. Constituyen ecos apoteósicos de un «aquí», visiones exaltadas de la propia forma de vida. La satisfacción que aportan, como los cuentos infantiles, es inmediata y resulta de la mera evocación de sus imágenes. En contraposición a esto, el proyecto de la Europa unificada, desde la cristiana de Urbano II en el siglo XI hasta la racional y laica del modernismo, conjura una tradición de lo imaginario como actualización alienada. Esta tradición acuñó quimeras como la de Eldorado, que incita a salir en pos de sus imágenes como si éstas describieran una parte real pero desterrada de la geografía e historia propias. La quimera —luego su versión ideológico-social, la utopía: *lo que no está en ningún lugar*— vendrá a expresar un sentimiento de carencia radical cuya satisfacción será relegada a cambiantes pero igualmente ideales modelos de «más allá»; desde la Nueva Jerusalén medioeval hasta el contemporáneo de una Europa «más allá» del 92.

Dos

Cuando los fenicios se lanzaron a la mar desde la estrechez insegura de su misma franja de tierra entre costa y montaña, era espacio y protección contra los reinos más fuertes circundantes lo que buscaban para seguir siendo lo que eran. Contrariamente, cuando los inspira-



dos por Marco Polo se aventuraban en Oriente, iban en pos de las presuntas llaves exiladas y milagrosas de su propia existencia: virginidad, éxtasis y oro. Y de tal «descubrimiento», en efecto, «dan testimonio» a su retorno.

«Mientras que la humanidad exige milagros a la naturaleza y a la vida, porque sólo a fuerza de milagros se cree en Dios, los que más hondamente penetran en la realidad inexplorada se sienten poco menos que forzados a referir milagros, para justificarse...» (1).

Fenicios y griegos, entre muchos otros, salieron a confirmar su propia realidad (de hecho no *salieron*, sino que extendieron su espacio interior), mientras que el descubridor sale a confirmar sus sueños, es decir, a negar la suya.

¡Qué contraste entre los cartagineses, para citar un ejemplo, y estos descubridores, individuos e instituciones a la par, enfermos de ausencia!

Cuenta Fray José de Acosta: «Una nave de cartagineses llevándola la fuerza del viento por el mar Océano, vino a reconocer una tierra nunca hasta entonces sabida, y que volviendo después a Cartago, puso gran gana a los cartagineses de descubrir y poblar aquella tierra, y que el Senado con riguroso decreto vedó la tal navegación, *temiendo que con la codicia de nuevas tierras, se menoscabase su patria.*» (2).

Contrariamente, para el europeo del siglo XV la realidad presente no es el asiento de la «patria». Esta, aunque «revelada» ya, está aún por «descubrirse». «Porque los que esto dicen, claramente dan a entender que buscan una patria; que si se acordaran de aquella de donde salieron, cierto tenían tiempo para volverse: empero deseaban la mejor, es a saber, la celestial...» (3). Lo que abandona es el exilio.

He aquí una idea de «patria» que precede, gran novedad, a su evasivo asiento corporal y cuya encarnación misma se quiere trascendental, exterior.

Pero si la realidad inteligible es el exilio, ¿cuál es la celestial?.

El paraíso medioeval sólo franqueable a través de la muerte, se sustituye por el Renacimiento con sus paraísos accesibles mediante una mera muerte ritual; la muerte de la «aparición», del significado contextual. Se *renace seguidamente* a la búsqueda de modelos ejemplares, sensibles y sustanciales de lo real. Se idean reglas de representación definitivas aplicables a la forma, la perspectiva y composición de los objetos de la mirada. Esta visión substantiva —estética y espacial— del paraíso escondido detrás de la inmediatez indeterminada

de la experiencia, lleva en un principio a privilegiar un impulso de apropiación geográfica; la apropiación de los objetos espaciales con los que se compondrá el cuadro ideal. El mapa, icono del paisaje, vendrá a complementar a la pintura, icono del acto.

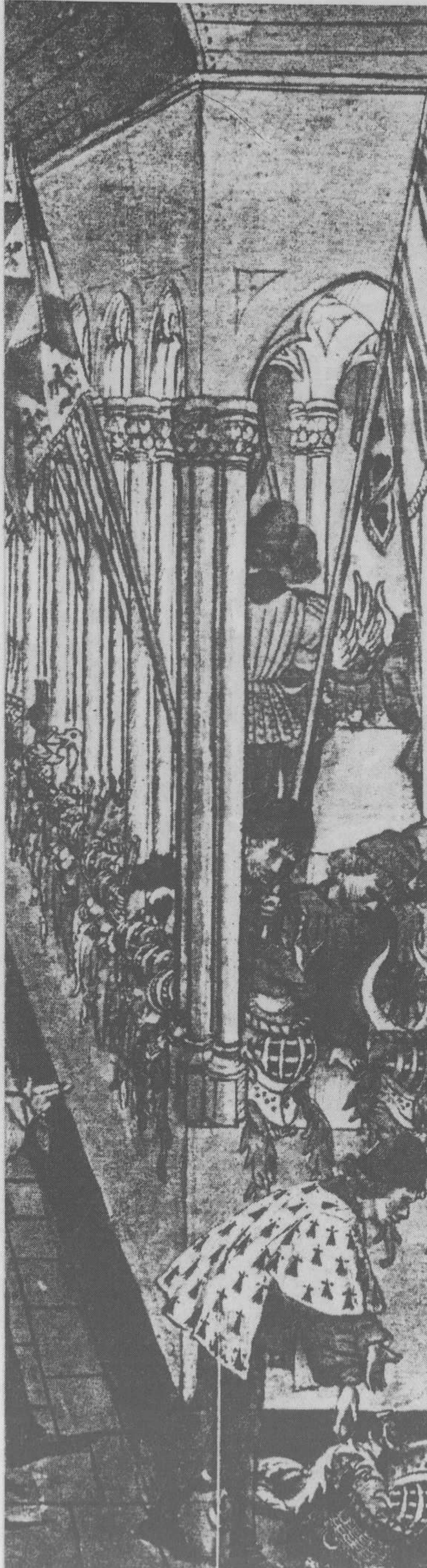
Pero el fracaso del asalto a la Jerusalén ocupada, centro perdido del mapa paradisiaco e ideal de la universalidad, requiere la postergación del proyecto total a favor de la determinación sacro-geográfica de ese primer cuerpo que ha recogido, en circunstancias más o menos fortuitas, el mensaje de la doctrina del deseo absoluto, de la carencia radical.

Ese cuerpo especial, es decir, grandes áreas de Europa en principio irrelevantes a la escenografía histórica de los Evangelios, se erigirá en centro de recambio del mapa de lo sagrado merced a la nueva doble Cruzada, que significa, por una parte, ésa que se dirige hacia adentro, la Inquisición, y esa otra que ensancha Europa será trazado por flamantes itinerarios. El mapa icónico del nuevo espacio sacro de Europa será trazado por flamantes itinerarios interiores de peregrinación, como, por ejemplo, el Camino de Santiago, marcando la trayectoria biográfica de santos autóctonos.

Una vez fijada Europa como referencia absoluta sobre la tierra firme de la doctrina, se hace posible el salto descubridor de ese cielo del que no se poseen más que nombres. Lo que se encuentra es el Nuevo Mundo.

Bien adentrada ya la apropiación planetaria, precursora de la interplanetaria, el siglo XVIII asiste al inicio de un proceso renovado de abstracción de la mirada que fuera convencionalizada ya durante el Renacimiento. Reglas de lógica vienen ahora a definir la mirada geométrica que sustituye a la geográfica. Los objetos sociales y materiales encontrados ocupando las lagunas de los mapas y que se resistieron a ser descubiertos en su idealidad, o «convertidos» a ella por mera ocupación y fuerza, serán ahora creados, mejor dicho, «producidos», a semejanza de los modelos ejemplares de la carencia redefinida: los modelos de la racionalidad, la última versión del paraíso es una maqueta de diseño que se quiere sustituto perfecto de la realidad de la que es parasitaria.

La geografía del exotismo tiene ya poco que ofrecer en términos de virginidad, oro o los materiales de que se nutre la noción de progreso contemporáneo. La lejanía espacial se ha convertido en lejanía temporal. El viaje a la utopía del futuro suplanta la travesía en pos de la quimera geográfica. Una vez rodeado y agotado el mundo que inventara, Europa traza los confines del mapa ideal según sus propios bordes y se sueña laguna a descubrir. Más allá del 92.



Tres

Pero, ¿cómo se explica la transformación de la palabra quimera y la correspondiente diferencia entre los fenicios de Acosta y los imperios europeos a partir de las Cruzadas?

¿Qué justifica que para unos la patria es lo presente y para los otros lo ausente?

Quizá sea fundado establecer el origen de esta actitud en el espacio helenístico de la cuenca oriental del Mediterráneo, que sobrevivió a la desaparición de su centro de referencia fundacional: la Grecia de Alejandro. Estas comunidades, salvando sus profundas diferencias regionales, quedaron emparentadas por un espacio lingüístico común que describía un mundo desaparecido. Es, en efecto, en este ámbito que se producen las primeras conversiones masivas a una doctrina de la carencia.

Puede decirse que esta doctrina inaugura la historia del «realismo», noción según la cual lo real es aquello que tiene un significado autónomo y absoluto —«que da testimonio de sí mismo»— y que por lo tanto está a una distancia infinita de lo meramente inteligible. De hecho, lo inteligible es sustituido por lo «demostrable»; artificio que permite efectuar el salto inconmensurable hacia lo «real», hueco o ventana en la textura continua de lo «aparente».

A lo que parece haber sido la primera versión del realismo, llamaremos «realismo milagroso» o «revelatorio», por haber sido los milagros su método ostensible de demostración. «... en vuestra ley está escrito que el testimonio de dos hombres es verdadero.» (4).

En efecto, el testimonio de dos hombres es la expresión mínima del significado entendido como práctica social, como acuerdo; no como autoevidencia.

Empero, «Yo soy el que doy testimonio de mí mismo... y da testimonio de mí el que me envió, el Padre.» (5); «Y el que me envió, el Padre, él ha dado testimonio de mí. Ni nunca habéis oído su voz, ni habéis visto su parecer.» (6). El testimonio de Jesús no se desprende, por lo tanto, de un acuerdo comunitario o de una relevancia práctica. Se trata de una verdad independiente demostrada por un testimonio externo. «... las obras que yo hago en nombre de mi Padre, ellas dan testimonio de mí.» (7). Y estas son sin lugar a duda los milagros. Mas no acompañan las enseñanzas de Jesús como su ilustración, ya que la cura de un leproso o la restitución de la capacidad de caminar a un cojo evidencian dones medicinales maravillosos, mas no una autoridad interpretativa de la ley. Su papel es de confirmación, *prueba* del asentimiento divino con lo predicado, reconocimiento extra-

La quimera —luego su versión ideológico-social, la utopía: lo que no está en ningún lugar— vendrá a expresar un sentimiento de carencia radical cuya satisfacción será relegada a cambiantes pero igualmente ideales modelos de «más allá»; desde la Nueva Jerusalén medioeval hasta el contemporáneo de una Europa «más allá» del 92.

comunitario de la autoridad del que predica. «Y rodeó Jesús toda Galilea, enseñando en las sinagogas de ellos, y predicando el evangelio del reino, y sanando toda enfermedad y toda dolencia en el pueblo. Y corría su fama por toda la Siria; y le trajeron todos los que tenían mal: los tomados de diversas enfermedades y tormentos, y los endemoniados, y lunáticos, y paráliticos, y los sanó. Y le siguieron muchas gentes...» (8).

De acuerdo con el esquema de toda demostración, la realidad de un fenómeno está condicionado por su correlación con otro, en este caso revelación y milagro, aunque no exista conexión *necesaria* entre sus respectivos sentidos. Cuenta el Talmud que durante una discusión sobre la interpretación de un precepto, uno de los sabios contendientes alegó: «¡Si mi tesis es la correcta que las paredes de este cuarto se inclinen!». Y las paredes efectivamente se inclinaron. Su rival en la discusión replicó dirigiéndose a ellas: «¿Por qué intervenís? ¿Qué sabéis vosotras sobre la interpretación de la ley?» Y las paredes volvieron a enderezarse avergonzadas.

El papel demostrativo de los milagros contrasta con su rol esencialmente operativo o descriptivo en otras tradiciones. Evóquense, por ejemplo, los brazos elevados de Moisés que aseguran la victoria contra los moabitas, la extracción de agua de la roca, el maná de los cielos, la conjuración de la lluvia, la restitución de la vitalidad de las minas de cobre, etc.

El milagro solía resolver un problema, generalmente comunitario y no individual, en forma sin duda maravillosa para aquellos que lo presenciaban; nunca para demostrar una tesis. A lo sumo, el milagro se concebía como recompensa o castigo, pero no como argumento discursivo. Es así que la derrota de los moabitas no es a su vez interpretada por estos como la demostración de la falsedad de sus propios dioses, ni una sequía como signo de la muerte de la divinidad comunitaria.

En efecto, el reconocimiento de un conjurador de milagros precede a la ejecución de éstos. Es más, la fe asegura que los milagros corroboren siempre sus propias imágenes. Ningún campesino siciliano presenciara una intervención del Gran Manítú, así como escasearán los hindúes que hayan asistido a una aparición de la Virgen. Los mensajes transmitidos por medio de manifestaciones extraordinarias no contradicen nunca las enseñanzas previamente prescritas por la correspondiente tradición.

Como ya señaló Kierkegaard, el hecho de que Abraham oiga la voz de Dios instándolo a sacrificar a su hijo, demuestra la decisión de su fe más bien que su capacidad de reconocer correctamente la Voz del Señor como distinta de



la del Maléfico, del rumor de las hojas al viento o de un grave síntoma de psicosis. No obstante, los milagros, concebidos como algo que trae consigo su propio reconocimiento juegan un rol demostrativo fundamental en el contexto de esta primera versión del realismo: «Y seguía grande multitud, porque veían sus señales (i.e. milagros) que hacía en los enfermos.» (9). «Y el que había estado muerto, salió, atadas las manos y los pies con vendas; y su rostro estaba envuelto en un sudario. Díceles Jesús: Desatadle y dejadle ir. Entonces muchos de los judíos que habían venido a María, y habían visto lo que había hecho Jesús, creyeron en él...» (10).

El rol demostrativo de la facultad maravillosa es aún más elocuentemente ilustrado por: «Y si Cristo no resucitó, vana es entonces nuestra predicación, vana es también vuestra fe.» (11).

Sin embargo, los milagros, aún cuando son aceptados como tales, no son suficientes para convencer sobre la verdad de una tesis si no se les reconoce validez como prueba. «... mas algunos de ellos fueron a los fariseos, y dijéronles lo que Jesús había hecho.» (12).

Agréguese a lo dicho que el nuevo rol demostrativo atribuido a los milagros es limitado por el hecho de que otros también los hacen: «Porque se levantarán falsos Cristos y falsos profetas, y darán señales y prodigios, para engañar, si se pudiese hacer, aún a los escogidos.» (13).

San Pablo previene contra los «embelesos» y «falsas señales» cuando no son obra de los elegidos de Cristo y hechos en su nombre. Por lo tanto, una vez que el milagro ha confirmado la autoridad del revelador y de aquellos ungidos por él, se le retira su papel demostrativo.

Dado que, como vemos, la eficacia de la demostración depende de la aceptación previa de la concepción que quiere sostener, todo realismo se reduce en última instancia, a la afirmación de una realidad determinada y autónoma que contrasta con la multiplicidad y la localidad de la realidad comunitaria, sirviéndole la demostración como criterio *interior*.

Se trata de una «teoría» de la realidad: descripción privilegiada y ejemplar que contrasta con el viejo significado hebreo de esta palabra —*Torá*— entendida como conjunto de prescripciones de comportamiento, como una ética; ejemplos de acción.

El nuevo sentido se extrae del contexto sobre el cual se aplica, ya que su imperatividad no deriva de él, está ausente de la presencia que describe.

El sentido determinado del lenguaje vendría a expresar una realidad que trasciende su significación social. De ahí que puede entenderse ese «estirarlo todo hasta romperlo» como la descripción de la embestida contra los confines del lenguaje, como la abstracción que lleva a la ausencia de contenido, a la ruptura del significado.

Tanto en el arquetipo inicial como en las versiones laicas que lo suceden, el realismo se reduce, a fin de cuentas, a proposiciones que deben fundarse a sí mismas, aunque sea a costa de lo inteligible: «Porque el Padre tiene vida en sí mismo, así dio también al Hijo que tuviese vida en sí mismo» (14). «Porque nadie puede poner otro fundamento que el que está puesto, el cual es Jesucristo.» (15). «Mirad que ninguno os engañe por filosofías y vanas sutilezas, según las tradiciones de los hombres, conforme a los elementos del mundo, y no según Cristo.» (16).

El carácter asumidamente auto-explicativo de la doctrina contrasta con el carácter contextual de lo inteligible, con esa profundidad que la tradición presta al significado: memoria comunitaria que sirve de marco temporal a la actividad social presente.

A la pregunta: ¿Por qué tus discípulos traspasan la tradición de los ancianos? Jesús responde: «¿Por qué también vosotros trapasais el mandamiento de Dios por vuestra tradición?» (17). «Oísteis que fue dicho a los antiguos... mas yo os digo...» (18). «Yo hablo lo que he visto cerca del Padre; y vosotros haceis lo que habeis oído cerca de vuestro padre» (19).

Lo oído ilustra la conservación de ese rumor consensual y anónimo, continuo, mas inestable, que constituye la memoria colectiva. Como ya lo mencionáramos cuando comentamos las abstracciones renacentistas, las concepciones realistas por su parte, han preferido representaciones visuales para describir las expresiones pretendidamente intrínsecas de las cosas. Eso es debido a que a partir de la experiencia visual, reducciones emblemáticas son producidas con relativa facilidad; imágenes que constituyen interpretaciones codificadas, transferibles y conservables de lo real.

«Porque he venido para hacer disensión del hombre contra su padre» (20). Compárese lo anterior con el sentido tradicionalista de la realidad azteca:

«Porque nuestros progenitores,
los que han sido, los que han vivido sobre la tierra,

no solían hablar así (21)
Ellos nos dieron
sus normas de vida
Y ahora, nosotros
destruiremos la antigua regla de vida?».

Significativamente, en su traducción realizada por los Setenta al griego, la lengua de las ya mencionadas comunidades helenísticas huérfanas de centro, el Viejo Testamento se leerá a partir del Nuevo. Eso significa que no le sirve a éste como fondo interpretativo tradicional, sino como demostración adicional de la autoridad



del testimonio evangélico. Es así que todas las profecías del Viejo Testamento deben entenderse a partir del Nuevo Testamento *hacia atrás* como anunciando a Jesús como Cristo.

Más aún, San Pablo se encarga de abolir definitivamente la dependencia de la tradición: «Mas ahora estamos libres de la ley... para que sirvamos en novedad de espíritu...» y «muertos a la ley para ser de otro...» (22). El rechazo de la memoria colectiva encarnada por la tradición traerá aparejada la instauración de la historia oficial, es decir, la recopilación de aquellos sucesos sancionados como «reales» a través de «testimonios autorizados» cuyo modelo inicial son los informes evangélicos. Las crónicas de Indias continúan esta técnica que culmina en la práctica contemporánea de presentar descripciones reductivas y privilegiadas de los acontecimientos: la cobertura «documental».

Mientras que la tradición expresa el sentido de continuidad de una forma de vida, el fondo de permanencia sobre el cual se operan y comprenden los cambios en el respectivo ámbito social, fondo éste que es conjurado y permanentemente reinterpretado para ajustarlo a la actividad comunitaria presente, la historia, por su parte, pretende registrar eventos «en sí» por medio de una mirada de «afuera»: la mirada de la doctrina. En efecto, la historia registra «hechos» entendidos como actos perfectamente determinados, absolutos, —no meramente «lo que se hace», el sentido primitivo de la palabra— que ilustrarían la realización de un plan que, aunque ausente de los sucesos mismos, les sirve como esquema imperativo; la lógica del ojo exterior. En el caso del realismo milagroso, los hechos historiados son los actos de inspiración divina y el plan, la intención extra comunitaria, es la Divina Providencia: «Siendo determinación del Cielo, que se descubriesen las naciones de Indias, que tanto tiempo estuvieran encubiertas...» (23). «... [el] principal fin que en el descubrimiento de estas gentes y tierras pretende la Divina Providencia —éste no es otro sino el que vestirle hizo nuestra carne mortal, conviene a saber, la conversión y salud destas ánimas, al cual todo lo temporal necesariamente debe ser propuesto, ordenado y dirigido...» (24).

De hecho, la memoria articulada por la tradición no es más que la perspectiva temporal de la presencia. Expresa un sentido social de permanencia y transcurso en tanto que práctica de ordenar actividades. La historia, por su parte, se quiere testimonio selectivo que exprese la realidad intrínseca y autónoma de cadenas de eventos tal como aparecen sobre el cuerpo lineal del tiempo, éste mismo concebido como objeto: un cuerpo integralmente compuesto por unidades ordenadas y vacías sobre el cual se cuelgan los sucesos.

El realismo doctrinario, después de haber extendido las alas de su deseo sobre amplios y remotos espacios reales y de haber establecido la consiguiente usurpación de poder que de él resulta, vuelve, las alforjas repletas pero el apetito intacto, al cuadro de partida: Europa.

Apropiadamente, el capítulo que sigue a continuación de los testimonios de la revelación propiamente dicha, se intitula *Los Hechos*: una crónica histórica en el espíritu realista que acabamos de describir.

Contrastando con esto, las recopilaciones temporales del Viejo Testamento aparecen en los «divrei haiamim»; i.e. las «cosas de los días»; siendo la raíz de «cosa» —«davar»— una derivación de lo «hablado», así como en el capítulo de «Shmot», palabra que tiene el doble sentido de «nombres» y «recuerdos». Dada la tónica similarmente tradicional del mundo griego no sorprende que el significado de la palabra «mythos» sea «rumor», «relato»; un consenso anónimo ratificado por la actividad compartida.

Resumiendo, la memoria colectiva es una condición necesaria de la inteligibilidad de lo presente; es la parte temporal de su significado. Por su lado, la historia es el testimonio temporal de una doctrina; una condición impuesta *a posteriori* sobre lo que ya es inteligible. Digamos que la memoria es al significado lo que la historia es a una descripción privilegiada de la realidad, a una teoría de la verdad.

Por último, abordemos la noción de la divinidad como referencia comunitaria vacía. En este papel, sea el dios monoteísta de los judíos, el conjunto de divinidades de una sociedad politeísta o aún el concepto de «sabiduría» entre los griegos, se trata de la afirmación de la unicidad de significación de un espacio comunitario en cuyo interior se manifiestan las multiplicidades de acción y manipulación de la realidad. En otras palabras, la divinidad afirma la comunidad de creencia que acompaña a una comunidad de acción.

Decimos «referencia comunitaria vacía» porque el concepto de la divinidad carece de sentido autónomo fuera del sistema social práctico de inteligibilidad y prescripción que viene a simbolizar, como ilustra el dios sin atributos de Maimónides.

La divinidad simboliza el espacio mismo de la inteligibilidad. Así puede entenderse uno de los apodosados por los judíos a Dios: «Hama-kom», el sitio.

La creencia en una divinidad, expresa entonces un sentimiento tácito de participación en una forma de vida compartida y unitaria, indeterminable por el hecho mismo de ser concebida desde *adentro*.

La interdependencia entre la divinidad como espacio significativo y la forma de vida que lo «habita» es enfatizada por el dicho indígena que da entrada al Libro de Fuego de Galeano: «El hombre sueña a dios que lo sueña a él».



Esta interdependencia es a menudo articulada por el establecimiento de una «alianza» entre la divinidad referencial y su correspondiente colectividad.

Bajo esta luz puede entenderse la antiguamente extendida noción de «pueblo elegido». No se trata aquí de un dios universal que vaga entre los pueblos para seleccionar a su preferido. La «elección» indica que el sentido de la divinidad en cuestión está contenido en la forma de vida para la cual sirve como referencia. No sorprende que cada comunidad de creencia atribuyera, los judíos lo hacen aún, a su dios referencial el señorío sobre la realidad en su totalidad, porque nada es concebible fuera del sentido propio de la inteligibilidad, es decir, de la actividad compartida. Veremos más adelante que esto se diferencia de la noción más reciente de «universalidad».

La negación de los dioses es, en consecuencia, la negación de la propia existencia comunitaria: «déjenos ya perecer, puesto que ya nuestros dioses han muerto» (sacerdotes aztecas a los misioneros según *El coloquio de los Doce*). Lo dicho enfatiza entonces la distinción entre el concepto de divinidad como referencia social vacía y aquel que se formula como independiente de las «tradiciones de los hombres»; un dios que «tiene vida en sí mismo». Mientras que en unos el concepto de divinidad se vacía para hacer inteligible la realidad social, para los otros es precisamente esta última la que se vacía para intentar hacer inteligible a la divinidad: «... la incredulidad de ellos habrá hecho vana la verdad de Dios? En ninguna manera; antes bien sea Dios verdadero, mas todo hombre mentiroso...» (25).

En el carácter extra comunitario de la interpretación cristiana escolástica de la divinidad — «Yo no soy de este mundo...» — radica su exigencia *universal*.

Un mensaje sin contexto social concibe todos los espacios sociales como su cuerpo potencial. Y este potencial será explotado por medio de la conversión.

«Este solo y verdadero Dios que predicamos... también a vosotros los naturales de estas tierras —que os llamamos indios— él os da el ser y vida... aunque no lo conocéis ni adoráis ni le teneis por Señor; ... y ahora os quiere hacer mucho mayores mercedes, si de todo vuestro corazón os convirtédes a él...» (*Los Doce* 59).

Pero la imposición de una verdad universal es la muerte de la vida comunitaria: «Entra su reino, entra en nuestras almas el verdadero Dios... Marchita está la vida y muerto el corazón de sus flores, los que lo estiran todo hasta romperlo, dañan y chupan las flores de los otros... No hay verdad en las palabras de los extranjeros.»

La utopía de la dominación científico-técnica de la Naturaleza

«Ellos enseñaron el miedo,
vinieron a marchitar las flores,
para que su flor viviese,
dañaron y sorbieron la flor de nosotros»
(Chilan Balal)

Parecería que los indígenas reconocen la distinción entre su propia concepción divina comunitaria y la del dios realista. Por ello, a menudo, en sus testimonios recopilados en nahuatl, quiché o quechua, el uso del vocablo que designa a la divinidad indígena no es extendido a la divinidad de los extranjeros para la cual se mantiene la palabra castellana «dios» o «verdadero dios». Los indígenas no reconocen la posibilidad de traducir de un concepto al otro. Diríase que la expresión «verdadero dios» se entiende como nombre propio, no como predicción descriptiva.

A pesar de que la revelación no es «conforme a los elementos del mundo», su manifestación ocurre en el lenguaje. Pero, en vez de reconocerle a éste el sentido contextual que tiene en el marco de su correspondiente espacio comunitario, por lo menos en lo que concierne a la revelación, el realismo cristiano atribuirá al lenguaje un sentido intrínseco, esencial y determinado. «No juzguéis según lo que parece, mas juzgad justo juicio.» (26).

El sentido determinado del lenguaje vendría a expresar una realidad que trasciende su significación social. De ahí que puede entenderse ese «estirarlo todo hasta romperlo» como la descripción de la embestida contra los confines del lenguaje, como la abstracción que lleva a la ausencia de contenido, a la ruptura del significado.

Por otra parte, ¿cómo se reconoce el justo sentido del mensaje?. «Y respondiendo Pedro, le dijo: Decláranos (explícanos) esta parábola.» «Y Jesús dijo: ¿Aún también vosotros sois sin entendimiento?» (27). A falta de un contexto interpretativo práctico, generalmente rechazado por los maestros de la escolástica como «casuismo», la determinación del sentido esencial y universal de la revelación, el Espíritu Santo contenido en el texto, será de hecho aquél sancionado por la autoridad, en otras palabras, por el linaje de los ungidos a partir de Jesús. «El cual fue declarado Hijo de Dios como potencia, según el espíritu de santidad, por la resurrección de los muertos, de Jesucristo Señor nuestro. Por el cual recibimos la gracia y el apostolado, para la obediencia de la fe en todas las naciones en su nombre... entre las cuales sois también vosotros, llamados de Jesucristo...» (28).

Así como el lenguaje en su uso contextual expresa una forma de vida social, el lenguaje esencial expresa a la *institución* que se adjudica la prerrogativa de decidir sobre su justeza.



En efecto, la institución suplanta a la realidad comunitaria como asiento de la significación.

Lo que se ilustra al hacerse la primera transferencia de autoridad en favor de San Pedro: «Mas yo también te digo, que tu eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia... Y a tí daré las llaves del reino de los cielos; y todo lo que ligares en la tierra será ligado en los cielos; y todo lo que desatares en la tierra será desatado en los cielos.» (29), y:

«El, el único verdadero Dios, el Señor, el Creador y Redentor Jesucristo, estableció aquí en la Tierra su Reino, su Asiento estableció, que se llama Reino de los Cielos, y que se llama Iglesia Católica. Y se llama Reino de los Cielos, porque nadie accederá al Cielo, si no pertenece a esta sagrada Iglesia.» (30),

Tomado rigurosamente entonces, el mensaje transmitido por tal institución en «este mundo» es su propio linaje de autoridad —un mensaje puramente «formal»— y la promesa de una realidad paradisíaca postergada.

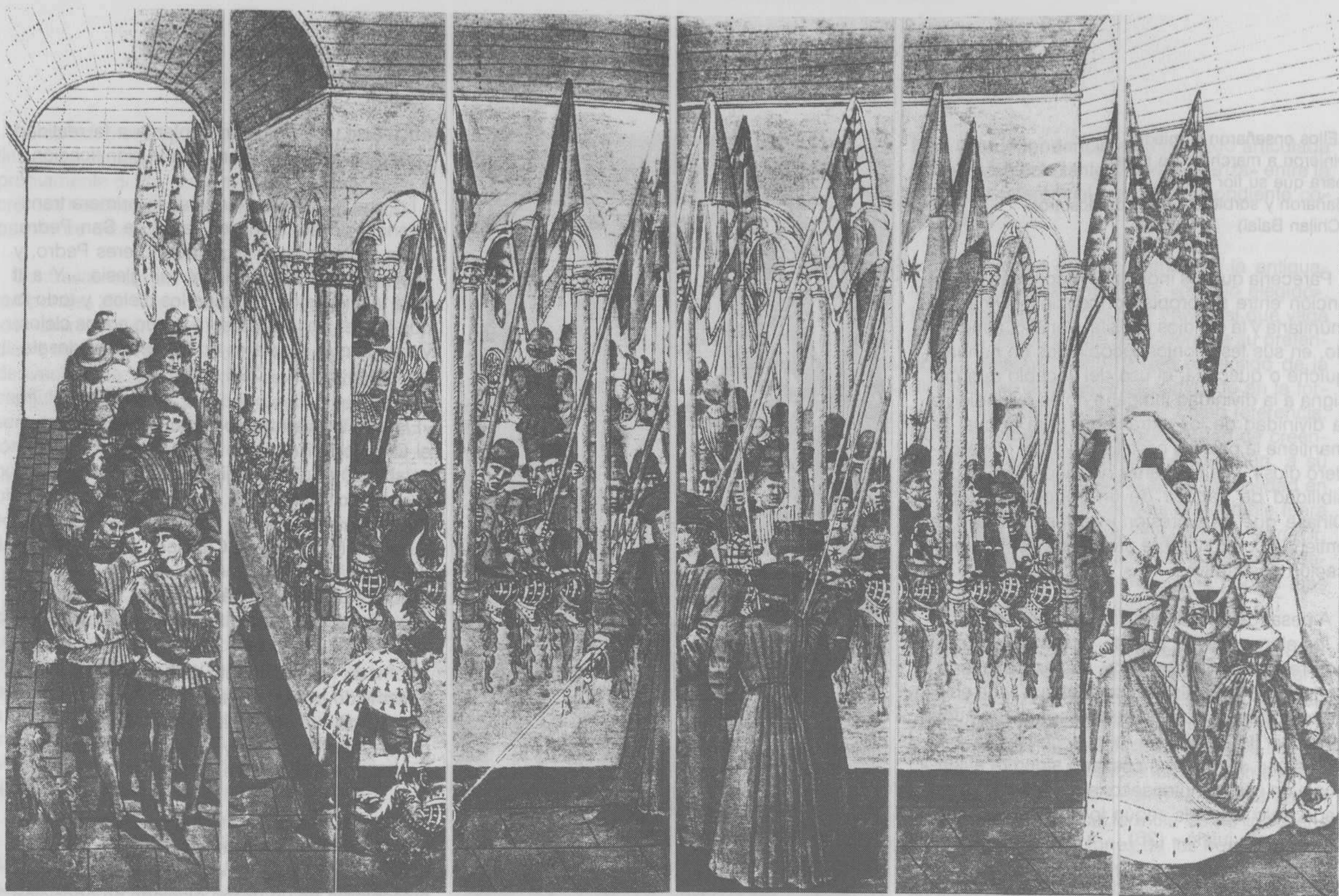
Este enfoque de la autoridad muestra la transformación de su viejo sentido aristoteliano, operativo y tradicional, en «poder institucional» representativo de un deseo plantado en oposición a la realidad comunitaria.

En consecuencia, sus depositarios se reclaman un poder omnipresente en nombre de una justificación ausente. En esta línea se inscribe la afirmación del fundador de «Sendero Luminoso»: «Lo único real es el poder».

Pero la institución del deseo, un espacio inicialmente vacío, tiene que reclutar individuos, salir a «la pesca de hombres».

La identidad individual expresa una forma particular y concreta de concebir una interactividad social. A diferentes tradiciones sociales corresponderán concepciones prácticas respectivamente diferentes del individuo y de su relativa soberanía ante su comunidad de acción. Por consiguiente, la individualidad entendida como mínima unidad de responsabilidad social puede ser el individuo biológico, la familia, el clan o alguna otra configuración cultural.

La institución autónoma, por su parte, carece, por haberlo rechazado, de un contexto comunitario. Su noción de individuo debe corresponder entonces, como su propio mensaje, a un modelo ideal predeterminado. Es así como nace en Occidente la idea del «sujeto»; *teoría universal* de la individualidad a la cual se es convertido.



La masa de individuos así convertidos en sujetos administrados por la institución doctrinaria constituye el «pueblo adquirido» (Pedro 2; 9) que contrasta con el «pueblo elegido»; aquella colectividad que comparte un espacio significativo común. En el caso de la doctrina cristiana, el modelo ejemplar del sujeto será la Vida Ejemplar de Cristo y más tarde las Vidas de los Santos. «... pues que también Cristo padeció por nosotros, dejándonos ejemplo, para que vosotros sigáis sus pisadas.» (31). «Sed imitadores de mí, así como yo de Cristo.» (32).

Cuatro

A partir de este primer modelo de realismo, la doctrina del deseo se metamorfosea como resultado de la aparición de nuevos pretendientes al poder total que ésta promete a sus depositarios. A la abstracción celestial de la Iglesia se sucede la de Estado y nación cuyo cielo son las utopías civilizatorias o el universalismo selectivo de la raza. Sus productos reales, empero, fueron respectivamente los imperios coloniales y el fascismo.

El paisaje social indeterminado que fuera *adquirido* por la institución eclesiástica es heredado por la institución laica que lo rediseña por medio de fronteras en icono de soberanía pública; la apropiación individual que le sirve de

equivalente es lo que conocemos llanamente como propiedad privada.

Los variados linajes de poder se acompañan de variadas teorías de la individualidad. El estado inventa al «ciudadano» según el modelo del «héroe»; el capitalismo al «consumidor racional» según un mercado al que se le supone una intencionalidad ejemplar pero que no es más que una reducción del juego inabarcable e imprevisible que supone la negociación sobre el valor.

Emparentado con el enfoque capitalista y su propio mito de la libertad, se encuentra el «yo absoluto», resabio del romanticismo, en el que el individuo definido como unidad psico-biológica es su propia institución doctrinaria, tirano y sujeto a la vez de sus sentimientos y deseos particulares. La totalidad del «mercado» es el límite potencial de su cuerpo merced a la conversión de lo externo que significa el acto de adquisición.

El realismo doctrinario, después de haber extendido las alas de su deseo sobre amplios y remotos espacios reales y de haber establecido la consiguiente usurpación de poder que de él resulta, vuelve, las alforjas repletas pero el apetito intacto, al cuadro de partida: Europa.

El universo a conquistar ahora es la laguna inscrita en el futuro de su propio mapa ideal;

imperio en el que esta vez, inútiles ya los exóticos vasallos, no habrá más que señores. Más allá del 92.

- (1) Wasserman; *Cristóbal Colón*; Losada, p. 1.
- (2) J. Acosta, *Hist. Nat.*; Libro I, p. 53.
- (3) Heb. 11; 14-16.
- (4) Juan 8; 17.
- (5) Juan 8; 18.
- (6) Juan 5; 37.
- (7) Juan 10; 25.
- (8) Mat 4; 23-24-25.
- (9) Juan 6; 2.
- (10) Juan 11; 44-45.
- (11) Cor. I 15; 14.
- (12) Juan 11; 45.
- (13) Mat 13; 22.
- (14) Juan 5; 26.
- (15) Cor. I 3; 11.
- (16) Colos 2; 8.
- (17) Mat 15; 2-3.
- (18) Mat 5; 21-22.
- (19) Juan 8; 38.
- (20) Mat 10; 35.
- (21) «Nunca ha hablado hombre así como este hombre.» (Juan 7; a 46)].
- (22) Rom 7; 6] y 7; 4.
- (23) Acosta, op. cit. Libro I; p. 82.
- (24) Las Casas HGI, Prol. p. 13.
- (25) Rom 3; 3-4.
- (26) Juan 7; 24.
- (27) Mat 15; 15-16.
- (28) Rom 1; 4-6.
- (29) Mat 10; 18-19.
- (30) *Coloquio de los Doce*, 580-588.
- (31) Pedro 2; 21.
- (32) Cor 11; 1.

La utopía de la dominación científico-técnica de la Naturaleza

Miguel Cereceda

Una de las verdades de fe de la Ilustración que más dudosas y difíciles de asimilar se nos ha vuelto era la que, bajo la figura del progreso, pretendía la emancipación de la humanidad a través del dominio científico-técnico de la naturaleza. El locus clásico de tal programa emancipatorio es sin duda el Discurso preliminar de la *Enciclopedia* de D'Alembert y Diderot. Este modelo de emancipación tecnológica y de superación de las necesidades naturales a través del estudio experimental del comportamiento del mundo se tradujo en una utopía de la cual todavía Herbert Marcuse ha sido uno de sus últimos profetas. Justamente en un texto titulado *El final de la utopía* afirmaba Marcuse que «hoy ya tenemos la capacidad técnica de erradicar el hambre del planeta y que si esto no se consigue se debe únicamente a la distribución desigual de la renta». Mas con su ingenuidad Marcuse parecía tomar por cuestión baladí lo

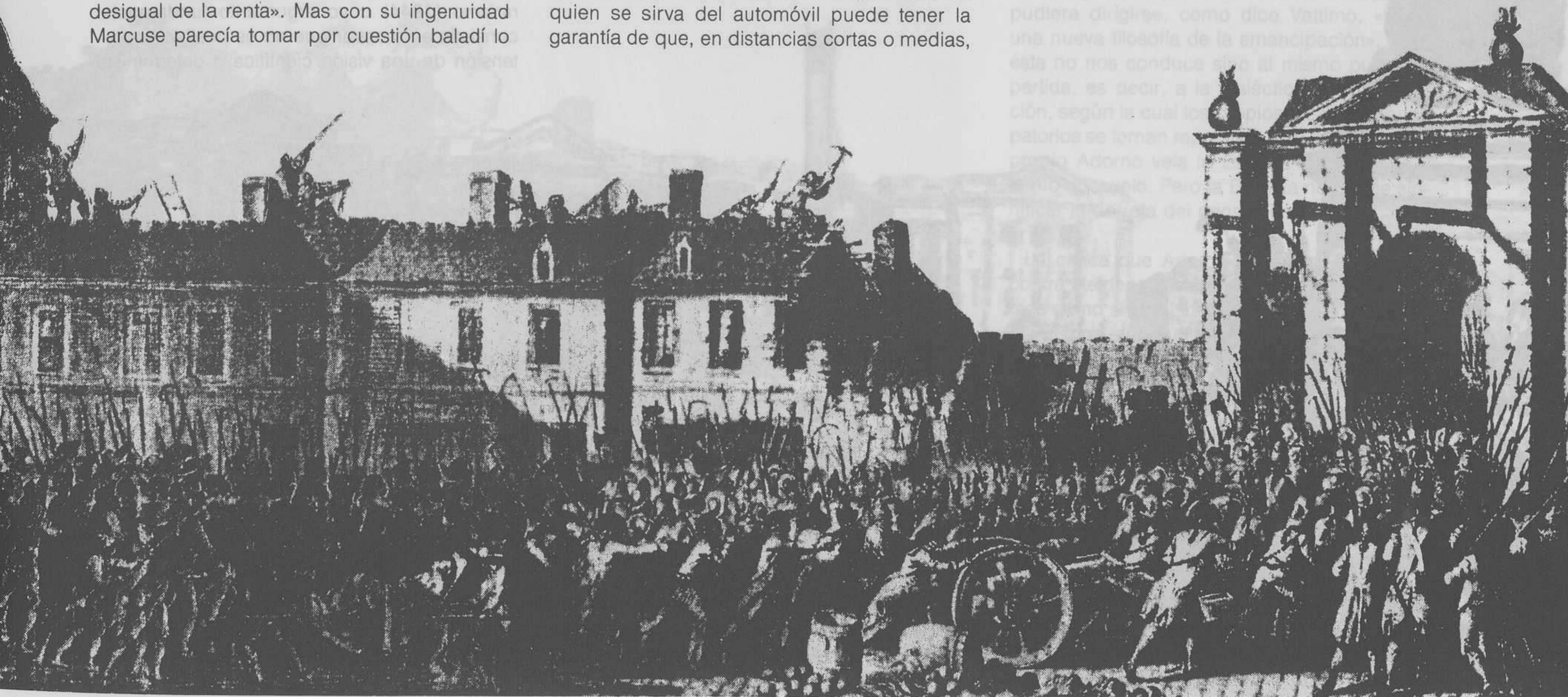
para dominar la naturaleza, pudo ésta volverse contra los hombres mismos? Quizás valga la pena meditar el alcance de esta pregunta a la luz de algunos ejemplos en los que se pueda contemplar el sentido de tan extraordinaria inversión.

El primer ejemplo que me gustaría considerar es el del extraño caso propiciado en las grandes ciudades por la generalización de un medio de transporte privado como el automóvil, porque el automóvil, curiosamente, se vuelve contra sus usuarios; pues no sólo impone sus condiciones a la ciudad —que ya nunca más será hecha a la medida del hombre— sino que además vuelve su sentido en contra de su uso natural. En medio del colapso generalizado a que está llegando el tráfico en la gran ciudad, quien se sirva del automóvil puede tener la garantía de que, en distancias cortas o medias,

capa de la atmósfera fundamental para la vida del planeta. No deja de ser irónico el que a base de matar moscas estemos propiciando nuestra propia destrucción.

Pero no está en mi ánimo el ser apocalíptico, ni agorero, ni tan siquiera el ser edificante, sino tan sólo considerar un movimiento que se ha demostrado esencial en el desarrollo de la historia y, para lo cual, quisiera considerar un último ejemplo:

El reciente cambio en la política de los países del llamado socialismo real hacia una preocupación por las libertades civiles y los derechos



que era en realidad el problema fundamental: el de la desigual distribución de la renta.

Hay sin embargo, a pesar de esto, un problema específicamente relacionado con la técnica y que no parece que se pudiese superar mejorando únicamente las condiciones injustas que permiten la distribución desigual de la riqueza. Pues en efecto, además de la dominación clásicamente estudiada por el marxismo de unas clases sociales sobre otras y de unos países imperialistas sobre otros, el desarrollo de la moderna técnica ha puesto de relieve algo que hasta este último siglo pudiera parecer sorprendente: el dominio de la técnica sobre el hombre. ¿Pero cómo, si la técnica no era más que el medio del que los hombres se servían

llegará incluso más tarde que si fuese caminando. En vez de desplazar a través de la ciudad, el uso masivo del automóvil conseguirá inmovilizar y bloquear a sus usuarios en un momento dado, como lo hace ya todos los días en las horas punta.

El segundo caso que quisiera contemplar es el de la destrucción del medio ambiente y, en particular, el problema ahora mismo acuciante de la progresiva desaparición de la capa de ozono. Al parecer, algo tan aparentemente inocuo como el gas propelente de los insecticidas, de las lacas del pelo y de los productos de limpieza del hogar, es el responsable de este desencadenamiento masivo por el que las moléculas de ozono se disgregan, destruyendo una

humanos, así como el acercamiento y el mutuo entendimiento entre los jefes de los dos principales bloques militares del planeta, no ha sido, como se sabe procurado por el resurgir del espíritu humanista entre los líderes mundiales, sino más bien algo a lo que ellos se han visto arrojados por su incapacidad de seguir la carrera del crecimiento armamentista. Un problema sobre todo ha parecido ser el último obstáculo insalvable: el de la automatización progresiva del armamento llamado estratégico, cuya capacidad autónoma de decisión empezaba a ponerse incluso por encima de los propios gobernantes. El mundo que burlescamente diagnosticaba Kubrick en *Teléfono rojo: volamos hacia Moscú*, parece haberse hecho realidad.

Pero, aún más, el único modo de superar este nihilismo, el único modo de redimir al hombre de su resentimiento contra la vida, es poniéndose más allá, por encima del bien y del mal, es decir, no valorando.

Estos tres que acabamos de mencionar son problemas contemporáneos planteados por la técnica. Ni su desarrollo ni su solución vienen aquí al caso pues, tal vez, el modo de plantearlos y de resolverlos sean también problemas técnicos, tales como la proscripción de los automóviles en las ciudades, la sustitución de los

por la técnica. Pero, mientras que la mayoría se preocupaba del problema de la responsabilidad moral del científico o de la injusta y arbitraria escisión de la racionalidad humana en un ámbito teórico y un ámbito práctico mutuamente vedados el uno al otro, sólo Heidegger supo señalar, primero, que el problema de la técnica no era algo técnico y, segundo, que el modo en que la técnica se apropiaba de la historia de los hombres era una especie de destino preestablecido ya en el modo en que los hombres mismos se encontraban dispuestos ante la técnica desde su origen.

El progreso científico-técnico siempre ha sido posible gracias a la imposición y al dominio. Ahora bien, este avance del dominio no es par-

Escrito en plena euforia estudiantil del 68 y dedicado nada menos que al viejo y simpático Marcuse, el artículo de Habermas *Ciencia y técnica como ideología* decreta como por ensalmo el fin de la lucha de clases (debido —según dice— a la prodigiosa capacidad del capitalismo de integrar bajo su capa las reivindicaciones del proletariado y absorberlas de modo que garanticen su funcionamiento) y considera «seriamente» la posibilidad de que los estudiantes se constituyan en el nuevo sujeto revolucionario.

En vista de este desprecio de la importancia de la técnica en la determinación de la historia, el historicismo marxista hubo de soportar la insolencia de un panfleto oligofrénico elaborado por Popper y titulado *La miseria del historicismo* (1944) cuyo argumento fundamental consistía en mostrar que no es posible la pretensión de una visión científica o determinista



gases CFC por otros inocuos de características similares o los acuerdos internacionales de limitación del armamento estratégico. Más bien lo que aquí nos interesa señalar es cómo la técnica parece disponer de los hombres mismos allí donde los hombres creían servirse de ella para dominar la naturaleza.

Corresponde en realidad a Heidegger el mérito de haber sabido señalar el carácter de esta disposición técnica del hombre, en una conferencia dictada en Munich en noviembre de 1953, con el título de *La pregunta por la técnica*. Este problema era en realidad un tópico de la posguerra cuando los intelectuales, aturridos por la sorprendente capacidad de destrucción desplegada por la bomba de hidrógeno, se vieron obligados a plantearse la pregunta

particularmente, como la Ilustración nos había hecho creer, dominio sobre la naturaleza, sino específicamente y ante todo, dominio e imposición del hombre sobre el hombre. La historia del progreso científico-técnico en este sentido es básicamente la historia del armamento y de los métodos de racionalización y administración social. En la tradición marxista hubo que esperar hasta la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer (1944) para que se denunciara este carácter impositivo del dominio técnico. Mas no ha aparecido todavía ningún análisis en el seno de esta tradición que muestre en qué sentido la técnica dispone también de los distintos modos de producción. El ridículo y teóricamente inconsistente análisis de Jürgen Habermas sobre el problema merece un comentario aparte.

de la historia, debido a que la historia está regida también en gran medida por los descubrimientos científico-técnicos y que, como no es posible establecer una previsión de cuáles van a ser los descubrimientos científicos que aparecerán en el futuro tampoco será posible, en consecuencia, establecer una previsión racional de la evolución de la historia. Por lo que yo sé, no parece que el desafío popperiano haya sido contestado seriamente por nadie.

A causa de esto y, en parte también, por la quiebra general de la concepción materialista de la historia, es por lo que últimamente han alcanzado un cierto prestigio determinadas concepciones alternativas de la historia que parecen querer tomar en serio a Nietzsche y a Heidegger.

Contra la derrota del pensamiento tal vez nuestra tarea tenga que pasar por mostrar en qué sentido el desocultamiento historial del ser tiene como resultado un falseamiento de la historia.

Tomar en serio a Nietzsche en este sentido quiere decir tomar en serio su explicación de la historia a base del fenómeno que él mismo ha caracterizado como nihilismo. El nihilismo es, según la concepción nietzscheana expuesta en *La voluntad del poder*, el proceso que acontece a toda cultura, y particularmente a la europea, como consecuencia de la devaluación de sus valores superiores o, mejor dicho, como consecuencia de la posición misma de valores. Esta es, en realidad, la historia de la depreciación de los valores superiores y del desprecio del mundo y de la vida o, dicho en otras palabras, del abandono del modo metafísico de dominación.

los valores superiores. Es la propia creencia en las categorías de la razón la que nos conduce al nihilismo. Pero, aún más, el único modo de superar este nihilismo, el único modo de redimir al hombre de su resentimiento contra la vida, es poniéndose más allá, por encima del bien y del mal, es decir, no valorando. También Heidegger parece sacar consecuencias de este tipo a la hora de proponernos un modo de escapar a la imposición de la técnica. El modo de escapar a esta imposición sugiere la entrega a la meditación. Una meditación que tiene que ver con la oración, con la reflexión, con la poesía y con el pensar.

Un par de juicios perspicaces de Nietzsche y una explicación fantasmal de la historia —ingeniosa, pero fantasmal— por parte de Hei-

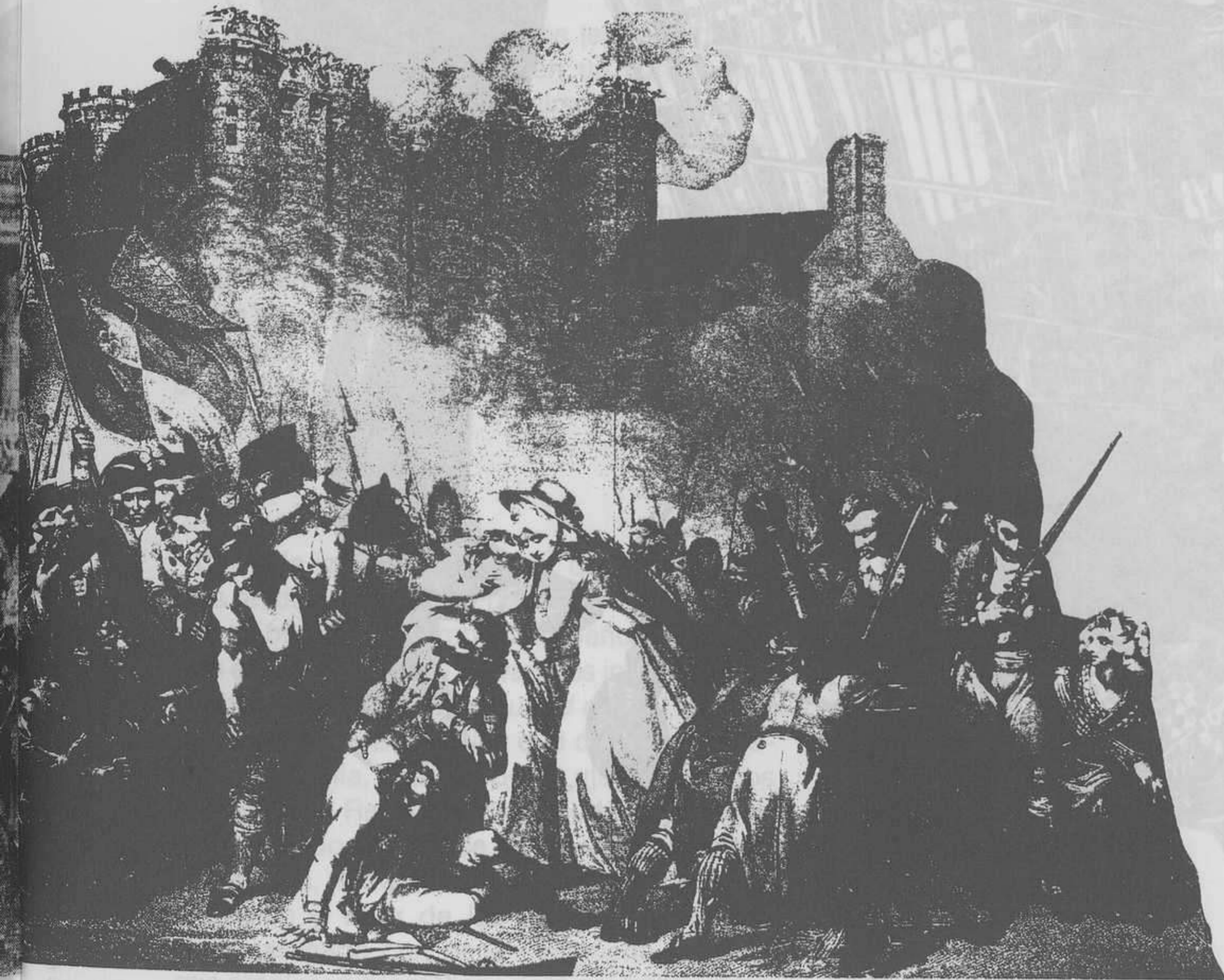
bre de 1966 acerca de sus relaciones con el nazismo: «Vivimos aquí y ahora, el silencio nos está vedado. Nosotros, políticos, semipolíticos, ciudadanos, periodistas, etc., tenemos inexcusablemente que tomar decisiones». Y el periodista subrayaba con ello nuestro sometimiento a necesidades materiales concretas a las que nos vemos obligados a dar una respuesta. Pero esta respuesta nada tiene que ver con fines que nosotros nos hayamos asignado libremente, sino con exigencias técnicas. Estamos dominados por la técnica, y este dominio procede ciertamente de la extensión del dominio de la naturaleza al dominio de los hombres sobre los hombres mismos, como demostró suficientemente la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer. Por eso hay que buscar un modo de escapar aunque este modo de escapar no pudiera dirigirse, como dice Vattimo, «hacia una nueva filosofía de la emancipación», pues ésta no nos conduce sino al mismo punto de partida, es decir, a la dialéctica de la Ilustración, según la cual los propios ideales emancipatorios se tornan represivos. Por eso incluso el propio Adorno veía la Estética como salida y como consuelo. Pero la Estética no puede significar la derrota del pensamiento.

La crítica que Adorno dirige una y otra vez contra Heidegger es insuficiente. Pues lo maldice como si en él todos los peligros se conjurasen mostrando únicamente la falsa profundidad de su lenguaje. Pero sólo discutiendo —incluso si es preciso empíricamente— su explicación de la disposición de la historia como condicionada por el acaecer de la desocultación del ser, podrá recobrar el pensamiento una fuerza y una capacidad de combate a la que parece haber renunciado.

Contra la derrota del pensamiento tal vez nuestra tarea tenga que pasar por mostrar en qué sentido el desocultamiento historial del ser tiene como resultado un falseamiento de la historia. Y para empezar, esto se advierte claramente cuando se pretende —como lo hace Heidegger en *Die Frage nach die Technik*— que la aparición de las ciencias modernas de la naturaleza es previa al desarrollo industrial de la técnica del s. XVIII. Una pretensión tal es legítima desde el punto de vista de la historia del ser, que se goza en comprobar el origen metafísico de la ciencia moderna, pero es completamente falsa a la luz del estudio de la historia de la ciencia y de la tecnología, que nos demuestra la importancia y el volumen de los saberes ingenieriles que están por ejemplo a la base de las investigaciones de Galileo y, por supuesto, de Leonardo.

Miguel Cereceda

Pensamientos: Manolo Quejido
Abril y Buades, 1988



Ha sido Martin Heidegger, quien dedicó al menos diez años al estudio sistemático de la obra de Nietzsche (1936-1946), el pensador que con más convicción ha desarrollado esta doctrina. Fruto de este largo trabajo son los dos importantísimos volúmenes que con el título *Nietzsche* aparecieron en 1961 y de los cuales lo más interesante es el extenso trabajo dedicado en el segundo volumen al estudio del «nihilismo europeo». En este contexto ha articulado Heidegger su concepción de la historia, en cuanto condicionada por el modo de aparecer de la verdad del ser, con la de Nietzsche, pensada en términos de nihilismo.

Ahora bien, pensado en serio, el nihilismo de Nietzsche nos dice que el destino de nuestra cultura está condicionado por el desprecio de

degger han hecho a algunos de los más lúcidos intelectuales europeos tomarse con infinita seriedad esta concepción de la historia y de la política y renunciar, también con infinita seriedad, a un pensamiento combativo en favor de un pensamiento conmemorativo. La impotencia del pensamiento, su derrota, parece cifrarse así en su conversión en oración y en poesía.

Algo de esto es lo que parece haber admitido, por ejemplo, Gianni Vattimo, el teórico del pensamiento débil, cuando caracteriza su posición filosófica como una especie de «pietas».

Mas la pregunta que aquí hay que plantearse es evidente y se la hizo a Heidegger, de modo insolente pero certero, uno de los periodistas del «*Spiegel*» que le entrevistaron en septiem-

Los ecos de Utopía

José Andrés Rojo

Uno

Alrededor de 1516 se publicó la obra *De optimo republicae statu, deque nova insula Utopia*. El libro tenía dos partes. En la primera, su autor, un político y humanista inglés de nombre Tomás Moro, criticaba virulentamente a la sociedad de su época. Atacaba el despotismo de las monarquías y el servilismo de los cortesanos, se enfrentaba a la venalidad de los cargos, a la manía de las conquistas y al lujo y la injusticia de los nobles y religiosos. Denunciaba, en fin, a la propiedad privada como la fuente de todos los males. La segunda parte contaba de una lejana isla: de un lugar en que se habían aplicado ya todas las reformas que el humanista sugería pertinentes para su tiempo.

Esa lejana isla se llamaba Utopía. Un nombre nuevo, una palabra inventada que Tomás Moro había creado con la raíz del griego «topos», que viene a significar «lugar», y el prefijo negativo «u». Más tarde Quevedo la traduciría a nuestra lengua como «no hay tal lugar». En el libro, sin embargo, se describía detalladamente la isla. Hablaba de ella un tal Rafael Hitlodeo, personaje próximo a Américo Vespucio e infatigable viajero, más parecido en el talante a Platón que a Ulises como indicaba sagazmente Tomás Moro, que era, al cabo, quien le daba la vida y quien ponía en sus labios las cosas de aquella isla imposible.

«Sorprendíme, sobre todo», decía Hitlodeo de Utopía, «lo que es fundamento de ésta, la vida y el sustento en común, sin ninguna intervención del dinero», y contaba que los utópicos afirmaban «que la naturaleza misma nos prescribe una vida agradable, es decir, el placer como meta de todas nuestras acciones». Se trataba, en definitiva, de un «país en que todo se administra con tan pocas leyes y tan eficaces, que aunque se precie la virtud, por estar niveladas todas las riquezas, todo existe en abundancia para todos».

Eran tiempos, esos de Tomás Moro, en los que las viejas concepciones del Medievo se habían llenado ya de grietas y en los que la Reforma hundía sus zarpazos en la inmaculada piel de la Iglesia Católica. Tiempos donde la misma geografía había cambiado, pues América se despertaba ya de la siesta para decir de su existencia. Una época que sacudía las telarañas de los desvanes de la inteligencia del hombre, que se atrevía, de nuevo, a mirar a las alturas con osadía y dar manotazos ciegos en el sobrio esqueleto de su idea de Dios. Tiempos llenos de ruido y de movimiento, en los que aquel humanista inglés que escribía aún en latín, y acaso dando por cierta la proposición wittgenstania que señala que «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo», inventaba un término nuevo para horadar la superficie de lo real y contar de un lugar en que era posible otro estado de cosas: Utopía.



Lugar del que Rafael Hitlodeo habló con sumo detalle, describiendo sus ciudades, los oficios de sus habitantes, las leyes que lo gobernaban; dando una prolija información sobre las relaciones mutuas de sus ciudadanos, sobre la esclavitud y el matrimonio, sobre los mismos viajes de los utópicos. Sobre la guerra, de la que abominaban, y sobre sus religiones. Tomás Moro encontraba en una suerte de comunismo la solución al egoísmo de su tiempo, sugería el placer como meta del hombre y recomendaba deleitarse según las necesidades. Su modelo era la iglesia primitiva, y para que no se entienda mal a ese hombre que soñó Utopía y que fue canonizado en 1935, su personaje Rafael Hitlodeo se asombró frente a unos badulaques que se divertían dejando caer los dados sobre una mesa, preguntándose al respecto: «¿no debería producirles hastío?»

Dos

Jugarse la fortuna a los dados era cosa con la que no se contaba en aquella lejana isla. Quizá, tampoco contara Tomás Moro cuando inventaba Utopía que, pocos años más tarde en otro lugar de Europa, una considerable cantidad de campesinos, y de ciudadanos de las capas más bajas, que posiblemente desconocían las beldades del territorio que había descrito con tanta minuciosidad Rafael Hitlodeo, decidieran sin mayor preámbulo hacer realidad «aquí y ahora» aquello de los *bienes en común*. En la cuestión del placer iban un tanto más lejos, pues compartían sus mujeres y las orgías eran práctica habitual. Rechazaban todo orden civil o eclesiástico, creían en la revelación personal, en la vocación profética, en la «luz interior».

La República de Platón, la vieja Atlántida que inspiró tantas leyendas, la misma Esparta que pintó Plutarco cuando contaba la vida de Lycurgus, los territorios aquellos que describieron los hombres del Renacimiento (Moro, Campanella, Bacon)... son cuentas que componen, al fin, el rosario de las utopías.

Eran los anabaptistas. La Alemania de la guerra de los campesinos como telón de fondo y la utopía que se hace carne por primera vez.

El líder de aquella revuelta milenarista que amenazaba el orden social de la época era Thomas Münzer. Para soliviantar a las masas no había necesitado inventar isla alguna y tan sólo subrayaba con ardor «el coraje y la fuerza para realizar lo imposible». Unirse al presente inmediato en un estallido violento, invirtiendo en el empeño todas las energías derivadas de sus éxtasis orgiásticos. La respuesta no iba a tardar en llegar. El mismo Lutero invocaba a los príncipes para que exterminaran a los insurrectos «como a perros rabiosos». Y así lo hicieron: más de 100.000 campesinos fueron ajusticiados. Entre ellos, Thomas Münzer.

Y es que son resbalosos los terrenos de las utopías. Pergueñar alguna en un libro, como Tomás Moro, puede convertirse en pasaporte hacia la santidad, aunque él también muriera ejecutado como traidor veinte años después de inventar su isla lejana. Hacer real lo imposible, como quiso Thomas Münzer, dejó sobre el suelo de Alemania un largo reguero de la sangre de los que menos tenían. De los que se jugaron su fortuna a los dados sobre la inhóspita mesa de la Historia.

Tres

Como la imposible Venecia, que exhala aromas fétidos en distintos rincones de su monumental belleza, así también el sueño de las utopías está contaminado de vapores infestos. Todo el brillo de la imaginaria ciudad del sol, el ideal de una república filosófica que describe Tomaso Campanella, una más de las utopías que nos ha legado el Renacimiento, queda coyunturalmente velado cuando se lee de sus habitantes: «Para ellos, la belleza reside únicamente en la elevación y vigor de las personas. Por eso, sería castigada con pena de muerte la mujer que emplease cosméticos para ser bella, usase tacones altos para aparecer más alta o vestidos largos para ocultar piernas mal formadas».

Un simple rouge, encontrado por azar en el bolso de una coqueta señorita, sería argumento suficiente para volarle los sesos: como si las utopías fuesen una suerte de contratos que firma la imaginación, en los que, junto a las grandes mayúsculas (Bienes Compartidos, Administración Justa, Riqueza General), también se esconden cláusulas en letra menuda que atañen directamente a la vida privada de quienes las hacen suyas para darle la vuelta al paisaje cerrado que ofrece el mundo de lo real. Si se regresa a esa ciudad del sol de Campanella, y se lee con detenimiento la manera con que en ella se planifica la procreación, no es difícil encontrar extraordinarios paralelismos con aquel

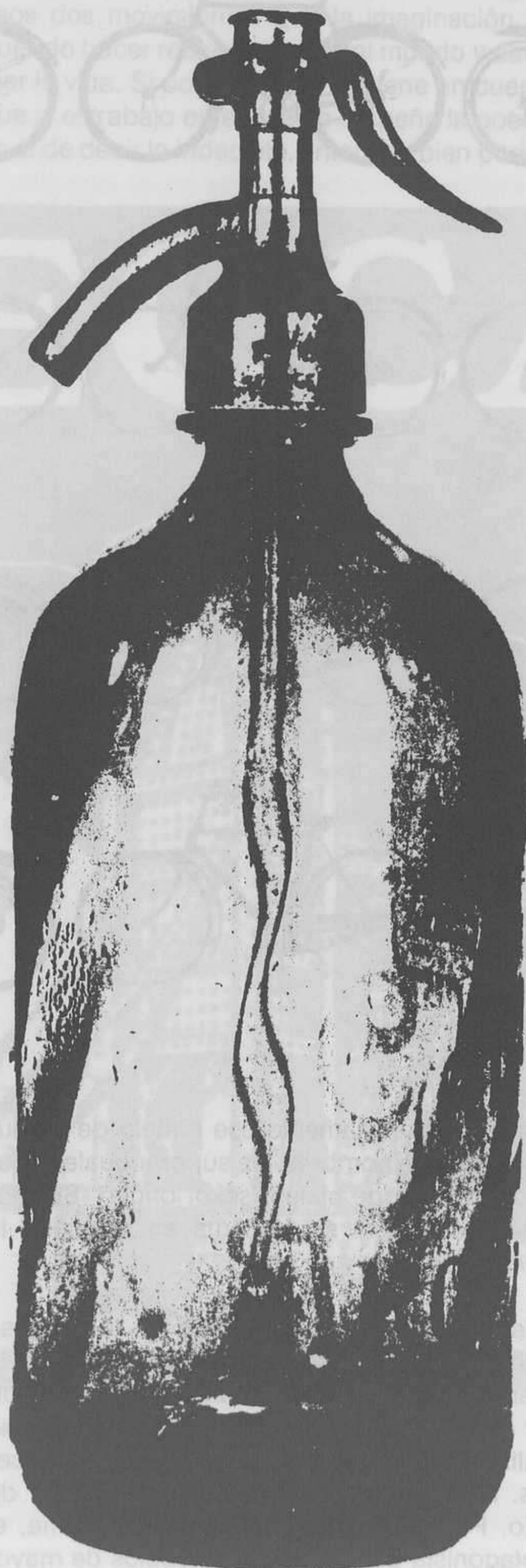
islote nazi, que Hrabal describe con gran suerte de detalles en *Yo que he servido al rey de Inglaterra*, al que es trasladado su protagonista para concebir con su mujer «a ese futuro fundador de la Nueva Europa».

Cuán equívocas pues las utopías: tan borrosos sus límites y tan sujetas al capricho de quienes las concibieron. El mismo nacionalsocialismo, con su exaltación del romanticismo de la comunidad y con su glorificación de la camaradería, con su proyecto de una Europa

dominada por la raza nórdica, bien podría tomarse también como otro episodio en el que, de un modo u otro, están grabadas las huellas de lo utópico. Acaso eso explicaría la adhesión de tantos que más tarde enrojecerían ante la brutal masacre que se resume con una sola palabra: Auschwitz.

La República de Platón, la vieja Atlántida que inspiró tantas leyendas, la misma Esparta que pintó Plutarco cuando contaba la vida de Lycurgus, los territorios aquellos que describieron los hombres del Renacimiento (Moro, Campanella, Bacon)... son cuentas que componen, al fin, el rosario de las utopías. Pero es la Revolución Francesa, en verdad, el punto culminante de esta historia. Pues ahí, «la utopía intelectual adoptó una forma racional con contornos decisivos precisos» (Mannheim). Ya no se trataba, tan sólo, de las narraciones que contaba un viajero sobre una isla lejana, ni era el estallido violento, acaso en exceso subjetivo, de unas masas desposeídas que querían sin más dilación «el reino de Dios» aquí y ahora. La utopía, con el ascenso de la burguesía al poder, se convertía en un objetivo formal que se proyectaba hacia un futuro infinito, pero cuyo cometido en el presente era actuar como acicate que incide y regula los asuntos mundanos. La Ilustración siempre tuvo la esperanza de que la luz amanecería sobre el mundo y sin mucho pudor localizó el elemento utópico sobre la desordenada geografía de la historia. Era el punto culminante hacia el que, se quisiera o no, se desenredaba la evolución histórica. Que se aplazara la realización de su proyecto de una manera efectiva hacia un futuro remoto era cosa que carecía de importancia, pues se había establecido firmemente que el mundo se movía en dirección a la utopía. De ahí que, y frente a los contornos precisos con que los renacentistas dibujaban esos gobiernos ideales, no hubiera una definición precisa del ideal. La razón, la justicia, el bienestar: ésas eran algunas de las máscaras con que la utopía se presentaba en el gran teatro del mundo. Lo importante era que existiera una imagen, ahí a cierta distancia, que sirviera para tratar con las caóticas figuras de lo real. Y así surgió la Declaración de los Derechos del Hombre.

Pocos años antes del ruido de la toma de la Bastilla, en 1776 y al otro lado del Atlántico, los Estados Unidos habían declarado su independencia. Y por aquellos lares, Thomas Jefferson ya había balbuceado una primera formulación de los derechos del hombre. *Vida, libertad y búsqueda de la felicidad*: tales eran las palabras sobre las que se edificaría la utopía en aquellos territorios. Y a juzgar por el dictamen del sociólogo francés Jean Baudrillard —«Estados Unidos es la utopía realizada»—, habrá que convenir que los cimientos del proyecto ilustrado fueron más sólidos en aquellas zonas que en éstas, las de Europa. Aunque todo esto

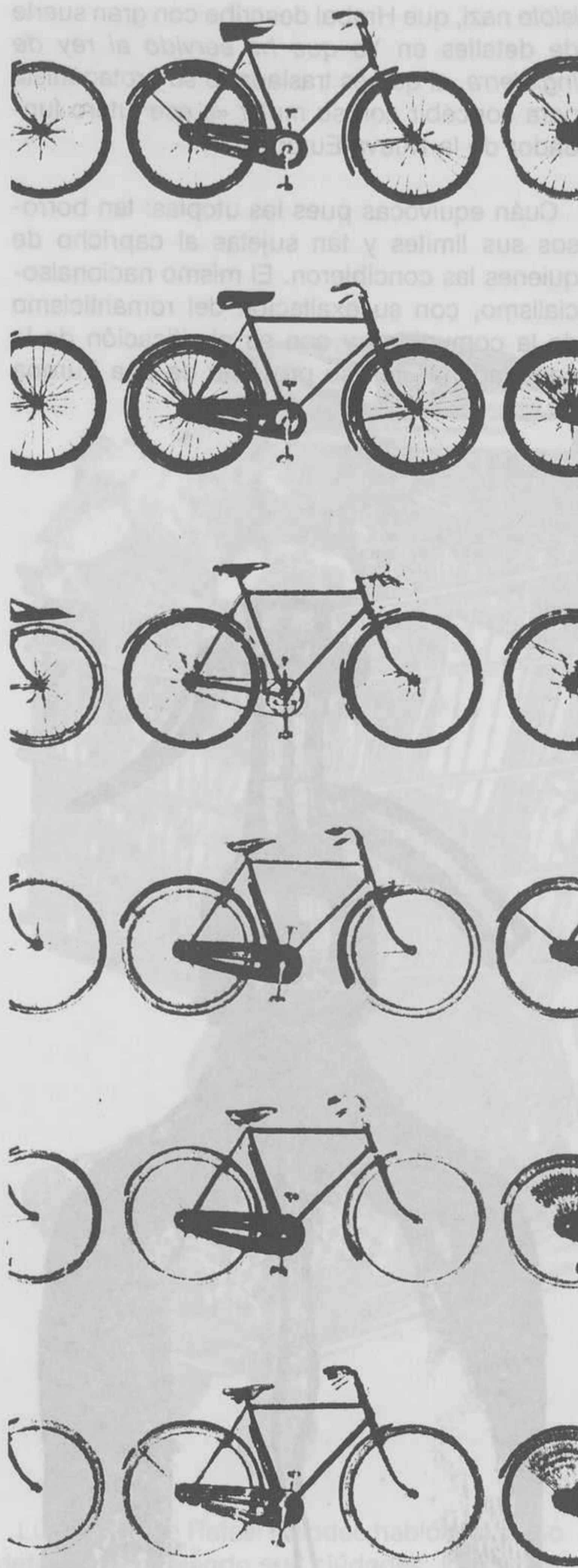


La Ilustración siempre tuvo la esperanza de que la luz amaneciera sobre el mundo y sin mucho pudor localizó el elemento utópico sobre la desordenada geografía de la historia.

es muy discutible, lo que sí es cierto es que la sutileza del espíritu crítico europeo siempre ha aplazado la realización del ideal utópico, mientras que el talante pragmático de los americanos no ha puesto demasiados obstáculos a la realización de un sinnúmero de ensayos que recogían, acaso un tanto chapucosamente, los ideales recónditos de la utopía. Un dato, simplemente: entre 1663 y 1858 hubo en Estados Unidos 138 intentos de instaurar utopías en el marco de lo real. Bien es cierto que se trataba de proyectos muy marcados por el sello de lo religioso, que tan sólo se ensayaban en pequeñas comunidades, que habitualmente contaban con un líder carismático, que no estuvieron acompañadas por la bulla de las grandes proclamas filosóficas: pero el caso es que fueron, que existieron. Y que la huella de alguno de sus logros permanece aún en la topografía de las grandes ciudades. De hecho, eso que se llama *Kindergarten*, jardín de infancia, fue el invento de una comunidad casi comunista, laica, de nombre *Nueva Armonía*, fundada en 1825. Quién sabe si, a la postre, lo más rescatable de las utopías no sea sino eso: esas cuestiones prácticas, domésticas, que quitan más de un dolor de cabeza a las ocupadas amas de casa de nuestra época.

Cuatro

«En una palabra, la orgía»: ésa es una de las estaciones del recorrido analítico que desbroza Baudrillard para justificar su paradójica afirmación de que «Estados Unidos es la utopía realizada». En el estallido violento de los anabaptistas, también la orgía desempeñaba un papel medular en ese proyecto de hacer real lo imposible. Ahora bien, en la revuelta de los campesinos alemanes el elemento orgiástico estaba profundamente teñido de un furor místico, mientras que lo que le da vida en el caso americano es la esfera del consumo. Cuando Baudrillard dice *orgia* está pensando en «la moda, los modelos, los ídolos, el juego de las imágenes, el circular porque sí, la publicidad, el desenfreno publicitario». Lo que sí puede considerarse común a ambas manifestaciones, por otro lado radicalmente diferentes —en sus motivaciones subterráneas, en sus maneras, en su propia historia—, es el énfasis que puede leerse en su envés y que no es otro que la voluntad radical de borrar fronteras. O lo que es lo mismo, tanto lo místico como el consumo lo que no dejan de hacer es limar las diferencias, propiciar la mezcla. De hecho, y como señala el sociólogo francés, en el umbral de su historia los Estados Unidos «son una cultura de la promiscuidad, del mestizaje, de la mezcla nacional y racial, de la rivalidad y la heterogeneidad». Quizá, y al hilo de estas palabras, no sea desacertado subrayar que uno de los elementos fundamentales de todas las utopías, junto a ése que apunta a la comunidad de bienes y a la justicia distri-



butiva, es precisamente ese anhelo de comunión entre los hombres, de superar cualesquiera diferencias de status, sexo, origen. Su modernidad radical se sustenta en propiciar la *indiferencia*.

Es muy posible que muchos de los que se dejaron la piel combatiendo por hacer real el sueño de la utopía estuvieran dispuestos a colgar del primer árbol a quien dice que ésta se ha realizado en el marco de unos grandes almacenes. Pero en esta historia, ya se dijo, hay de todo. Por haber, hay incluso un fantasma, el protagonista de uno de los episodios de mayor

relevancia de la última historia de Occidente y del mundo: el fantasma del comunismo. Con la distancia que da el tiempo, resulta chocante constatar que las palabras no mienten y que tenían razón Marx y Engels cuando hablaban de un fantasma. Pues vistas las experiencias históricas, el comunismo carece, en verdad, de cuerpo: no tiene realidad histórica. Fue, o es, a los sumo una sábana blanca que se siluetea contra la densa noche de miseria y opresión, que un tanto maquillada en las zonas de capitalismo avanzado no ha dejado de ser un cruenta realidad en el resto del mundo. En cualquier caso, y frente al resto de las utopías, el comunismo nunca se reconoció como tal. Sus fundadores repudiaron «estas fantásticas descripciones de la sociedad futura», pues el suyo era un lenguaje que se reclamaba científico y que carecía, por tanto, de resbalones que lo precipitaran en los territorios de la imaginación. El protagonista de su proyecto era tan real como lo era el proletariado y la meta de la sociedad sin clases se reducía a una ecuación en la que la incógnita a resolver era el momento preciso en que llevar a cabo la revolución. Quizá el fracaso del comunismo pueda interpretarse como el resultado de un error con la resolución de un problema de matemáticas. Su utopía, mal que les pese el término a sus inventores, ha sido y es de las más vivas y prueba de ello es el largo reguero de sangre que ha dejado sobre el pavimento lleno de baches de la historia de distintos continentes. Sangre de todos los colores, pues por ella murieron no sólo los que creyeron que era el camino hacia una sociedad más justa, sino también los *otros*, los que no aceptaron su determinismo científico y dudaron de sus proclamas. Acaso, una vez más, de la utopía del comunismo haya que rescatar el sinnúmero de conquistas *domésticas* que propició y que, paradójicamente, han conducido a sus protagonistas, el proletariado, a una situación tal que hoy es verdaderamente difícil reconocer en ellos a la clase artífice de la revolución.

«Y para la construcción de todos estos castillos en el aire se ven forzados a apelar a la filantropía de los corazones y de los bolsillos burgueses»: así hablaba el *Manifiesto Comunista* de las otras utopías que circularon a lo largo del siglo XIX. Utopías de *niños de papá* frente a la real, la de los obreros, la de la dictadura del proletariado y la sociedad sin clases. Y, sin embargo, el pensamiento que recorre algunos de esos otros proyectos se ha revelado con el tiempo especialmente penetrante y fértil. Dos nombres, sobre todo: Fourier, al que sí se refería la frase antes citada, y el marqués de Sade, del que no se hace expresa mención. Tal vez, lo que distinga la obra de estos pensadores, en lo relativo a la utopía, sea que no es su proyecto un proyecto que implique tanto a un grupo amplio como al individuo. Y esto es así porque es el cuerpo el hilo conductor de sus discursos. Es verdad que la idea de falansterio en Fourier

José Andrés Rojo

La utopía, por definición como quien dice, surge contra un estado de cosas determinado. Es lógico que pierda gran parte de su fuerza cuando lo que está en cuestión es el propio fundamento de *lo real*.

acerca su utopía a una dimensión social, pero lo que resulta atractivo de su obra es, sobre todo, la defensa de la sensibilidad y la espontaneidad frente a cualquier sistema o abstracción. Predicó la duda absoluta, exaltó la desviación de todas las morales y estableció que la distancia más próxima entre dos seres era lo que llamaba la *atracción apasionada*. El placer fue así la llave maestra que abría el cerco que rodea a los hombres para conducirlos hacia otro lugar. El caso de Sade es acaso inverso, porque entendió el placer, no tanto como vía de comunión, sino como agresión y transgresión. La suya sí que podría ser considerada una utopía estrictamente individual pues la define la figura del libertino. La descripción de un sinfín de proezas sexuales están en su obra con el solo objeto de perfilar la idea de que el libertino ha de ser, esencialmente, imperturbable. Que la libertad es sinónimo de dureza y que cualquier proyecto que se precie ha de estar, por fuerza, por encima de los *manjares* con que la vida termina por enredar a los hombres.

Cinco

«Cada época debe reinventar para sí misma el proyecto de 'espiritualidad'», escribió Susan Sontag, para añadir más adelante: «en la época moderna, una de las metáforas más trajinadas para el proyecto espiritual es el 'arte'». Si se prescinde un tanto de las muchas batallas que ha librado el hombre de nuestro tiempo por hacer reales las características que diferentes utopías dibujaban, más o menos nítidamente, acaso no sería desacertado acercarse al siglo XX desde el prisma que nos ofrece el mundo del arte. Porque en él, de alguna manera, se han fundido todas las aspiraciones que barruntaban las diferentes utopías de las que se viene tratando. Acaso un tanto ingenuamente, pero lo cierto es que ha sido el arte el que ha recogido esos dos movimientos que la imaginación ha querido hacer reales: cambiar el mundo y cambiar la vida. Si por otro lado, se tiene en cuenta que si el trabajo en el que se empeña la poesía es el de decir lo indecible, entonces bien podría

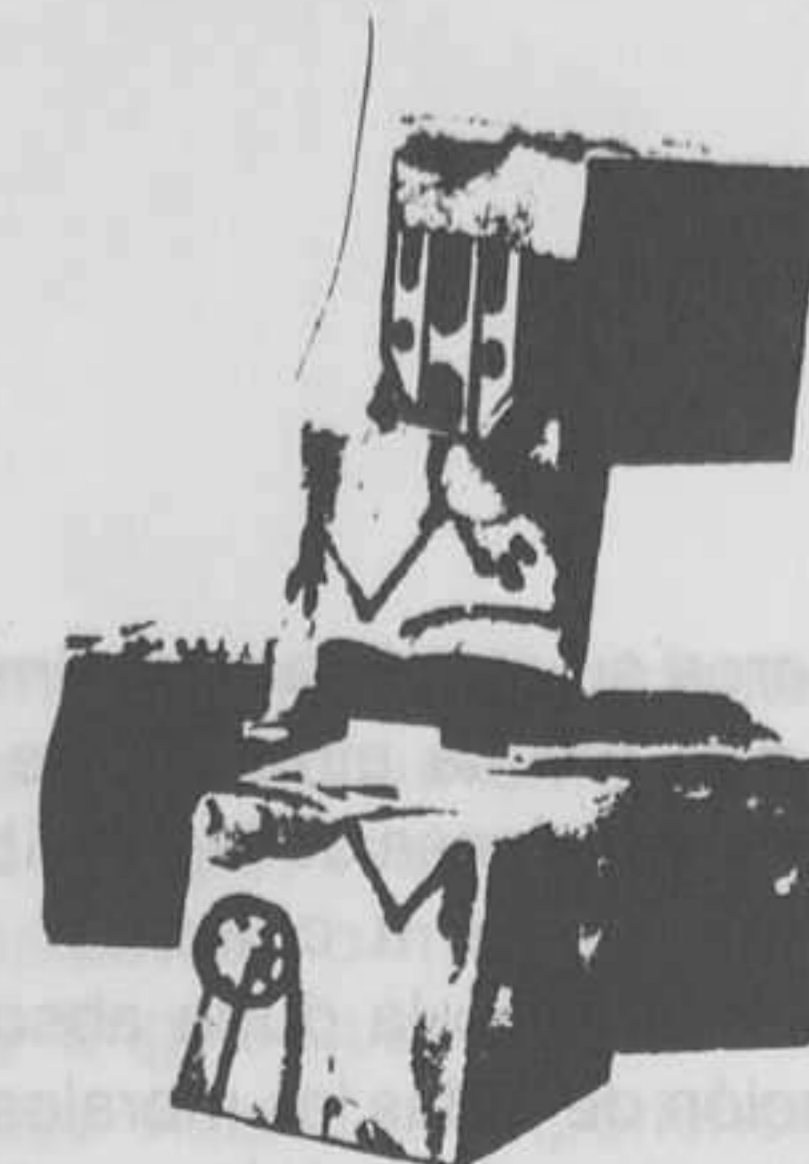
ser el arte el lugar en el que va a expresarse cabalmente ese «no hay tal lugar» de la utopía. Y si fue Rafael Hittlodeo el que describió la lejana isla de nombre ya tan famoso, serán en este siglo los distintos manifiestos de las vanguardias los que revelen el paisaje de su particular Utopía.

Baste pues un recorrido somero para tantear el pulso de nuestra época. Kirchner definió la finalidad del grupo Die Brücke diciendo que la suya era una «lucha por una civilización humana que constituya el auténtico fundamento del arte». Dada nació de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad y su propuesta moral fue extremadamente radical. Tzara, con el desgarrado lenguaje propio del grupo, escribió: «Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: desmoralizar por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un círculo universal en las potencias reales y en la fan-

MECCANO

1934-5

Rivolgetevi a noi per la vostra occorrenza: di Meccano



tasía individual». El surrealismo se enganchó a las aspas del psicoanálisis y el marxismo y sostuvo que la «interpretación del mundo debe seguir vinculada a la actividad de transformación del mundo». Apollinaire escribió del cubismo que no era arte de imitación sino de pensamiento y afirmó que «los grandes artistas y los grandes poetas tienen la misión social de renovar sin tregua las apariencias que reviste la naturaleza a los ojos de los hombres». El futurismo, deslumbrado por las grandes muchedumbres, los arsenales y los astilleros, las locomotoras y los vapores, el automóvil y la velocidad, los aeroplanos... gritó que «¡el arte no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia!». Los suprematistas abandonaron la representación objetiva para llegar «a la cima del verdadero arte 'no disfrazado' y para admirar desde allí la vida a través del prisma de la pura sensibilidad artística». El constructivismo quiso quedarse con «el hoy» y los productivistas exclamaron: «¡Abajo el arte, viva la técnica!».

La lista de proclamas podía ser aún más larga. Pero lo que importaba de este paseo era, sobre todo, señalar la extremada virulencia de esa pulsión que se empeña en abrir boquetes en las cerradas estancias de lo real. La conciencia del hombre como animal caído y la voluntad de ir más allá para reconocer en sus rasgos el esplendor de una promesa que está todavía por realizar. Negar la historia, en casos, para que viva el presente. Diseccionar, en otros, con extrema crueldad la osamenta que nos abriga para que de sus despojos surja una mirada que traduzca con precisión el otro lado de nuestra condición. También el canto al progreso que habrá de trasladar en sus ruedas esa violenta luz que nos constituye secretamente. Las utopías de nuestro siglo, en el terreno del arte, fueron poliformas, pero conservaban estrechos parentescos con todas las anteriores. En la década de los sesenta, los borrosos contornos de algo que se bautizó con la palabra «jóvenes» arañaría en la esfera de lo cotidiano la piel del mundo para que surgiera ese «no hay tal lugar». Es ésta una historia cercana, conocida por todos, y sobre la que no se ha de volver. Pues, ahí al lado, espera nuestro presente más inmediato.

Seis

Lo que tiene el presente más próximo de incómodo es que los hilos de sus vaivenes lo amarran a uno a la noria de sus acontecimientos que resulta difícil la distancia necesaria para

ver las cosas con calma. Tanto movimiento alborota los peinados y no queda otra que una cierta violencia para desabrocharse la soga que se lleva al cuello y formular cuando menos algún interrogante: las utopías, ¿nos resultan, a la postre, simpáticas o, por el contrario, tienen unos ademanes que las hacen por fuerza insostenibles? Las propias páginas anteriores esconden, si no la respuesta, sí por lo menos un síntoma del estado de ánimo que provocan palabras como ésta, tan cargadas de historia. Y es que, si ha sido necesario volver puntillosamente sobre sus pasos, es que se desconoce ya cabalmente su significado. O mejor, su sentido. Porque lo corriente es estar sofocados por la marea de los murmullos. Y muchos de esos murmullos lo que balbucean no es otra cosa que una enojosa nostalgia por un ayer —próximo o remoto: eso es lo que nunca se sabe con claridad— en el que reinaba el sueño de la utopía como un acicate indispensable en la vida cotidiana. Enojosa nostalgia, pero también ironía devastadora. Porque, si bien suele ser habitual el lamento por unos tiempos pretéritos teñidos de heroicidad y de los que se destaca la solidaridad por una apuesta común, no es menos frecuente la mirada al pasado desde la posición del que está de vuelta de todo y que no deja de considerar *aquello* como veleidades ingenuas de principante. La utopía, pues, como tabla de salvación frente a los rigores del presente o como banal chapucería propia de adolescentes: eso de los murmullos de la vida de todos los días. Con su correlato indigesto: que algunos continúan mirando lo de hoy con los valores de su lejana isla y otros, hundida ésta, han decretado por acto reflejo que los valores no existen.

Urge pues trasladar los huesos hacia un lugar más silencioso, donde el galimatías del río de palabras se esté más quedo. Los ilustrados eran unos tipos que se encontraban a sus anchas en el sobrio paisaje de la línea recta y de ahí que en sus tiempos la utopía adquiriese unos contornos precisos y un lugar específico: estaba ahí, como quien dice, al fondo. Sólo era necesario tirar para adelante. El marxismo, hijo un tanto contestario de aquéllos, manifestó iguales inclinaciones que sus progenitores y llegó más lejos, pues disfrazó su inconfesable pasión por el recorrido de una sola dirección de la historia con los afeites de la ciencia. Era necesaria, eso sí, una grieta —la revolución— que liberara la autopista hacia la sociedad sin clases de tanto atasco burgués. Pero el problema de tráfico parece haberse revelado irresoluble, porque hoy día son pocos los que creen en su

promesa. Más aún, es la idea de la línea recta la que ha entrado en crisis. De ahí que cualquier reivindicación de lo utópico que la sitúe en ese paisaje esté condenada de antemano. Lo que no implica, evidentemente, que dejen de existir los que depositan su fe en aquella vieja promesa ilustrada. Existen los que creen en la transigración de las almas, cuando la misma palabra ésa de alma resulta para muchos un acertijo sin solución.

Otra cuestión que ha afectado de muerte a cualquier proyecto de utopía es la existencia, en nuestros días, de *otra realidad*: ésta que producen los media. Es tan sutil su funcionamiento sobre las conciencias de los humanos todos, que no deja de producir escalofríos el constatar que, llegado un punto, se desconoce ya cuál es el suelo que, en verdad, se pisa. La utopía, por definición como quien dice, surge contra un estado de cosas determinado. Es lógico que pierda gran parte de su fuerza cuando lo que está en cuestión es el propio fundamento de *lo real*. Nuestra mirada sobre el mundo está mediatizada por dos vectores: el de nuestra experiencia inmediata y el de la experiencia que nos sirve enlatada el televisor. Cuál de las dos tenga más fuerza, es cosa en la que no puedo entrar, por una estúpida sensación de pudor. Sentirse desnudo frente a los asideros de lo real produce vértigo. Y ante ese vértigo, que es otra manera de nombrar la confusión de Babel, el vocabulario de la utopía suena, como suena una lengua muerta.

Aún así, y cuando el paisaje de Babel ha sustituido al paisaje de la línea recta, algo tendrán las utopías que siguen resultando simpáticas. Con matizaciones, por supuesto, porque tampoco se trata, como en aquella *ciudad del sol* de Campanella, de colocar en un paredón a todas las damiselas que usen tacones para aparentar más altas. Vaya, que lo que importa, no es el diseño pormenorizado de ese «no hay tal lugar», sino los valores que un proyecto de esas características lleva escondidos en sus pliegues. Valores que, sean del corte que sean, pertenecen siempre a *otro lugar*, como la belleza o el amor. Valores que están por inventar en estas zonas inundadas de antenas y rotas, extrañamente rotas, frente a los hilos de su memoria. Eso, apostar en definitiva por lo inútil, porque es lo inútil lo único que da sentido a nuestras desarrapadas cuitas de animal caído.

José Andrés Rojo

Hotel Madrid
FCE Esp., 1988

El viajero que perdió la razón del movimiento

Ramón F. Reboiras

«Sabe usted yo quisiera que todo viviese, que todo comenzara marchar, no dejar nada parado, empujar todo al movimiento: hombres, mujeres, negocios, máquinas, minas, nada quieto, nada inmóvil». «Extrañas ideas», murmuró Briones.

(Pío Baroja, *Zalacaín el Aventurero*).

El cine, «un sol en cada imagen» según el anhelo de Abel Gance, ha sabido trasladar a la retina del espectador moderno la sensación fundamental del viaje. De noche por una carretera en penumbra, un automóvil circula con sus faros encendidos mientras la rápida sucesión de líneas longitudinales de la ruta transmiten una sensación de fugacidad. Captar tal evento a través de un medio de reproducción técnica, reproducir la velocidad en el nervio óptico del espectador inmóvil en la oscuridad de una sala de proyecciones, son gestos que parecen vislumbrar el cumplimiento de la última de las utopías sin destino: la de un viajero que ha perdido toda razón del propio movimiento.

Como las célebres instantáneas de Muybridge sobre el caballo que en un momento de su galopada mantiene sus cuatro extremidades suspendidas en el aire; como el *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* del futurista Giacomo Balla, el hombre de la civilización industrial se asoma al mismo tiempo al milagro de una revelación de naturaleza técnica y a la inmediata melancolía de lo *déjà vu* y lo prematuramente envejecido. Pervive solamente lo fugaz, la forma revelada un instante, la poesía del objeto entrevistado en su desplazamiento.

*

El viajero, sin embargo, deberá anclar su travesía en un punto inmóvil del firmamento porque el ojo que registra la sucesión acelerada de las líneas de la carretera no es nunca la mirada de ese ser atrapado entre la partida y el retorno, estados ambos ilusorios porque nunca el viajero moderno ha de llegar a buen puerto.

No hay alguna razón para pensar que el viaje sea fuente de conocimiento. El éxtasis del viajero moderno es la propia velocidad y no el fervor espiritual del peregrino, la ebridad épica del cruzado o la aventura geográfica del navegante. El paisaje de la velocidad es aquel de las cosas entrevistas, de los objetos en descomposición, el de la naturaleza, como el *Saint-Victoire* de Cézanne, analizada en sus componentes físicos, geométricos. El viaje es la utopía del movimiento centrífugo, la apariencia que esas formas naturales adquieren en el vacío. La supresión al fin y al cabo de todo orden natural por una nueva lectura del paisaje. Alvaro de Campos, heterónimo situado por Pessoa ante el abismo industrial de un viajero de nuestro tiempo, expresaba así la conmoción de ese tránsito entre lo apenas dejado y lo inmediatamente inalcanzable:

«Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra, bajo el claro de luna, en el sueño, por la carretera desierta
conduzco a solas, conduzco despacio y un poco me parece o me esfuerzo en que me parezca,
que voy por otra carretera, por otro sueño, por otro mundo,
que sigo sin haber dejado Lisboa sin Sintra a la que ir.»

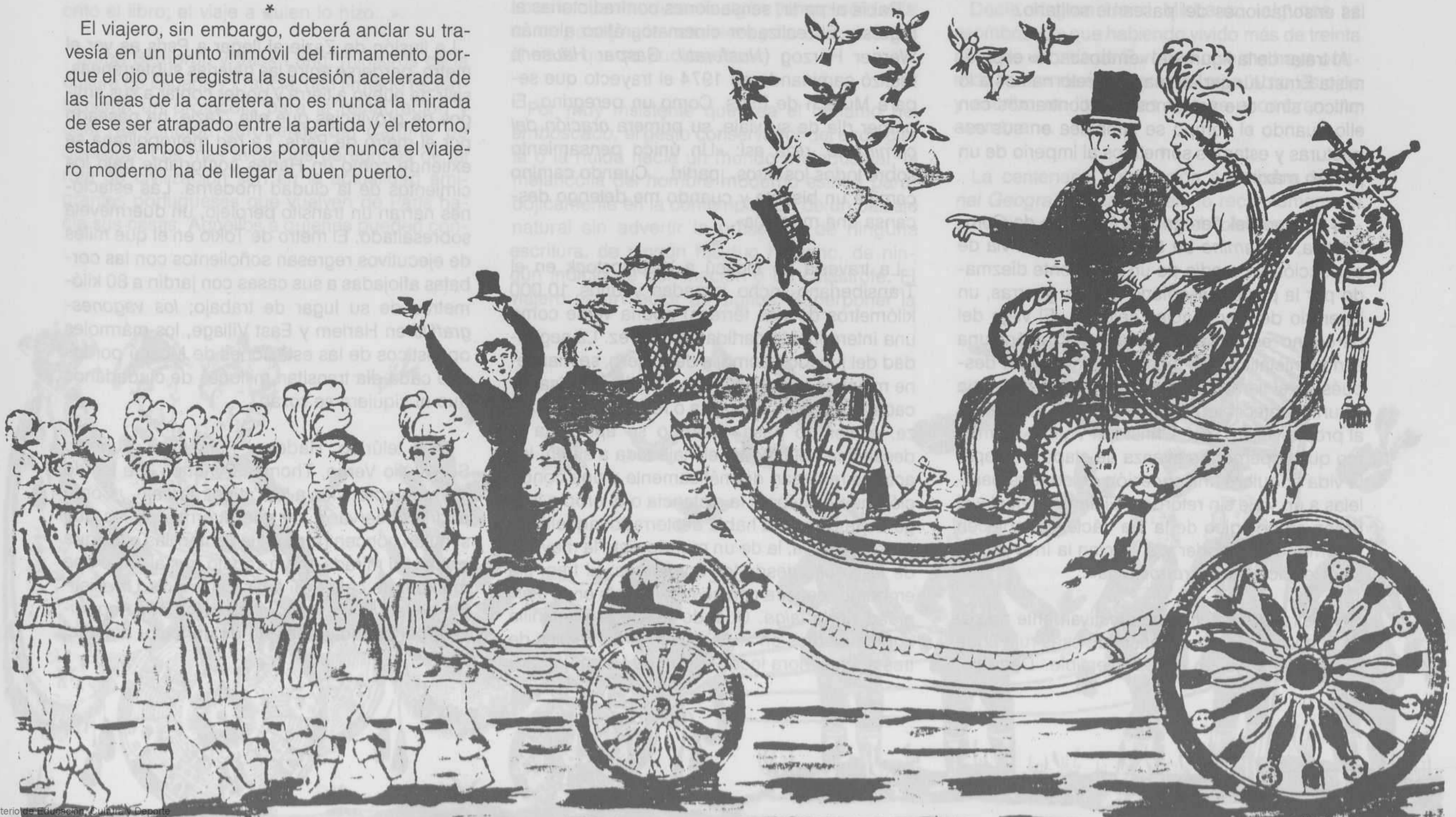
Acuciado siempre por ese viaje primordial que fue para Pessoa la travesía Durbán/Lisboa, el poeta casi nunca habla del viaje físico, pero una

y otra vez su literatura incide en esa utopía del desplazamiento entre un extremo del ser y geografía de la existencia. «Viajar, perder países» reza en este sentido uno de sus versos más lacónicos. En *Ao volante do Chevrolet*, Campos concluye lamentando la armonía ficticia del viaje y el conocimiento, la desigualdad entre tránsito y destino:

«En la carretera de Sintra, cada vez más cerca de Sintra
En la carretera de Sintra, cada vez menos cerca de mí.»

Ese navegante por la carretera de Sintra no dista mucho del estado de incertidumbre que el almirante Cristóbal Colón manifestaba el 14 de septiembre de 1492 en su travesía hacia el Nuevo Mundo. Dictaba en su *Diario de a bordo*: «Navegó su camino y entre día y noche andarían veinticinco leguas porque tuvieron calma. Escribió veintidós. Este día a las diez horas vino a la nao un alcatraz y a la tarde vieron otro que no suele apartarse veinte leguas de tierra. Vinieron unos llovizneros sin viento lo que es señal cierta de tierra». Todo eran indicios, conjeturas, aves agoreras. El viaje ciertamente ha cambiado. Las cartas geográficas son más precisas en sus latitudes pero la incertidumbre del viajero, hoy o hace quinientos años, permanece idéntica. *Viajar, perder países*.

*





Cuando Jean-Jacques Rousseau afirma en el primer paseo de sus *Réveries*, «mi cuerpo no es sino un obstáculo para mí, un estorbo y de antemano me desprendo de él cuanto puedo», estamos en los albores de una situación arquetípica del mundo moderno: el viaje de retorno hacia uno mismo, la huida hacia el bosque como si el camino hasta ahí recorrido fuera un espejismo de civilización; una inusitada aceleración del mundo tecnológico al cual el primer hombre moderno responde con su corazón arrítmico, ingenuo, melancólico.

Partir no es entonces ir hacia lo desconocido, sino emprender el camino de retorno hacia el origen definitivamente perdido, y situado entre la exploración en los límites y la huida en el tiempo; entre el orden del progreso universal y las ensoñaciones del paseante solitario.

Al tratar de la figura del «emboscado» el polemista Ernst Jünger afirma: «No retornamos a lo mítico, sino que volvemos a encontrarnos con ello cuando el tiempo se tambalea en sus estructuras y estamos sometidos al imperio de un peligro máximo».

*

El camino del peregrino a Santiago de Compostela, el *Camino de Santiago*, es una vía de perfección en medio de un continente diezmando por la peste y asediado por las guerras, un itinerario de resonancias celestes. El viaje del peregrino es el de la propia civilización; una senda iniciática que marca un antes y un después en el tiempo. No hay retorno. Cada etapa es un acontecimiento irrepetible que trasciende al propio viajero. Así, Christoph Wulff: «Lo mismo que el peregrino avanza de etapa en etapa, la vida adquiere una sucesión de edades paralelas a un viaje sin retorno... El tiempo lineal y el orden cronológico de la Vía Láctea establecen la forma de un poder y anuncian la irreversible insurrección de la *cronocracia*».

Nuestra idea del tiempo efectivamente no sería la misma sin la incidencia de esas rutas que hacen del viaje un hito irreversible. Danubio,

Río Amarillo, Transiberiano o Camino de Santiago... El viaje va siendo señalado por el paso de las caravanas, de los peregrinos, de los deportados... El viajero comprueba la exactitud de la carta geográfica y se dice asimismo que el Baikal estaba allí grande como una nación entera, y que el cuerpo del apóstol Santiago se halla probablemente dentro de la urna de plata en la cripta de la catedral compostelana.

La propensión a un diario de viaje es aquella de mitificar el eterno retorno. Con el viaje acaba también un paréntesis sometido a la precisión de una cronología extraordinaria con la que el hombre de hoy, tantas veces anónimo, adquiere la verdadera sensación de situarse en otro lugar y en otro tiempo.

*

Rabia al partir, sensaciones contradictorias al regreso. El realizador cinematográfico alemán Werner Herzog (*Nosferatu*, *Gaspar Häuser*), realizó caminando en 1974 el trayecto que separa Munich de París. Como un peregrino. El primer día de su viaje, su primera *oración del caminante*, reza así: «Un único pensamiento sobre todos los otros, ¡partir!... Cuando camino camina un bisonte y cuando me detengo descansa una montaña».

*

La travesía de Moscú a Vladivostok en el Transiberiano (ocho jornadas y unos 10.000 kilómetros de vías férreas) podría verse como una interminable partida de ajedrez. La seguridad del jugador, como la del viajero, se mantiene mientras todo transcurre. Desfila el paisaje y cada cierto tiempo avanza o retrocede una pieza; el tiempo pasa. Cuando se aproxima el desenlace del juego y el viaje toca a su fin, los actores regresan dramáticamente a una condición que el juego y la distancia o el propio juego de la distancia había desterrado: aquella de la cronocracia, la de un mundo visto la mayoría de las veces desde los apeaderos. El tren, sin embargo, penetra con su movimiento en la eternidad de la *taiga*. Cuando desde la ventanilla contemplamos en el Asia Central los relojes de tres agujas (hora local + hora de Moscú) acari-

ciamos también la idea del ferrocarril como camino de civilización y propulsor de una idea moderna de tiempo y falta de tiempo.

Hoy los viejos transatlánticos de los veinte sirven de hoteles flotantes a millonarios que quieren dar la vuelta al mundo vestidos de esmoquin. Son medios lentos que transmiten al usuario la sensación de navegar en un tiempo lento. Sin embargo ellos quieren hacerse invisibles, desaparecer en medio del océano escuchando música de vals y adormecidos por el ruido de las ruletas. Un médico japonés especialista en la lucha contra el cáncer trasladaba a su grupo de pacientes a las montañas suizas para que durante unos días se convirtieran en alpinistas, algo que en condiciones normales de salud jamás hubieran soñado.

*

La ilusión de Zazie al llegar a París es ver el metro, perderse entre las galerías subterráneas, salir de nuevo a tierra y poder contar a sus amigos de provincias que ella, Zazie, ha paseado por el metro de París. La red metropolitana se extiende como un Hades confortable bajo los cimientos de la ciudad moderna. Las estaciones narran un tránsito perplejo, un duermevela sobresaltado. El metro de Tokio en el que miles de ejecutivos regresan soñolientos con las corbatas aflojadas a sus casas con jardín a 80 kilómetros de su lugar de trabajo; *los vagones-graffiti* en Harlem y East Village, los mármoles operísticos de las estaciones de Moscú por las que cada día transitan millones de ciudadanos que ni siquiera se rozan.

Viaje telúrico. Hades y Perséfone. Eugenio Sue, Julio Verne, Thomas Pynchon. He tenido siempre aprensión a leer mientras viajo. ¿Cómo podría observar a los que duermen, a los que simulan concentrarse en la ventanillas o los que clavan su mirada en un zapato mal atado o una mancha de café?. Si acaso el impulso irresistible de leer los resultados de la jornada deportiva en el periódico abierto de un lector amable.

*

No hay alguna razón para pensar que el viaje sea fuente de conocimiento. El éxtasis del viajero moderno es la propia velocidad y no el fervor espiritual del peregrino, la ebriedad épica del cruzado o la aventura geográfica del navegante.

Ignoro si se trata de una verdad científica. En cualquier caso resulta hermosa. Una vez alguien me dijo que las dos únicas obras de la humanidad que pueden divisarse desde la Luna son la Gran Muralla China y la Carretera Transamazónica.

*

El viajero siempre es un escritor en potencia; el viaje hace de cualquier persona un escritor. Existe en la actualidad un gran número de viajeros que se desplazan de un rincón a otro del mundo por el mero hecho de contarlo a su regreso. El perfeccionamiento de la cartografía y sobre todo el descubrimiento de la fotografía han contribuido a ello grandemente. Los usuarios de tales artimañas son en la mayoría de los casos seres sedentarios y poco dados a la exploración que, de no haber existido el *super 8*, se quedarían en sus casas porque nada hay aparte de una película o de una foto con su imagen que justifique su presencia en otra parte del planeta. «*J'aurai fait le plus beau voyage possible quand je serai de retour*», escribía en 1773 desde San Petesburgo Dennis Diderot a su amiga Sophie Volland.

La ficción está en el propio mapa, en las propias representaciones del territorio. Ningún navegante existiría sin un cartógrafo o sin un botánico. La escritura debe dar cuenta de su propio exceso, mantener con el lector la misma complicidad *ficción* que la del viajero con la guía de un país desconocido. Así Antonio Tabucchi, en su nota de introducción a su libro *Nocturno Hindú*: «Este libro además de insomnio es un viaje. El insomnio corresponde a quien ha escrito el libro; el viaje a quien lo hizo...».

*

Jorge Semprún y Jack Lang, ministros de la cultura de España y Francia, han firmado recientemente un protocolo para la restauración y casi reinención europeísta del *Camino de Santiago*. Los más avezados peregrinos de tal ruta de civilización son en la actualidad emigrantes portugueses que vuelven de París hacia sus casas. Aquellos a quienes pueden con-

mover los capiteles de San Martín de Frómista o el Hospital de Astorga sueñan sin embargo con participar en el Rallye París-Dakar.

*

En *Sade, Fourier, Loyola*, uno de los más indispensables libros sobre la personalidad de tres utópicos *logotetas*, Roland Barthes define a la escritura como un exceso, y en el mismo orden de cosas señala: «No existe en la actualidad ningún lugar lingüístico ajeno a la ideología burguesa; nuestro lenguaje proviene de ella, regresa a ella, permanece encerrado dentro de ella». Tampoco el viaje es posible sino como utopía de un *falso movimiento*. Sobre el viajero incide la sospecha de que nunca ha abandonado su lugar habitual de residencia, de que debe tratar por todos los medios de comunicación —llamadas telefónicas, postales, fax, fotografías— demostrar que durante un tiempo se ha ausentado de su domicilio y de sus costumbres. Hay personas que se desplazan continuamente sin experimentar nunca la sensación de viaje, otros han luchado siempre por encontrar un lugar en el mundo desde donde poder ver tranquilamente la televisión.

*

En *Alicia en las ciudades*, de Wim Wenders, el protagonista en su vagabundear por los Estados Unidos necesita accionar continuamente su Polaroid como si el único paisaje real fuera el de esa copia fotográfica servida al instante, esa combinación de ácidos sobre el papel y no el paisaje natural que contemplan sus ojos. Otro protagonista, el de *Carta breve para un largo adiós* de Peter Handke, tiene en un momento de su viaje esta observación: «... Me aburría cuando durante algún tiempo sólo veía en un paisaje a la naturaleza y no descubría en él nada que se pudiera leer».

Por muy insistente que sea el reclamo del *emboscado*, el gesto conservador del ecologista o la huida hacia un mundo preindustrial, la melancolía del hombre moderno estriba paradójicamente en la contemplación de un paisaje natural sin advertir la presencia de ninguna escritura, de ningún residuo humano, de ningún indicio de dominación o de catástrofe. El viajero es un lector de signos. Superponer la

lectura de una obra a la de un paisaje es encajalar un texto sobre otro, apelar a una correspondencia imposible. Wim Wenders, en su *París-Texas*, relata de nuevo esa fascinación al someter el paisaje natural a sus elementos más artificiales: gasolineras, parques de atracciones, moteles, señales de tráfico. El paisaje natural incontaminado ha desaparecido. El desierto aparece más como espejo que como un amontonamiento de arena. Benjamín, en sus estudios sobre Baudelaire, llamaba a esto «hacer botánica del asfalto».

*

Recibo postal de Berlín. Un viejo amor ha cruzado el muro y se ha acordado de mí. Existe una predisposición en los afectos a saltar fronteras y automáticamente recordar viejos amores.

*

¿Qué hay de ese resucitar del desierto como paradigma de nuestra condición actual?. El viaje tiende a su fin y busca el simulacro definitivo. Lo eternamente inmóvil en constante rotación. La arena del desierto, como la de los jardines zen, es simulacro de la escritura, de la huella del viento y de los pasos del hombre. Dunas que cambian de posición, valles en los que el *simún* traza círculos concéntricos parecidos a los de nuestras huellas dactilares. Buscamos lo que no es paisaje; un viaje como experiencia de orientación allí donde nada puede señalarnos el camino. El signo es el propio espejo; el único lugar de donde puede brotar la pregunta. «Interrogar a Dios», escribe Edmon Jabès, «es interrogar al vacío».

*

Decía el gran Henri Michaux, «algunos se asombran de que habiendo vivido más de treinta años en un país de Europa no se me haya ocurrido hablar de él. Llego a la India, abro los ojos y escribo un libro. Los que se asombran me asombran».

*

La centenaria publicación americana *National Geographic* ha desvelado recientemente el auténtico descubrimiento del Polo Norte. Al pa-



Partir no es ir hacia lo desconocido, sino emprender el camino de retorno hacia el origen definitivamente perdido, y situado entre la exploración en los límites y la huida en el tiempo; entre el orden del progreso universal y las ensoñaciones del paseante solitario.

recer la expedición hasta el momento consideraba como tal había quedado a más de cien kilómetros de distancia del punto que se considera auténtico Polo. Mis primeros años escolares marcados profundamente por el *imago-mundi* y las expediciones de Magallanes o Vasco de Gama, me planteaban la delicada cuestión moral de que los primeros navegantes creyeran descubrir las Indias Orientales al llegar al continente americano. Sin aparente conexión el hecho acudió de nuevo a mi mente durante el reciente viaje de Mijail Gorbachov a La Habana. El portavoz del mandatario soviético hizo las siguientes declaraciones: «Cuba no tiene ningún derecho a exportar su modelo de felicidad a ningún otro país latinoamericano».

*

Postal de la hija Lucía a su padre James Joyce. La dirección pone James Joyce-32, Via della Barriera Vecchia. Trieste (Austria). Claudio Magris, triestino, docente de literatura germánica, renombrando autor de *Danubio*, hace un perspicaz comentario sobre la «identidad de frontera»: «Como el austriaco Robert Musil que decía que era austro-húngaro menos lo húngaro, o sea, el resultado de una sustracción, el triestino evita definirse en términos positivos; le resulta más fácil proclamar lo que no es, aquello que le diferencia de cualquier otra identidad que declinar en cambio los rasgos de su identidad».

*

Walter Benjamin se suicida en la frontera de Port-Bou. El azar quiso que muchos años después, en un viaje camino de Italia, tratando de maldormir en la sala de espera de la estación de ferrocarril, unas hojas de periódico por el suelo me indicaran, con motivo de la publicación italiana de sus obras completas, que precisamente allí el autor de *Angelus Novus* había puesto fin a su huida del nazismo. «Unos papeles más de contenido desconocido», declaró la policía de aduanas española al preguntarse por el contenido del maletín que acompañó su último viaje.

*

En su viaje al Japón, Roland Barthes se sorprendía de que su fotografía saliera en los periódicos de Tokio con unos marcados rasgos orientales; que su fisonomía de vasco-francés, perfil adusto y nariz pronunciada, saliera en las fotografías algo más chata y con los ojos que describían la oblicuidad de los orientales. En la ciudad de Jabarovsk, a 8.000 kilómetros de Moscú, una mañana de lluvia a la salida de unos grandes almacenes, con un embalaje de cartón amarrado pobremente en unos cordones, un compañero de viaje observó en mi fisonomía que de repente me había convertido en un ruso.

Cicloturismo en China, rutas de camión por Botswana, *trekking* en los parques naturales de Alaska, rutas de *jeep* por el desierto del Sahara. El periódico de un domingo invernal y lluvioso, los niños sin poder salir, los habitantes del

barrio residencial pertrechados en sus casas. Largas colas sin embargo para comprar el pan y las novedades cinematográficas agotadas en el vídeo-club. Todavía un pequeño esfuerzo, me digo, y llegará el verano.

Un divertimento

Nuria Amat

EL LADRÓN DE LIBROS

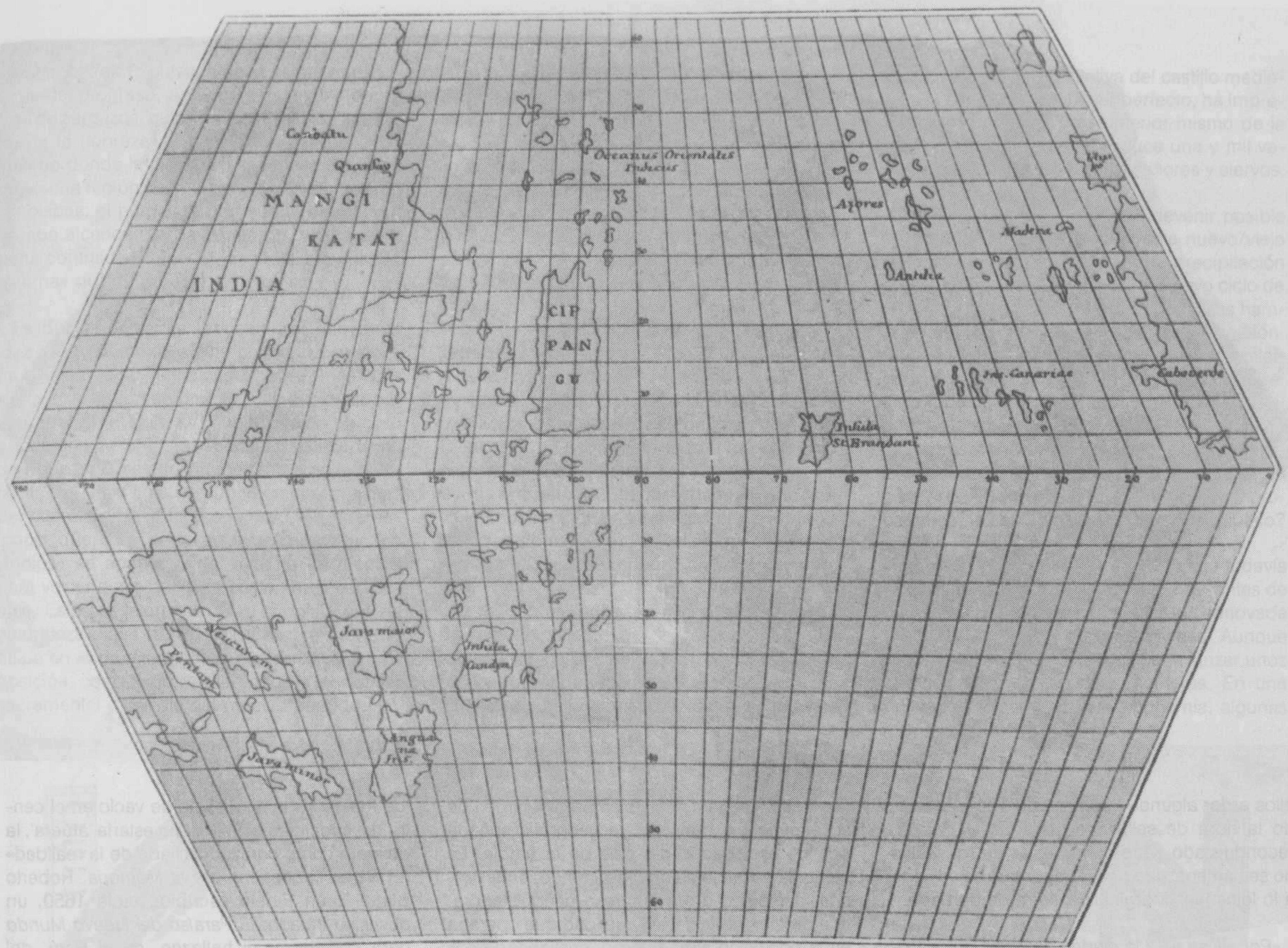


Muchnik Editores

Muchnik Editores

Retorno al mundo plano

Ricardo Oré



No habían pasado muchos años desde el arribo de Pizarro al Cusco —«Ombligo del Mundo» en lengua quechua— cuando en el otro confín de la tierra, en una tranquila villa de las sierras de Córdoba, el Inca Garcilaso de la Vega eslabonaba una enigmática frase de sus *Comentarios Reales* que ponía en juego los varios matices argumentales del Descubrimiento: «No hay más que un mundo y aunque lo llamemos Mundo Viejo y Mundo Nuevo, es por haberse descubierto aquél nuevamente para nosotros y no porque sean dos, sino todo uno». El mestizo Garcilaso adhería así a la proclama humanista de Universalidad, en tanto que ésta comprometiera un reconocimiento a su fuente indígena ancestral. Sin embargo, al cabo de quinientos años, el mundo abandona la imagen de orbe único, esfera perfecta, la ecumenis lograda por las navegaciones de Colón para recuperar su antigua forma discontinua y llana, la desnudez arcaica que recubría el canon geográfico del siglo XV, en la antesala de la empresa descubridora.

La nueva/vieja representación del mundo reproduce en nuestra época la faz divisada por la escolástica desde los techos del medioevo: en

un entorno sacralizado, la tierra conocida, escabelo de la cristiandad, Ciudad de Dios, cuyos linderos no deben ser traspasados. Más allá de esa línea de templanza, el abismo y sus horrores, la «terra ignota», que la noticia revelada anuncia como lugar de tormento, región inferior: el infierno.

Varios mapas posibles ilustran el curso de esta figura de mundo escindido que ha fragmentado su totalidad concebida en los albores del Renacimiento a semejanza del «globo terráqueo». El mapa de los años 50, en el ocaso del proceso descolonizador, mostraba un objeto expandiéndose en elipsis: «Primer Mundo», «Segundo Mundo», «Tercer Mundo»... era la fase inicial de una ruptura geodésica mayor que llevaría al rompimiento definitivo de la globalidad acordada. El siguiente paso acometía el divorcio radical en porciones pares y antagónicas. El símil de la brújula sirvió al intento de retener la circularidad perdida: Este-Oeste, Norte-Sur.

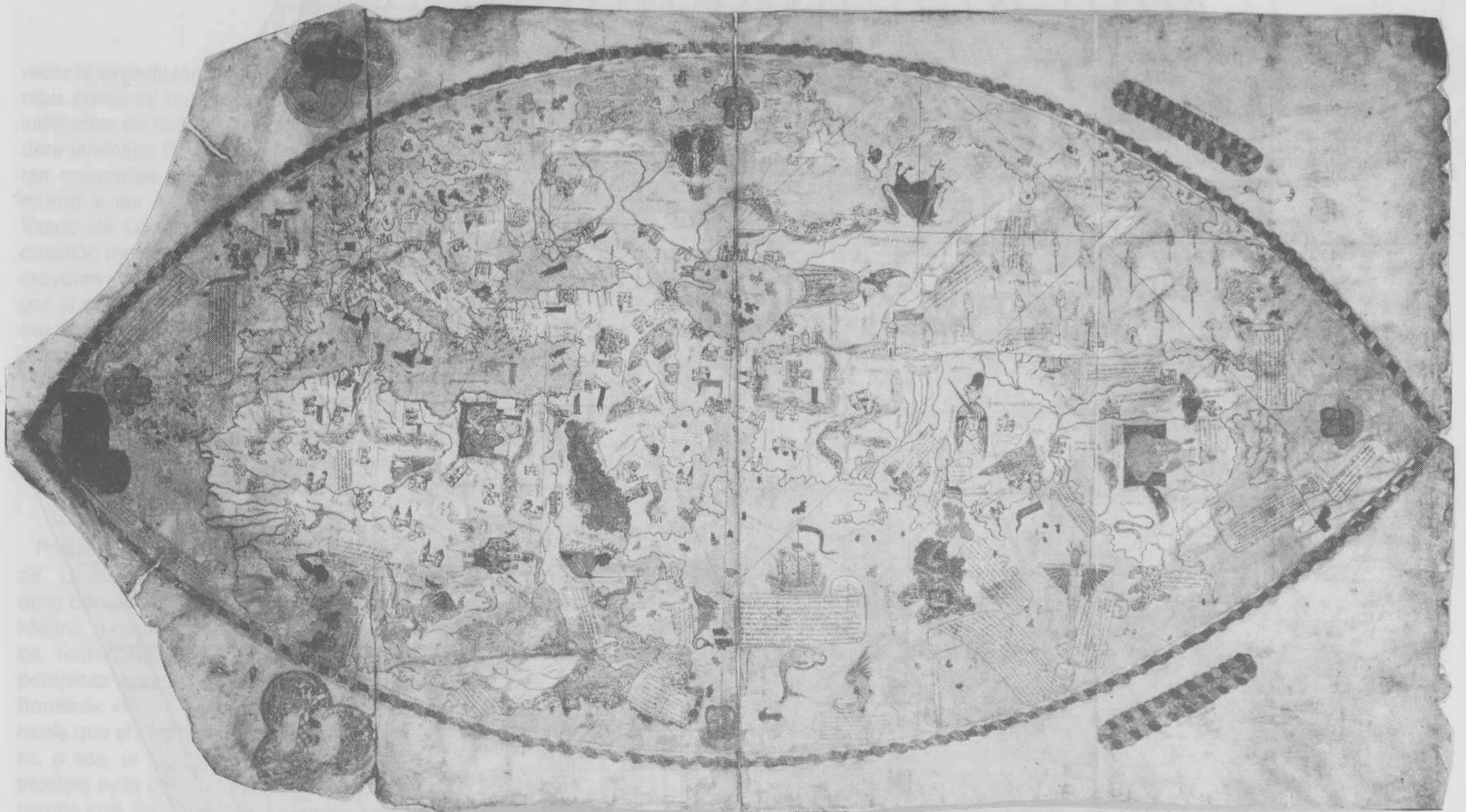
El mapa de estos años, hipnotizado por la cifra del 92, es el diseño de un cuerpo disgregado cuyas partes se posan en el vacío. Un

espacio flexible, punteado, que niega en definitiva al mapa por ser ya imposible fijar su indeterminación.

Es que el mundo se ha roto en pedazos incongruentes o es que la redondez impuesta ha terminado por ceder, al cabo de unos siglos, a la presión de una forma primitiva que persiste en ser múltiple, interrumpida, abierta, es decir plana... ¿Qué sucedió entonces con el proyecto civilizatorio que llevó Europa a tierras de América, si se ha perdido el sentido de universalidad legado por los descubridores?

«La Gloria y la riqueza habitan en su casa» (Salmos III). «El que venza comerá del Arbol que está en el Paraíso» (Apocalipsis II). El mundo industrializado, reino de la modernidad y patria tecnológica ha recuperado para sí la promesa del Paraíso y lo habita en sus mapas ideológicos. Ha concluido la larga búsqueda de la tierra prometida más allá de su propio planisferio. El oro absoluto abunda ahora en sus minas tecnológicas. La automatización, la energía nuclear, la robotización y la ingeniería genética procurarán al fin la leche y la miel eternas. «No tendrán jamás hambre ni sed, ni caerá sobre

El mapa de estos años, hipnotizado por la cifra del 92, es el diseño de un cuerpo disgregado, cuyas partes se posan en el vacío. Un espacio flexible, punteado, que niega en definitiva al mapa por ser ya imposible fijar su indeterminación.



ellos ardor alguno» (Isaías XLIX, 10). Ha llegado la hora de sellar las entradas al Paraíso reconquistado. Que el bienestar de los justos no sea amenazado por el fragor que se advierte a lo lejos, en «Marginalia», tierra de barbarie.

«Por allí se va a la ciudad caliente, por allí se va a la perdida gente» (*La Divina Comedia*). América Latina, otrora lugar de quimeras, ha quedado desterrada del Reino. En los umbrales de una nueva eternidad, conquistada por las naciones que vencieron al pecado capital de la pobreza, cesan las guerras y la siega acaba su tarea de separar la mies de la ortiga. El caballo de la crisis cabalga y es preciso detenerlo en las fronteras. Que retroceda. Que no paste más en los prados de la abundancia.

El nuevo ciclo económico, impulsado por la segunda revolución científica, ya no requiere de las materias primas, ni del mercado consumidor de las zonas periféricas. Se cierra en el *mare nostrum* localizado en la sacra región de la economía post-industrial y tecnológica. En las toponimias que marcan la nueva cartografía imperial, América Latina aparece otra vez situada en las antípodas arcaicas: «Es un lugar en que no hay orden alguno sino horror perpetuo» (Job X, 22). Las descripciones sobre su ignorada realidad se cargan de la imaginación apocalíptica recuperada por la ortodoxia del Paraíso en este fin de milenio.

Sin embargo, no siempre fue así. En el comienzo de la historia del Descubrimiento, Amé-

rica Latina fue también y siempre al margen de su experiencia concreta, la geografía soñada por los expulsados del país de la utopía. Es cierto, la escatología medieval fundó, en el *corpus* ideológico de la empresa conquistadora, una división radical de la realidad que operaba en la oposición alma-cuerpo, cristiandad-gentilidad, paraíso-infierno.

Los europeos que tocaron América en el siglo XVI, antes aún de llegar, se internaron por esa tierra recubriéndola con la sustancia de sus propias imágenes y ensueños. El paisaje y el hombre que lo habitaba fueron advertidos como lugares y criaturas que debían pertenecer a los dominios del Paraíso o del Infierno. El primer siglo de evangelización desnudó el cuerpo de la Teología y su resultado fue el nacimiento del Derecho de Gentes. Un siglo duró el debate sobre el alma racional de los indios que —objeto de ensueños— no podía vivir para la doctrina sino en estado edénico o bajo el averno.

Desde entonces, América ha sido para Europa un espacio reinventado al paso de sus propias ensoñaciones por una ruta que levanta paisajes y seres benignos o terribles, según las marcas de un deseo siempre insatisfecho, al ser un recorrido por el mapa fantasmal de la utopía.

«Antes de salir a buscarlos, los lugares a descubrir ya tenían nombres: 'Islas Felices', 'Bienaventuradas', 'Virginias', 'Hespérides', 'de Oro',

'de Plata'... Una sensación de vacío en el centro de la realidad cuyo relleno estaría 'afuera', la quimera como corazón exiliado de la realidad» (*El Redescubrimiento de la Memoria*, Roberto Blatt). León Pinelo escribió, hacia 1650, un obsesivo tratado: *El Paraíso del Nuevo Mundo* para corroborar el hallazgo, en el Perú, del Edén extraviado. Alvar Núñez Cabeza de Vaca, cien años antes, había descrito su larga convivencia entre los indios de California y Nuevo México como lugar de cautiverio y condena, al que lo habían llevado «sus muchos pecados».

Territorio poseído por los sueños de otros, los americanos fueron una identidad despojada y luego ocupada desde fuera y que ahora huye a poblar otra vez su estado de original irredención, al fracasar, al no haber obrado en ellos la palabra civilizadora.

La antigua relación colonial que con los siglos diera paso al ciclo de dominación «centro-periferia» ha dado paso en estos tiempos a una estructura de desligamiento, en donde los nexos posibles, incluso los de la «dependencia», pierden su clara razón económica y se convierten, al igual que en la iconografía medieval anterior al Descubrimiento, en puro imaginario. América Latina queda como una reserva de imágenes que sirve para rehacer las fronteras de la «*Civitate Dei*» reinventada. Es cierto, la lógica del crecimiento en Occidente ya no requiere integrar a su círculo cerrado las áreas deprimidas del planeta en este período de cri-

En un mundo que ha vuelto a ser irregular y discontinuo, más plano e impreciso que esférico y predeterminado y que ha quebrado su compromiso de universalidad, América Latina no puede más que regenerar un ámbito propio y reinventar la soledad creadora de los tiempos anteriores al Descubrimiento.

sis estructural. Expulsada de la esfera transparente del progreso, América Latina vaga en un mar de sargazos, culpable del ancestral «pecado de la pobreza». Su condena la sitúa en el infierno donde la perdición es infinita o en esa provisoria región de infortunio en que se expían las culpas: el purgatorio. Su suerte dependerá de que alcance o no a pagar los cargos de la pena contraída. Es decir, la indefinible «deuda externa» que, al parecer, es eterna.

Es que la sociedad industrial, al recrear la idea del bienestar absoluto propia del paraíso, ha hecho que su negación, la pobreza, se convierta en falta imperdonable. Las naciones colonizadas en el siglo XVI que, luego de un ciclo civilizatorio de 500 años se muestran incapaces de alcanzar el estado virtuoso del progreso, en horas del juicio final, se suprimen ellas mismas del disfrute de ese bien supremo. Se dirá entonces que, a pesar del esfuerzo civilizador, los «indios» se apartaron de la recta instrucción para volver a sus antiguas costumbres e idolatrías. Esto es, retornaron a su simple «vida en naturaleza», que ha devenido por carga de la culpa en «vida excremental»: miseria, descomposición, corrupción..., diferente a la existencia sacramental y celeste del paraíso perdido.

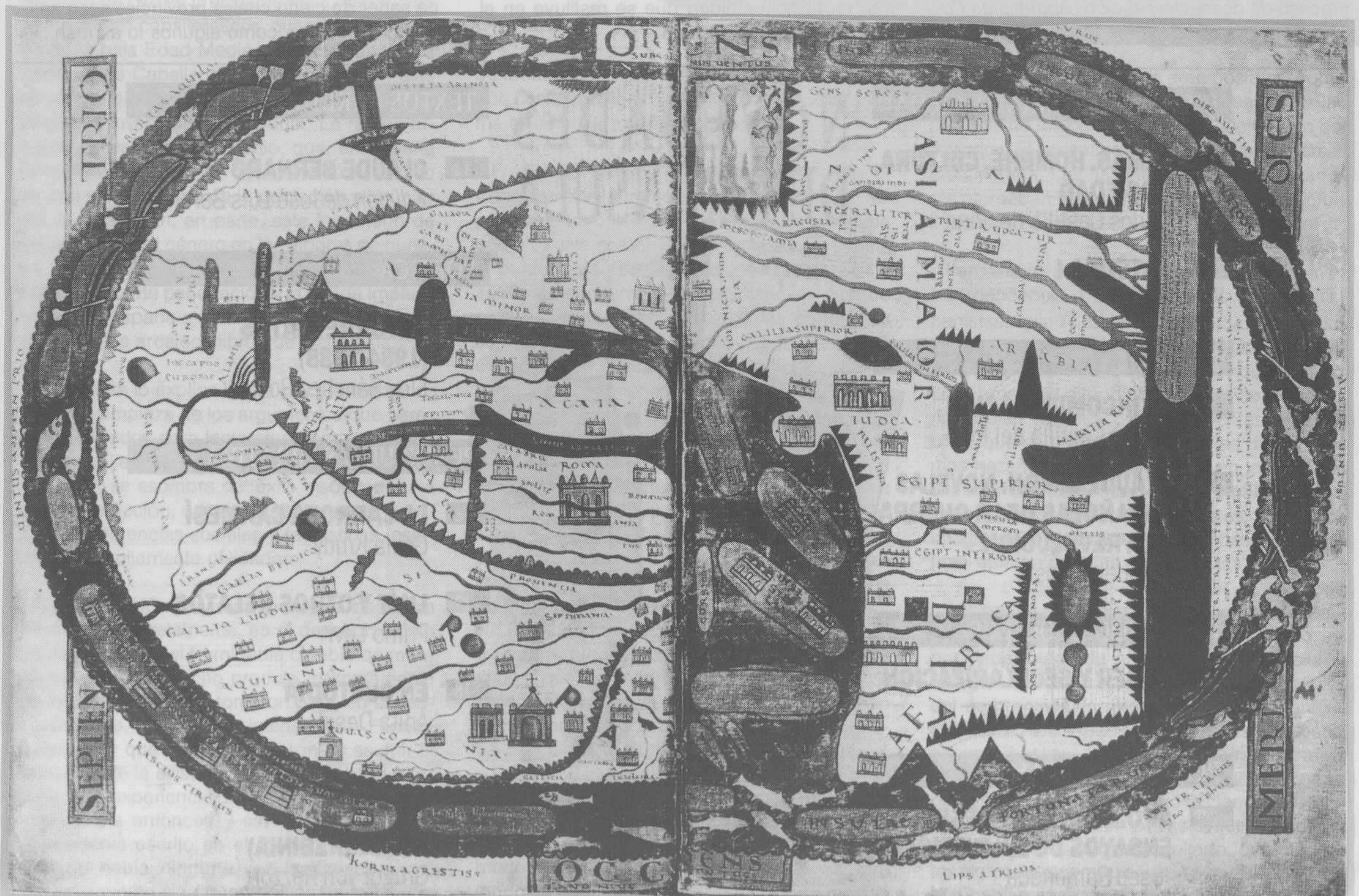
De esta manera, la «Deuda Externa», esa condena laberíntica que ata a América Latina a un afuera entendido como fuente de dones, revela su cruel esqueleto «escatológico», en el doble sentido de culpa sacramental y de purga excremental. Ambas dimensiones de lo escatológico participan en su naturaleza, de raíz teológica y a la vez crematística, en donde el dinero despliega todo el arco de su simbología como sucedáneo del bien eterno y del mero excremento. En el paso siguiente percibimos que el origen de esta «Deuda» es la culpa que genera la pobreza: esa perversión en la que han caído quienes no se convirtieron del todo a una ortodoxia cuyo reino finalista es la riqueza. Perdieron la ruta a ese paraíso en donde el Arbol de la Ciencia es un saber destinado a crear los bienes de la opulencia sin fin. Es por tanto una deuda que están obligados a pagar, como nuevo «tributo indígena», a quienes proveyeron los recursos de salvación, aquéllos que recibieron estos medios sin hacer buen provecho de ellos.

El mundo es, pues, un cuerpo disgregado o un remoto poliedro que se descompone. Un sistema en crisis que, en su desplazamiento, reconstruye la imagen final del paraíso y del infierno: un heliograma que, según se ha visto,

reproduce la estela distintiva del castillo medieval y la gleba, que, para ser perfecto, ha impreso su sello además en el interior mismo de la periferia en donde se reproduce una y mil veces la escena pulsional entre señores y siervos.

En dónde situar entonces el devenir posible de América Latina dentro de este nuevo/viejo espacio reversible. ¿Acaso en la precipitación que lleve al asalto del cielo en un nuevo ciclo de rebelión luciférica? El desborde de masas hambrientas que asolan la tierra de promisión. Aquel temor mitológico —cuyo remedio anticipado fue el «reaganismo»—, que presagia el derrumbe de la frontera al sur del Río Grande al paso de desheredados que irrumpen desde los patios traseros con las armas de la violencia, de la ideología o las más letales del hambre. ¿No sería esta vía, sin embargo además de pura propaganda, la caída al viejo círculo apocalíptico?

También es posible que se proponga todavía una última campaña «evangelizadora» antes de cerrar las puertas del paraíso. Una renovada prédica sobre el mismo viejo fracaso. Aunque con ello no se persiga sino hacer avanzar unos cuantos metros las sacras fronteras. En una nueva ola expansiva de la economía, algunas



El nuevo ciclo económico, impulsado por la segunda revolución científica, ya no requiere de las materias primas, ni del mercado consumidor de las zonas periféricas. Se cierra en el *mare nostrum* localizado en la sacra región de la economía post-industrial y tecnológica.

áreas periféricas podrían ser imantadas a su eje. Una estrategia de seguridad podría levantar enclaves de progreso en algunos puntos marcados por grados de desarrollo y afinidades culturales que hicieran posible la repetición del modelo. Sin embargo, cuánto podría durar esta colonización blanda, en la que esporádicas islas de prosperidad estarían a merced de un mar turbulento.

Y quién descartaría que el paraíso no quiera llevar una «cruzada» final a tierra de infieles. Una nueva Conquista, otra épica del Grial en búsqueda de un centro hiperbóreo que recompusiera el dominio de las antípodas. Lo que no sería sino asegurar el control de áreas geográficas claves para la sobrevivencia de un planeta en el que el adentro y el afuera, el paraíso y el infierno, se superponen como las caras de una sola moneda. La Amazonia, en el septentrión de América, sería el plexo en cuyo fondo descansa el nuevo Grial. Pues en tanto que «pulmón» o «corazón» del planeta realiza una suma función ecológica, que de alterarse, terminaría destruyéndolo. Así, el control de la región amazónica se convertiría en una prioridad estratégica de los bloques cuando hubiera concluido el proceso de desnuclearización (*Apuntes de Política Ecoestratégica*, Norberto Minatti).

En un mundo que ha vuelto a ser irregular y discontinuo, más plano e impreciso que esférico y predeterminado y que ha quebrado su compromiso de universalidad, América Latina, no puede más que regenerar un ámbito propio y reinventar la soledad creadora de los tiempos anteriores al Descubrimiento. Ya no tierra de barbarie, ni averno; tampoco ensoñación utópica de quienes proyectan, sobre un cuerpo que trabaja, las transparencias del paraíso desde ninguna parte. Más bien, tierra habitada sin mediaciones, como los indios habitan la tierra de su heredad.

El latinoamericano, un indio restaurado. ¿No es ésta la identidad que retorna después de experimentar con transplantes, sustituciones, simulaciones, que han quedado en su atormentada historia como objetos patéticos de una taxinomia del vacío? En la desnudez de este origen, que ciertamente no se funda en lo étnico, el latinoamericano se reconcilia con el fondo más radical de su experiencia de la que ha sido un exiliado. El despojado por los sueños recupera las referencias de su realidad. Se naturaliza ya sin escatologías. Vuelve a ser «natural» del lugar en que vive, aborígen de sí mismo, en fin, comunidad que se restituye en el seno de su propia historia.

Es posible que en el fin de los tiempos que se avecinan, según dicta la profecía desde la ortodoxia del paraíso, América Latina pueda caer. Pero «si cae, es un decir, si cae, en cabestro dos láminas terrestres...» (César Vallejo), entonces habrá de caer también, inevitablemente, la universalidad del mundo y con ella la regla de oro con la cual Occidente ha construido su propio cuerpo. Acaso América Latina se debata en estos años entre la amenaza de un nuevo ciclo apocalíptico si da oídos a falsas profecías, y la promesa de recuperar su propio habitar si escucha su propia voz. Este habitar es propio del hombre que en el encuentro con el otro —si vemos el fondo de las cosas— prefiere compartir a ganar, otorgar en vez de tomar, desprenderse en lugar de acumular. Quizá éste sea el legado que los pueblos pobres donen a los acostumbrados siempre a ganar y se restituya así la magia entre todos.

Unas palabras últimas del Inca Garcilaso de la Vega: «A lo que se dice si hay antípodas o no, se podrá decir, que siendo el mundo redondo (como es notorio), cierto que las hay. Empero, tengo para mí que, por no estar este mundo inferior descubierto del todo, no se puede saber de cierto cuáles provincias sean antípodas de cuáles, como algunos lo afirman...».

HISTORIA/CIENCIA/SOCIEDAD

214 TEMAS. HOMBRE, CULTURA, SOCIEDAD
Carlos Castilla del Pino

215 ESTÉTICA I
Hegel

NEXOS

35 LA INCOMUNICACIÓN
Carlos Castilla del Pino

36 CLAUDE SIMON. NOVELAS ESPAÑOLAS DE LA GUERRA Y LA REVOLUCIÓN
Manuel A. Tost

HOMO SOCIOLOGICUS

46 PODER Y SECULARIZACIÓN
Giacomo Marramao

PENÍNSULA/IDEAS

9 APOLOGÍA DEL PRESENTE. ENSAYOS DE FIN DE SIGLO
Josep Ramoneda

NOVEDADES DE PENINSULA



Ediciones Península

Provença, 278 - Tel. (93) 216 00 62 - 08008 Barcelona

TEXTOS CARDINALES

12 CLAUDE BERNARD
Edición de José Luis Barona

POÉTICA

16 AUTORRETRATOS (1984-1988)
Eloy Sánchez Rosillo

PENÍNSULA/NARRATIVA

16 LA CARROZA CARMESÍ
Gyula Krúdy

17 LILÍ Y OTROS RELATOS
Primo Levi

18 EN CUSTODIA
Anita Desai

19 EL REY SIN TRABAJO (HISTORIAS DE MAGREBINIA)
Gregor von Rezzori

La aparición de la nueva racionalidad

César Ballester

En un artículo sobre Cervantes y los libros de Caballería, Italo Calvino lamentaba la súbita muerte de este género allá en los albores del siglo XVII, cuando el espíritu analítico intervino para definir los límites entre lo real y lo fabuloso. «La repentina y grandiosa catástrofe —decía Calvino—, en la que el mito de la Caballería se disuelve, en los soleados caminos de La Mancha, es un acontecimiento de alcance universal».

Esta repentina y grandiosa catástrofe, el ocaso de la Caballería, era, en realidad la segunda y definitiva muerte del género. Un género que se había sustentado en la imaginación de la baja Edad Media, gracias a las Cruzadas que convirtieron Europa en un largo sendero de viajes y búsquedas de lugares fabulosos, rincones míticos, encrucijadas mágicas y cristianizados vellocinos de oro. Los relatos orales de estos caballeros andantes conformaron buena parte de la mentalidad popular medieval y se diluyeron mansamente con la llegada del nuevo humanismo renacentista.

Pero no desaparecieron del todo. Uno de los rasgos peculiares de nuestra primera literatura del Siglo de Oro es precisamente la reaparición de los relatos caballerescos, cuando ya el mundo de la baja Edad Media estaba olvidado. La literatura de Caballerías regresaba, no en alas de la oralidad sino a lomos de una pesada y poderosa invención: la imprenta. La rápida difusión de este nuevo ingenio, que, en España se instala alrededor de 1473, y el fácil acceso de una extensa capa de la población al mundo del libro, aclaran, en parte, este fenómeno de resurrección del género en los albores de nuestro Siglo de Oro. Pero no explican, ni mucho menos, la fuerte penetración y la rápida implantación en España —y en Italia, en menor grado—, de los arcaicos libros de Caballería.

Ni siquiera lo explica la facilidad, la mediocridad o la simpleza de los argumentos que parecen fabricados para lectores primerizos. Maxime Chevalier, en su libro *Lectura y lectores del siglo XVI*, se asombra del éxito insólito de una novela de ficción, como la caballerescas, cuando sus referencias sociales y fantásticas, estaban ya ampliamente olvidadas.

La explicación hay que buscarla bajo otra relación. Concretamente, en el descubrimiento de América y en el formidable cambio de mentalidad que este hecho produjo, primeramente en los dos países que tomaron parte en el descubrimiento, con distinta intensidad —España e Italia—, y que primero hubieron de asumir el estupor ante la existencia de una realidad diferente, una experiencia distinta a todas las conocidas hasta entonces y sin ninguna huella o antecedente escrito en el mundo antiguo. No sólo no había ninguna voz legitimadora del descubrimiento sino que además, la evidencia



de un nuevo mundo venía a contradecir todo lo que hasta entonces se había tenido como dogma de fe y como dogma científico.

Francisco de Solano, autor del ensayo *El Conquistador Hispano: señas de identidad*, recoge este fenómeno de los libros de Caballería como bagaje común del conquistador y señala el punto álgido de las ediciones entre 1501 y 1550. «Justamente —dice Solano—, cuando se verifican la mayor parte de las conquistas españolas en Indias». Solano cuenta hasta 157 ediciones, en esos años, entre ediciones originales y reimpressiones.

El Amadís de Gaula conoce dieciocho ediciones, entre 1508 y 1625; *Oliveros de Castilla*, libro de «escasa fortuna», se edita una docena de veces entre 1499 y 1650; nueve ediciones tiene *Espejo de Caballería* y ocho el *Reinaldos*. Y hasta Gonzalo Fernández de Oviedo —señala Solano—, primer cronista de Indias, escribe en Madrid, tras una larga estancia en Panamá, el *Libro del muy esforzado e invencible caballero de fortuna, propiamente llamado don Claribalte*, que se imprime en Valencia, en 1519, justamente el año en que Hernán Cortés, con otros invencibles y esforzados caballeros, entraba en la fabulosa ciudad de México-Tenochtitlan.

Lo que sucedía era que el gusto del lector estaba totalmente mediatizado y estimulado por las historias que provenían del recién descubierto territorio americano. O dicho de otro modo; la anacrónica fantasía en que se movían

los héroes de la Caballería eran posibles, como venía a demostrar la noticia incesante de las hazañas de los conquistadores, al otro lado del Atlántico. El escenario social sustentaba la creación literaria. Las hazañas de los conquistadores otorgaban al género ese mínimo de credibilidad que necesita toda literatura fantástica.

Pero a la inversa ocurría lo mismo, con mayor transcendencia. Uno de nuestros mejores hispanistas, Irvin A. Leonard, ha estudiado minuciosamente la importancia de los libros de Caballería en la mentalidad de los conquistadores. Los libros más difundidos y leídos de la época, no podían ser desconocidos por estos hombres, que se sentían protagonistas de las mismas hazañas, si no superiores, en los mismos escenarios fabulosos, ante animales nunca descritos, paisajes sobrecogedores, ríos nunca imaginados, razas jamás conocidas y costumbres nunca contadas.

Las primeras noticias que se tuvieron del descubrimiento del Nuevo Mundo —llamado así por Pedro Mártir de Anglería—, enmudecieron Europa. Lo que contaron aquellos españoles del primer viaje, los testimonios que trajeron y mostraron, las especies, las piedras preciosas, algunas bestias, los frutos, los «indios», eran totalmente desconocidos en Occidente. Enmudeció la Iglesia y enmudeció la ciencia. La Iglesia porque no estaba previsto que el creador del universo les hubiera ocultado, durante tantos siglos, la otra media verdad revelada. Y porque habían encontrado el equilibrio entre razón

La presencia del mito de unas mujeres armadas, que se apartaban violentamente de los hombres, que se administraban bajo un extraño código y eran capaces de mutilarse uno de los pechos, para alcanzar mayor ferocidad en la diana del arco, fue uno de los más constantes y obsesivos, junto con el mito de El Dorado, de toda la conquista y de todos los conquistadores.

y fe, ciencia y religión, en el eslabón aristotélico. Y la ciencia, dominada por la teología, por la misma razón. La suma científica se regía, por entonces, por el principio de autoridad de los antiguos. Una autoridad tambaleante, en los últimos tiempos de la escolástica medieval, asentada rápidamente sobre el edificio aristotélico. Lo que no estaba en Aristóteles, no existía.

su justa dimensión—, Ptolomeo y Strabón pesan más, con mayor autoridad, en las cosmografías renacentistas, que las relaciones de viajes en la que los marineros desmentían rotundamente las teorías de estas dos autoridades clásicas. O, como señala a renglón seguido como evidencia de esta sacralización Maquiavelo, para hablar de los alemanes, prefiere atenerse al testimonio de los clásicos, de Tácito, en lugar de referirse a relatos contemporáneos, más actuales, como el de Eneas Silvio, autor de la Germania.

Los testimonios probados y mostrados de aquellos marineros del primer viaje de Colón, y los siguientes, y las oleadas de colonos y de conquistadores, y el espíritu que acogía las noticias de tan fabulosas andanzas, experimentaron en carne propia la desautorización por vía de la práctica, de los teólogos y los

do renacentista, el de los ojos, la observación, la experiencia. «Ahí está la experiencia en contra de la filosofía. Una sola nao, la Victoria, ha señalado la ignorancia de la sabia antigüedad». Semejante desparpajo se debe a López de Gómara, en su *Historia General de Indias*, un aserto que le hubiera costado muy caro en Europa. Por negar la autoridad de los antiguos Servet —emblema de tantos—, perdería la vida y Galileo escaparía a la muerte por un tris, pese a su empecinado «e puor si muove», dicho con un hilo de voz en homenaje al ignorado Copérnico, que en 1496, tuvo la buena idea y la mala fortuna de marchar a Italia, donde encontró el fermento para poner en duda la opinión de los métodos tradicionales, refutando a Hiparco y a Ptolomeo.

Pero justo es decir que nuestros conquistadores, a fuer de ser hombres no tan cultos como los pensadores de la época, pero tampoco ignorantes ni analfabetos, no dieron un giro tan brusco a sus conciencias, sobre las que pesaban muchas cosas, entre otras la gloria, el evangelio y el oro. Y la reverencia por la letra impresa. Para ellos con doble motivo; porque si todo lo impreso en un libro parece verdad indiscutible, lo es más cuando el contenido mágico, fabuloso y hasta mentiroso —como se decía en la época—, de los libros de Caballería, coincidían en sus acciones, descripciones, costumbres y paisajes con el escenario que sus ojos veían y que no podían desmentir. Las únicas referencias geográficas, reales, ajustadas a realidad, eran los libros, en especial el *Amadís de Gaula* y el de su hijo Esplandián. Así que, en muchos casos, decidieron seguir al pie de la letra la geografía de estos libros, y en otros orientarse en ellos y de ellos cobrar ánimo y reglas de convivencia.

«Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras tantas poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel como iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres o cués que tenían adentro, en el agua, y todas de calicanto, y aún algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían, si era entre sueños, y nos de maravillar que yo lo escriba aquí, de esta manera porque hay mucho que ponderar en ello.»

Si esta visión de la ciudad de México sobrecoge de tal forma el espíritu cultivado de uno de nuestros mejores cronistas, Bernal Díaz del Castillo, en su *Verdadera Historia de la Conquista de la Nueva España*, narración testimonial, no es difícil imaginarse el impacto que estas visiones, no ya de ciudades, sino de aguas, bosques, nieblas, pájaros, insectos, bestias desconocidas, piedras preciosas, minerales, etc., habrían de producir en la espantada mente de

Precisamente, el cambio de mentalidad renacentista se debió, en términos generales, a la discusión de estos dogmas, al descubrimiento de algo más que Aristóteles en el mundo antiguo —el mundo latino, por ejemplo—, y al decantamiento, en los círculos del pensamiento italiano hacia la figura de Platón, como palanca para desplazar a Aristóteles. Y en ese momento, es cuando se descubre una nueva realidad, no escrita en los libros de la antigüedad, ni en los religiosos, en ningún autor. La conmoción llegó hasta las orillas de la Ilustración.

Como señala el desaparecido profesor Maravall, en su espléndido y voluminoso ensayo *Antiguos y Modernos* —libro no ponderado en

científicos de la época. El mundo antiguo no estaba legitimado para opinar sobre la nueva realidad: el Nuevo Mundo, como lo bautizó Anglería, un nuevo mundo no referido al recién descubierto continente, sino al concepto del mundo completo en el que la búsqueda de nuevos métodos para analizar la realidad se imponía de forma perentoria.

Pero volvamos a los conquistadores y a sus libros de Caballería. Aquellos hombres tuvieron que hacer tabla rasa —y cómo nos recuerda esto a lo que Francis Bacon dejó escrito un siglo después—, y guiarse por su experiencia; frente a la metodología tradicional, el oído, la atención, el testimonio de los mayores, el senti-



Aquí quedaron, en la estela de las últimas luces, en el adiós de Don Quijote, las primeras apariciones de las utopías occidentales, hijas directas de las fabulaciones de América; Campanella, Tomás Moro, el mismo Francis Bacon y su Nueva Atlántida, cuyo comienzo hace partir del puerto de Perú.

Carta del audiovisual

los hombres de mediana cultura y de los más bajos.

La confusión entre realidad y fantasía no era desvarío sino certeza y agudeza de la razón. En *Las Sergas de Esplandián*, quinto libro de las hazañas del hijo de Amadís, unido a los cuatro del *Amadís de Gaula*, hay un pasaje que reconstruye casi paso a paso lo que Cortés iba a hacer ante el altar sagrado del imperio azteca:

«Y desta manera le aconteció en la tumba, que él sólo alzó la primera cubierta y quedó la segunda, que de color de cielo era, la cual se cerraba con una cerradura toda de esmeralda y los gonces eran de otras piedras rubies muy preciadas, y cuando la hubo abierto, vido dentro un ídolo de oro todo sembrado de piedras preciosas muy grandes, y de alfójar muy grueso y tenía una corona de oro en la cabeza, tan bien obrada que por maravilla fue tenida...»

El pasaje, que subraya Irving A. Leonard, pertenece a *Las Sergas de Esplandián*, el hijo de Amadís, publicado muchos años antes que Cortés penetrara en el mundo mexicano, en busca de tesoros escondidos, tan ocultos que le empujaron a convertirse a él y a todo su ejército en salteadores y profanadores de tumbas y templos. Lo que hay que saber es por qué diablos, un hombre de Medina del Campo, Garci-Ordóñez de Montalvo, autor del *Amadís* y de *Las Sergas*, muchos años antes de todos estos hechos fue capaz de atinar con los mitos y las fábulas que iban a enardecer el espíritu de aquellos conquistadores. Es el caso del mito, viejo mito de las amazonas, olvidado en el mundo clásico y recuperado para el Renacimiento por los libros de Caballería.

La presencia del mito de unas mujeres armadas, que se apartaban violentamente de los hombres, que se administraban bajo un extraño código y eran capaces de mutilarse uno de los pechos, para alcanzar mayor ferocidad en la diana del arco, fue uno de los más constantes y obsesivos, junto con el mito de El Dorado, de toda la conquista y de todos los conquistadores; muchas de sus acciones militares, estuvieron encaminadas a buscar esos lejanos tesoros que, guardados por estas belicosas mujeres, estaban siempre un poco más allá; pues bien, el *Amadís* trae el mito, en el libro añadido de *Las Sergas de Esplandián*, y que por su curiosidad cotejamos con una carta de Hernán Cortés al emperador. Una vez más, la realidad y la fantasía:

«Quiero agora que sepáis una cosa, la más extraña que nunca por escritura ni memoria de gente, en ningún caso hallar se pudo... sabed que a la diestra mano de las indias hubo una isla, llamada California, muy llegada a la parte del paraíso terrenal, la cual fue poblada de mujeres negras, sin que algún varón entre

ellas hubiese, que casi como las amazonas era su estilo de vivir. Estas eran de valientes cuerpos y esforzados corazones, ardientes y de grandes fuerzas. La ínsula en sí, la más fuerte de riscos y de bravas peñas que en el mundo se hallaba; las sus armas eran todas de oro, y también las guarniciones de las bestias fieras en que, después de las haber amansado, cabalgaban; y en toda la isla no había otro metal alguno.»

De dónde sacó Garci-Ordóñez de Montalvo desde su retiro en Medina del Campo el nombre de California, la isla regida por la reina

«La mente no es una tabula rasa, pero hay que reducirla a tabula rasa y partir de la experiencia, sin prejuicios». Así se expresaba Francis Bacon, un siglo después, hacia 1625, cuando Europa comenzó a reaccionar y propuso la filosofía del empirismo, de la observación directa como método científico. Es poderosa la intuición de Italo Calvino, con la que comenzábamos este artículo, sobre la desaparición de los libros de Caballería, en la grupa de don Quijote, como un acontecimiento universal; atrás quedaban, en ese nuevo siglo XVII de la racio-



Calafia, es otro de los misterios que sepultan los campos de Castilla. El mito de las Amazonas fue, como hemos dicho, la más profunda obsesión de la conquista. Y ahí está California, incrustada en la geografía americana, salida de un libro de Caballerías. Una isla poblada de mujeres. Esta es la noticia que recibe Cortés y que se apresura a transmitir al emperador: «Estoy informado que la costa abajo hay muchas provincias muy pobladas de gente donde se cree que hay muchas riquezas, y que en estas partes hay una que está poblada toda de mujeres sin ningún hombre, las cuales diz que tienen en la generación aquella manera que en las 'istorias antiguas' describen que tenían las amazonas; e porque de saberse la verdad desto e de lo demás que hay en la dicha costa, Dios y sus magestades están muy servidos...»

nalización, los viejos mitos y las fábulas mentirosas de los caballeros. Pero quedaba la memoria, en el último sol de La Mancha, de aquella epopeya que supo cambiar la mentalidad de una antigüedad dogmática a una modernidad abierta a la experiencia individual, a través del paso intermedio y fabuloso de los libros de caballerías. Aquí quedaron, en la estela de las últimas luces, en el adiós de Don Quijote, las primeras apariciones de las utopías occidentales, hijas directas de las fabulaciones de América; Campanella, Tomás Moro, el mismo Francis Bacon y su Nueva Atlántida, cuyo comienzo hace partir del puerto de El Perú. Utopías occidentales de la edad moderna que cuestionan todo lo que ya vieron los ojos atónitos de los conquistadores españoles: la nueva concepción de la propiedad privada. Primeras

aproximaciones a lo que serán estudios de Derecho Natural. Como aproximaciones decisivas fueron las de Copérnico y Galileo, los italianos —el otro país donde prendieron los libros de caballería—, y que desembocarían en la exactitud —siempre el eje norte-sur—, de Newton. Ahí está nuestro Vives clamando por la experiencia y la observación, un siglo antes que Bacon, el heraldo del empirismo. Y ahí, el padre Las Casas, del que siempre se estudia lo anecdótico o lo más morboso de su valiente denuncia a favor de los indígenas, pero del que no se habla como instaurador en Europa del mito del buen salvaje, de la bondad originaria del hombre primitivo, libertad e igualdad de la

Naturaleza, como un antecedente de Rousseau. Y en fin, en ese camino no errado, sino cierto, entroncado al mundo de lo fabuloso, quedaron los impulsos decisivos dados, a través de la fantasía y de la experiencia sobrecogedora ante un mundo desconocido, a la botánica, la zoología, la matemática, la cartografía, la cosmografía, la mineralogía, y de la cual son testigos cientos de ediciones que circularon por toda Europa. Todo ello nacido de la certeza de que el dogma de los sabios de la antigüedad no tenían razón. Ahí está el grito del último caballero andante, con el desgarramiento que siempre dieron esa unión tan renacentista de la espada y la pluma, el grito de Bernal Díaz del

Castillo, que exclama al final de su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*: «Esto que he dicho, todo lo que he contado, no se puede estudiar ni en Salamanca, ni en Bolonia, ni en París. El nuevo saber de la naturaleza está en la experiencia y en la práctica de las cosas».

Todo ese mundo de adelantados, de heraldos de la nueva mentalidad, de precursores fue lo que se llevó la grupa de Rocinante, en esa bella e intuitiva escena de Italo Calvino, al lamentar la súbita muerte de los libros de Caballería, «en los soleados caminos de La Mancha». Realmente, un acontecimiento de alcance universal.

César Ballester

La forma en llamas
Atenas, 1981

Gloria in excelsis dedo
Crotalon, 1985

Estudios de historia del pensamiento español
Serie Primera: Edad Media. Segunda edición ampliada. Ediciones Cultura Hispánica.
Madrid, 1973

Antiguos y modernos
Alianza, 1986

Francisco de Solano y otros

Proceso histórico al conquistador
Alianza Universidad, 1988

Irving A. Leonard

Los libros del conquistador
Fondo de Cultura Económica. México, 1979

Geoffrey Parker

Felipe II
Alianza Editorial, 1975

Giambattista Vico

Principios de una ciencia nueva
Fondo de Cultura Económica. México, 1978.
(Traducción y prólogo de José Carner)

Bernal Díaz del Castillo

Historia verdadera de la conquista de la nueva España
(Edición de Miguel León-Portilla). Historia-16.
Colección Crónicas de América

José Antonio Maravall

Estado moderno y mentalidad social
Tomo I: Siglos XV a XVII. Ediciones de la Revista de Occidente. Madrid, 1972



siglo veintiuno de españa
editores, s. a.

Michael Anderson
Aproximaciones a la historia de la familia occidental (1500-1914)

Eduardo Galeano
Nosotros decimos no. Crónicas (1963-1988)

José Luis García Delgado (comp.)
El primer franquismo. España durante la segunda guerra mundial. V Coloquio de Segovia

William V. Harris
Guerra e imperialismo en la Roma republicana

Gareth Stedman Jones
Lenguajes de clase. Estudios sobre la historia de la clase obrera inglesa (1832-1982)

William H. McNeill
La búsqueda del poder. Tecnología, fuerzas armadas y sociedad desde el 1000 d.C.

Ludolfo Paramio
Tras el diluvio. La izquierda ante el fin de siglo

Ken Plummer
Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanístico

Francisco Villacorta
Profesionales y burócratas. Estado y poder corporativo en la España del siglo XX

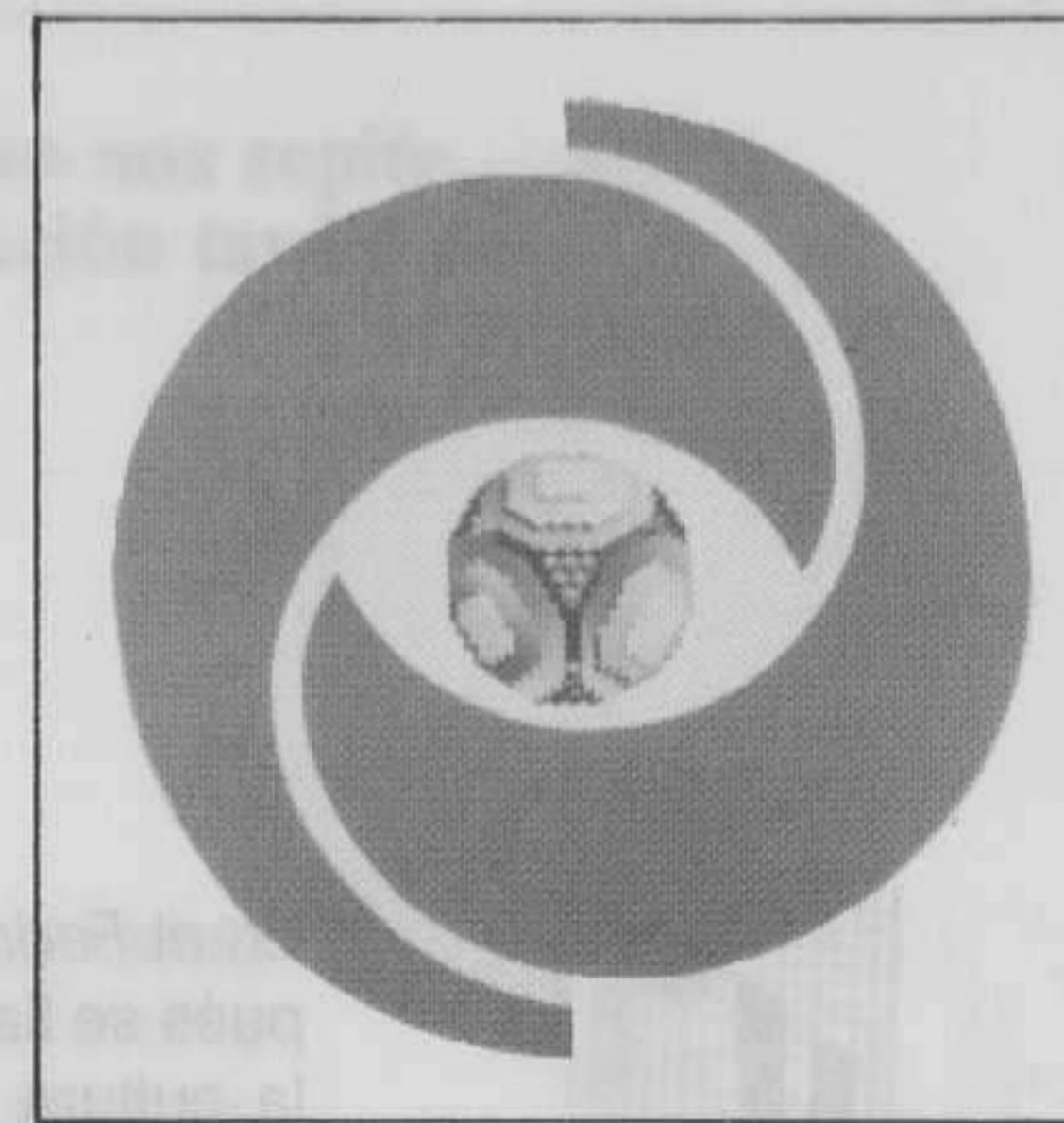
Solicite catálogo
e información

SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.
Calle Plaza, 5. 28043 Madrid - Teléfs. 759 48 09 - 759 49 18 - 759 45 57

Nuestras obras
están a la venta en
las mejores librerías



Carta del audiovisual europeo



Artículo 1

La obra cinematográfica y televisiva, nacida de la experiencia y la imaginación del Hombre, es un elemento esencial de la cultura viva. Es la expresión de la personalidad del autor.

Desde esta premisa, no es un producto como los demás y su explotación no puede ser asimilada a la de un simple servicio.

Las leyes y reglamentos europeos tendrán en cuenta, imperativamente, esta especificidad.

Artículo 2

Cada pueblo tiene el derecho a acceder a la obra cinematográfica y televisiva, como reflejo de sus características sociales y culturales, entre las cuales la lengua figura en primer lugar.

Se alienta a los autores, sea cual sea su papel, a crear en su propia lengua. Esta elección es una de sus prerrogativas.

Las legislaciones, los reglamentos nacionales y europeos salvaguardarán, mediante sistemas de apoyo económico, de cuotas y de protección a la exhibición, las identidades culturales y lingüísticas.

Artículo 3

Es necesario un esfuerzo solidario de los gobiernos de los diferentes países europeos para ayudar al desarrollo de las industrias de producción cinematográfica y televisiva de los países económicamente más débiles.

Las instituciones europeas, y especialmente la Comunidad Económica Europea, llevarán a cabo una política eficaz de apoyo y salvaguarda de las expresiones nacionales minoritarias.

Artículo 4

Sólo la o las personas físicas que crean una obra cinematográfica o televisiva —director, autor de la obra original, del guión, de los diálogos y de la música— tienen la calidad de autor de esta obra.

Por el solo hecho de la creación de la obra, el autor tiene sobre ésta un derecho de propiedad incorporea, exclusivo

y que puede hacer valer siempre. Este derecho comporta atributos de orden moral, perpetuos e inalienables, así como atributos de orden patrimonial.

Artículo 5

El derecho moral ligado a la persona del autor protege su nombre, su calidad, y su obra, que el público tiene el derecho de ver tal y como ha sido creada. El derecho moral incluye el derecho del autor a reivindicar la paternidad de su obra y oponerse en todo momento a cualquier modificación de ésta, ya sea por adición, supresión o cambio de cualquier elemento. Toda convención que tienda a reducir o suprimir el derecho moral es absolutamente nula. El montaje definitivo de la obra audiovisual es el establecido por el realizador.

Los artistas intérpretes de las obras audiovisuales tienen el derecho al respeto a su imagen y a su interpretación.

Artículo 6

El respeto a la dignidad y a la independencia de todo creador, autor y artista intérprete, conduce a garantizar que pueda vivir del producto de su trabajo.

Ninguna autoridad, ninguna norma nacional ni europea, puede expropiar al autor de su derecho exclusivo de negociar, individual o colectivamente, las condiciones de autorización de exhibición de su obra así como las condiciones de su remuneración, lo que excluye toda forma de licencia legal u obligatoria.

Artículo 7

Una obra cinematográfica o televisiva sólo tiene existencia real en su comunicación con el público.

Los autores de la obra audiovisual tienen derecho a que ésta tenga una exhibición continuada y de acuerdo con las normas de la profesión. Si esta exhibición no se produce, el autor recupera los derechos sobre la obra.

Artículo 8

La comunicación audiovisual de masas, por su papel social esencial, ejerce una función de interés general.

La forma de financiación de las pro-

ducciones cinematográficas y televisivas es determinante, ya que confiere a los financieros el poder de decisión que, si se ejerce, puede repercutir en la voluntad creadora y en la independencia del autor.

Corresponde a los poderes públicos de cada país europeo, así como a los de la Comunidad, favorecer la creación mediante el apoyo indispensable y por la diversidad de las fuentes de financiación. Así se mantiene la producción independiente.

Los sistemas de ayuda y de soporte a la producción cinematográfica y televisiva contribuyen a lograr este objetivo.

Artículo 9

La concentración de los medios de producción y de exhibición en manos de un reducido número de individuos o de sociedades multinacionales amenaza el conjunto de los derechos democráticos.

Toda forma de censura directa o indirecta será abolida.

La independencia de la expresión artística será protegida de las presiones políticas y comerciales.

Artículo 10

Las obras cinematográficas están destinadas en primer lugar a la explotación en salas. El público tiene el derecho de verlas en las salas de cine.

Las leyes y reglamentos europeos establecerán un orden cronológico que asegure y refuerce en primer lugar la exhibición de la obra cinematográfica en salas de cine.

Artículo 11

Cada individuo tiene el derecho a acceder a toda información y a toda obra cinematográfica o televisiva. Simultáneamente tiene el derecho a ser protegido contra los abusos de una manipulación con finalidades políticas o comerciales.

Los poderes públicos tanto nacionales como europeos:

— garantizarán el libre acceso a todos los medios de comunicación

— velarán para que estos medios de comunicación respeten en su programación el pluralismo social y cultural, actúen contra la masificación y el embrutecimiento de los espíritus y fomenten la libertad de elección y la formación del espíritu crítico.

Artículo 12

El público tiene un derecho específico (paralelo al del autor y que lo refuerza), a recibir las obras en su integridad, especialmente sin interrupciones publicitarias.

El público tiene que poder contribuir a la programación de los medios de comunicación, recibiendo todas las informaciones indispensables.

Artículo 13

Por ser la forma de comunicación dominante de nuestra época, los medios audiovisuales pueden engendrar en los jóvenes una tendencia a la pasividad. Pero pueden también, a partir de la exhibición de obras, estimular la imaginación creadora, suscitar una renovación del lenguaje, incitar a una actitud crítica ante el desencadenamiento de las imágenes y poner en movimiento el pensamiento.

Las artes cinematográficas y televisivas han de encontrar un lugar en los sistemas educativos de las naciones de Europa.

El desarrollo de las enseñanzas técnicas especializadas, adaptadas a los progresos tecnológicos actuales y futuros, será el mejor estímulo para la creación artística, el mejor aliento para una participación crítica e inteligente en el seno de un sistema auténticamente pluralista y democrático.

Artículo 14

Es urgente que se acometa seriamente la salvaguarda y la restauración del patrimonio audiovisual de nuestros países, puesto en peligro por negligencias criminales.

Se creará una comisión europea que se hará cargo de esta responsabilidad.

Así, el patrimonio audiovisual, libremente accesible, podrá dar, a los ojos de todos, testimonio de nuestro tiempo.

Reflexiones sobre el papel impreso

Umberto Eco

L

En el *Fedro* de Platón, el dios Theut (que después se llamará Hermes, y Mercurio, el Dios de la cultura y el dios de los ladrones y —entre otros— de los comerciantes) presenta al faraón Thamous su última invención tecnológica: la escritura. Es el principio del papel impreso, es decir, (entonces) del papel «arañado». El faraón le opone una famosa objeción: «Uno de los mayores bienes del hombre, quizá la fuerza constitutiva de su interioridad, es la memoria. Y ahora tú me presentas una invención que hará la memoria obsoleta, porque la palabra estará petrificada, confiada a una marca y un papiro, por consiguiente tu invención es negativa y debe rechazarse». En la argumentación del faraón había algo de verdad: el principio universal según el cual la prótesis debilita el órgano.

I

La prótesis exalta las propiedades del órgano, pero lo vuelve perezoso. La rueda nos hace andar menos, el telescopio y el antejo debilitan el ojo y, en consecuencia, la escritura, en tanto que instrumento destinado a producir memoria, puede disminuir la actividad de la memoria.

B

Lo que hace que se trate de un pasaje ambiguo es que fue escrito por Platón, quien sin embargo atribuye el relato a Sócrates que no escribía (...). Y tras la preocupación del Faraón (y la de Platón, ambigua e hipócrita), se descubre en el fondo otro principio que yo no comparto, a saber, que la actividad espiritual es completamente interior y que el momento de la exterioridad es accesorio, tal y como pretendía Benedetto Croce (...).

R

¿Qué había de erróneo en la idea del Faraón (quien por otra parte hasta entonces nunca había visto una página escrita y no estaba en condiciones de prever el nacimiento del libro)? Es que el libro, y hablamos del libro como del justo sucesor de la página escrita, no es una petrificación de la memoria sino una máquina destinada a producir interpretaciones. Por consiguiente es una máquina destinada a producir interioridad: una máquina de producir memoria. Los libros constituyen una memoria particular, pues se hablan entre ellos y, como nos repite, aunque al límite de lo paradójico, Harold Bloom, todo libro no es más que la traición tardía de un libro precedente. Consiguientemente, los libros producen libros y una multiplicación del saber. Por otra parte, en el mismo momento en que nació el libro la humanidad se vio enfrentada a otro problema: el crecimiento de la memoria. Hay que crear un nuevo espacio en nuestras células y en nuestras neuronas para recordar todo lo que los libros han dicho. Pero frente a esta nueva preocupación, resulta que se ha producido un extraño fenómeno: en virtud del principio de que la prótesis debilita el órgano, el letrado se ha encontrado provisto de una memoria más débil que la del salvaje que recuerda cada olor, cada color del bosque,



cada huella del animal, cada lluvia caída en los últimos años. Pero precisamente porque se halla atormentado por la nueva necesidad de almacenar nociones, producida por la máquina destinada a mineralizar la memoria, ha intentado elaborar técnicas muy sutiles para mantenerla en ejercicio. Sucedió que los hombres del pasado, que tenían que recordar numerosos libros (pero infinitamente menos numerosos de los que tenemos que recordar nosotros) habían elaborado una memoria muy poderosa. Cicerón, Santo Tomás de Aquino o Aristóteles poseían una memoria mucho más desarrollada que la nuestra para poder acordarse de los pocos libros de que disponían e inventaban técnicas para recordarlos.

Tras la invención de la imprenta, el esfuerzo por crear una memoria artificial que se mantuviera de forma constante se prolongó aún durante algún tiempo, y después se agotó y la construcción de mnemotecnias quedó como algo privativo de unos espíritus extraños del siglo XIX, que construyen sistemas impracticables. Los libros se multiplican, se hace más difícil recordarlos, y ya no nos atrevemos a intentar ejercitar la memoria rememorándolos. La sociedad intenta reaccionar mediante maniobras incontroladas: por ejemplo, obligando a los escolares a aprenderse de memoria los poemas, medio por el que la humanidad ejercita la memoria.

Después, esta tarea se confiará más al juego, a los medios de comunicación de masas. Los niños de antes se sabían de memoria los equipos de fútbol; hasta yo, que nunca he sido muy aficionado, conocía todos los nombres. Hoy la sociedad, puesto que nadie aprende de memoria las poesías, etc., intenta reaccionar. Pero ¿cómo? Con los pasatiempos, los juegos, que son la forma (aunque degenerada) en que la sociedad, frente a un flujo de información —no solamente escrito— que ya no puede dominar, intenta recompensar al menos en el plano deportivo a los atletas que, como todos los atletas, se mortifican para desarrollar un único órgano, ya sea un músculo o cualquier otro apéndice, se sacrifican para ofrecer el espectáculo de una memoria en acción.

Todo el mundo recuerda la bella historia de Asimov, escrita hace unos veinte años, sobre un mundo dominado por los ordenadores, en la que el Pentágono descubre a un individuo, el único que queda en el mundo, que sabe de memoria las tablas de multiplicar. Diversas comisiones militares y científicas lo interrogan y, controlando en los ordenadores, le preguntan: «seis por seis» y él responde: «treinta y seis». Y ellos le miran y se dicen: «Es absolutamente exacto. Este hombre se ha convertido en un arma secreta muy poderosa, porque en el caso de un apagón general es el único capaz de realizar los cálculos de un centro militar y espacial».

A

I

S

T

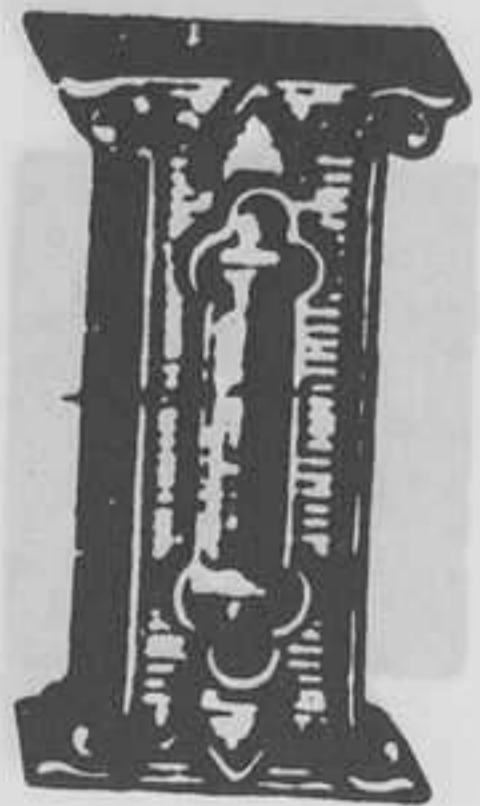
O

R

I

A

Los libros constituyen una memoria particular, pues se hablan entre ellos y, como nos repite, aunque al límite de lo paradójico, Harold Bloom, todo libro no es más que la traición tardía de un libro precedente.



Hoy los medios de comunicación de masas intentan mantener la memoria en activo de una manera artificial, lanzándose a evocaciones del Mayo del 68, por temor a que la memoria desaparezca. Las librerías están llenas de libros sobre el 68. Cualquiera podría acudir a ellas para informarse pero, por miedo a que se pierda el acontecimiento, los medios de comunicación de masas aprovechan continuamente la ocasión de un aniversario, de una fecha cualquiera, para conmemorar el 64 aniversario de tal o cual acontecimiento. Todo esto para recordar que el debate entre Hermes y Thamos no era un debate insignificante y que no era una consecuencia de una extravagancia del Faraón. El nacimiento de la escritura, del papel escrito y luego de la hoja impresa nos sitúa en una relación ambigua y conflictiva con nuestra memoria y, consiguientemente, con nuestra interioridad e incluso con las condiciones de nuestra supervivencia, ya que, como ustedes saben, la noción de supervivencia del alma se basa también en la memoria. Si me dicen que sobreviviré y que me reencarnaré en una vaca o en un santón indio, mi pregunta será: «Pero ¿me acordaré de lo que era antes?» «No». «Entonces, ¿qué más me da?» El problema sigue estando en la memoria. Esta relación ambigua del libro con la memoria sigue fascinándonos e intrigándonos.

En efecto, se acusa a las nuevas generaciones de cometer errores por falta de memoria o porque no leen suficientes libros. Y se levantó una polémica a partir del último crac de Wall Street y de la razón por la cual los yuppies cayeron tan tontamente en la trampa: «Pero ¿cómo pudieron ignorar que ya había habido un crac con anterioridad, que la bolsa tiene sus dinámicas, que no se puede sobrepasar un cierto límite?» Una de las respuestas fue: «Es que no leen». Los yuppies, manifiestamente, no leen: no podían haber leído libros de economía o de historia sobre el jueves negro de Wall Street de 1929. Simplemente, no lo sabían, y sigue siendo lo mismo porque no se sabe que, como señalaba Hegel, las cosas se repiten dos veces a lo largo de la historia: la primera en forma de tragedia y la segunda en forma de farsa.

Sin embargo, mi pregunta es la siguiente: «Pero ¿es verdad que los yuppies lo ignoraban porque no leen?» ¿Podemos seguir creyendo y afirmando que saber significa aprender a través de la lectura? Intentemos plantearnos por un momento hasta qué punto el libro sigue siendo importante e útil. ¿Por qué antes un niño tenía que ir al colegio y leer libros (o incluso esas obras ilustradas que llamamos atlas) para saber cuál era la capital de tal Estado, dónde se encontraba el Nepal en relación con las Filipinas, cuál era la extensión de la Unión Soviética, etc.? Hoy un niño ya no necesita aprender esas cosas, ni en el colegio ni en los libros, porque las oye nombrar. Aparecen mapas en las pantallas

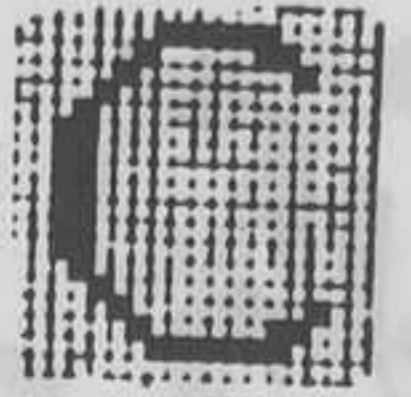
de la televisión: todo el mundo conoce el Oeste por la simple razón de que lo ha visto en el cine y muy poco por haberlo leído en obras especializadas en la historia americana. Antes se aprendía inglés yendo al colegio y estudiándolo en los manuales. Hoy las nuevas generaciones lo han asimilado recorriendo los envoltorios de los chicles, o las fundas de los discos, intentando descifrar la última canción, igual que las generaciones precedentes no aprendieron necesariamente la geografía o la etnología en la escuela sino en los libros de Salgari o de Julio Verne. Las nuevas generaciones aprenden una infinidad de cosas a través de los diferentes medios de comunicación de masas que les asaltan por todas partes y no parece pues que los libros sean rigurosamente necesarios.

Los yuppies no habrían podido aprender estas cosas en la televisión (habitualmente no ven la televisión porque está puesta en la cocina para la chacha y los niños) pero habrían podido aprenderlas en el cine o por diversos medios.

¿Por qué no aprendieron la lección? Porque hay unos límites en la historiografía de los medios de comunicación, de la televisión o del cine. Quizá no sea posible contar una historia a través de una película bonita, en technicolor. Y entonces, ¿por qué todas las películas sobre historia romana realizadas en Hollywood son engañosas, ramplonas, retóricas y no nos dicen de verdad cómo sucedieron las cosas? Porque esas películas cuentan las mismas cosas de las que se ocuparon Tácito y Gibbon pero, en el mundo de los medios de comunicación de masas americanos, sólo los del canal n.º 13 han leído de verdad a Gibbon.

Tras las imperfecciones de algunos medios visuales se descubre una carencia de lectura. Existieron otras civilizaciones en las que se enseñó a través de instrumentos visuales y no necesariamente mediante la palabra escrita. El caso típico es el de la Catedral medieval que explicaba problemas de teología, geografía e historia mucho mejor que ciertos manuales (un tanto cenagosos y poco realistas, como las obras de Honorius o de Barthelemy el Inglés). Pero los directores de la televisión-Catedral eran personas que habían hecho excelentes lecturas: el éxito de los medios visuales medievales se debía al hecho de que sus promotores leían libros interesantes.

Y resulta que volvemos de nuevo al curioso punto por el que sin libros hoy se pueden aprender cantidad de cosas que no se pueden enseñar de manera satisfactoria prescindiendo de los libros. Tomemos el ejemplo más típico de esta situación: recientemente he podido observar que una de las características de los medios de comunicación de masas es proporcionar la noticia en el mismo momento en que se produce y el comentario con veinte años de





retraso. La noticia del reciente descubrimiento astronómico los medios la han dado enseguida, pero la manera de interpretarla dependerá de las lecturas que los hombres de estos medios hayan hecho veinte años antes.

Lo que sigue separando al mundo de la investigación y al de los medios de comunicación es un desfase de veinte años durante los cuales las opiniones se forman y se desarrollan. Uno de los ejemplos típicos de este retraso entre la noticia y la opinión es el siguiente: nunca como durante estos últimos años, los periódicos, la prensa y los intelectuales (que no se mueven más que en este nivel) han repetido que estamos entrando en la civilización de la imagen, en el declive de la escritura. Esta última es una idea que el academicismo de los medios de comunicación de masas lanzó hace unos treinta años pero que no se ha hecho popular hasta ahora, que ya no es verdad. Ya no vivimos en la época de la imagen: hemos vuelto a la época de la escritura, la época del ordenador, del Videotel, de la conferencia televisada, en la que las informaciones se transmitirán a través de la pantalla: una época de una nueva alfabetización acelerada. Y eso no es todo: la mayor parte de lo que seguiremos viendo en la pantalla en los años próximos será palabra escrita más que imagen; una palabra que habrá que leer a una velocidad considerable. Esas escuelas que existen en los Estados Unidos para el *quick reading* (lectura oblicua) ya no son necesarias, puesto que todo niño es capaz de leer un texto en vídeo más rápidamente que un profesor de universidad que esté alrededor de los sesenta años y puede que incluso de los cuarenta. Por consiguiente, estamos volviendo a una época de alfabetización total y de lectura rápida.

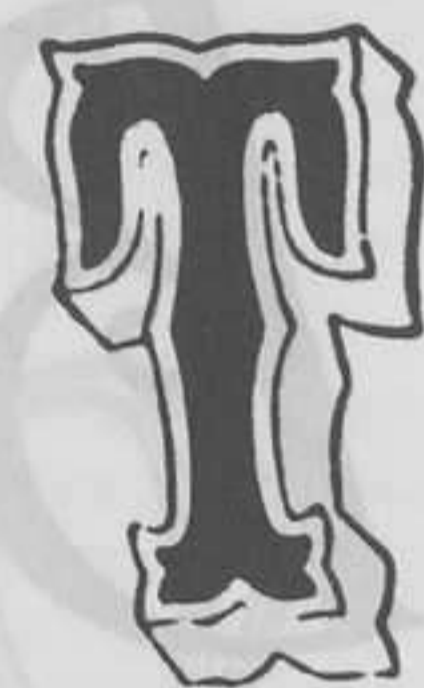
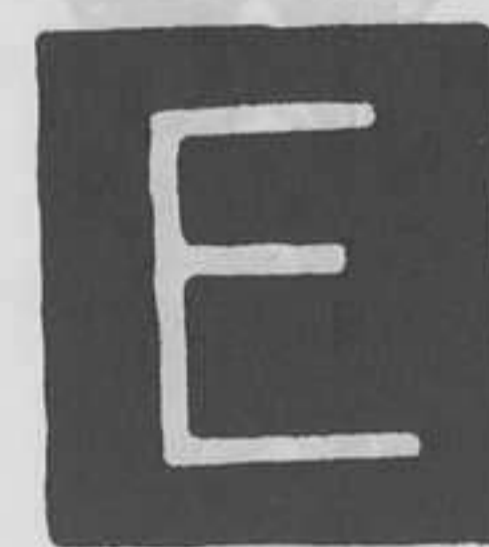
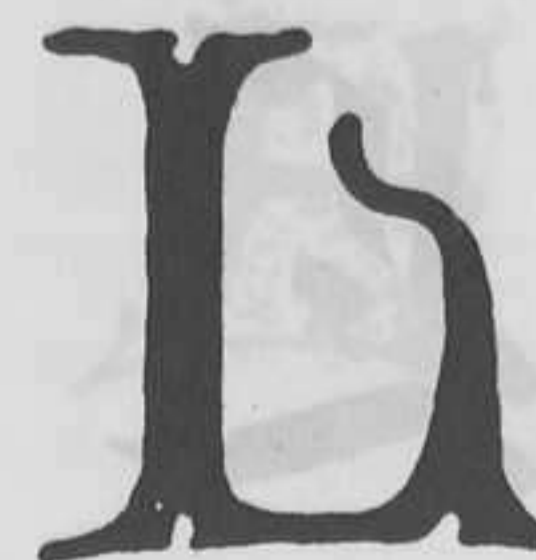
¿Qué está ocurriendo? Para aprender a manejar un programa en un ordenador, de forma que después se pueda leer a una velocidad acelerada todo lo que el ordenador nos diga, hay que leer libros (...). No se puede prescindir de leer libros para aprender a utilizar el ordenador. No necesariamente libros impresos y encuadernados. Por ejemplo, cuando utilizo un nuevo programa, está el famoso «help» que explica el programa (ustedes nunca lo leerán en la pantalla, sino que lo imprimirán aparte, luego se instalarán en su butaca con un cigarrillo y durante tres días leerán y por último volverán a la pantalla y cometerán errores). Sin embargo, si no hay una producción de gramática en forma de libro, no conseguimos trabajar con la máquina. Resulta que este tema, como en el caso de las catedrales y los yuppies, vuelve a mostrarnos su naturaleza *ourobótica* (de «ouroboros», la serpiente que se muerde la cola). Aparecen nuevas formas de información que pueden superar y en gran medida dejar el libro anticuado. Sin embargo, la manera de integrarlas pasa siempre por la cultura del libro. Si lo piensan bien —por un procedimiento mis-

terioso y no tan directo como el ordenador— ustedes sólo pueden aprender a manejar un ordenador si saben utilizar un libro. Lo mismo ha ocurrido precisamente con la civilización de la visión. En el momento en que empecé en el mundo la civilización de la visión (o de la televisión) el número de libros, de periódicos, el número de lectores de libros aumentó. Por eso todas las fuerzas centrífugas en relación al libro son, a fin de cuentas, fuerzas centrípetas y producen la necesidad de más impresiones (...).

Consiguientemente, conviene darle la vuelta a la actitud del arcediano Frollo de *Notre Dame de París* de Victor Hugo quien, mostrando el libro frente a la catedral, que era la cultura de la imagen de la época, exclamó: «Esto acabará con esto». «Esto» (el libro) «acabará con esto». Hoy yo creo que se puede decir —ignoro si con optimismo o con pesimismo, pero en cualquier caso con sentido de la realidad— que toda nueva producción de los medios de comunicación de masas no hará sino suscitar un nuevo interés por el libro. Naturalmente, la nueva alfabetización del ordenador es una alfabetización poco profunda. Se lee el texto en vídeo para asimilar las informaciones que nos son útiles en el momento y que después olvidamos. Todo sucede como si el ordenador requiriera una conciencia alfabética, pero dirigida únicamente hacia fines puramente referenciales. «Dime de qué se trata y no te leeré más». Esto me parece un elemento importante. Creo que cuantas más horas pasen las nuevas generaciones frente al alfabeto fluorescente o los cristales líquidos de las pantallas electrónicas, mayor necesidad sentirán, en un momento dado, de parar y leer un buen poema.

Por eso pienso que la nueva alfabetización del ordenador no solamente actúa en favor del libro en la medida en que estimula la producción de libros para comprender los ordenadores: también debería estimular la producción y la utilización habitual de libros como reacción contra el ordenador. Un poco como cuando bebemos con exceso y fumamos también mucho: el alcohol produce una vasodilatación, el humo tiene un efecto vasoconstrictor y el organismo vuelve a encontrarse en su sitio. Creo que nacerá una dialéctica entre este momento del contacto frenético, rápido, mecánico, con el alfabeto y luego la necesidad de leer a Leopardi. Y precisamente por parte de personas que, quizá, antes nunca lo habrían leído (...). El nuevo alfabeto electrónico nos acostumbra a conocer el mundo a través de fórmulas sin alma: «Dir, help, error 29, disk, copy», etc. ¡Qué horror frente al «dolce colore d'oriental zaffiro»! (Dante, *Purgatorio*, I, 13).

Me deleito en la investigación de los libros antiguos y una de las cosas más bellas de los libros antiguos son los frontispicios, cada uno de los cuales tiene una longitud de 2.000 matri-



El nacimiento de la escritura, del papel escrito y luego de la hoja impresa nos sitúa en una relación ambigua y conflictiva con nuestra memoria y, consiguientemente, con nuestra interioridad e incluso con las condiciones de nuestra supervivencia, ya que, como ustedes saben, la noción de supervivencia del alma se basa en la memoria.



ces como mínimo. Existe un programa de ordenador que posee una base de datos para hacer fichas de los libros antiguos. «Note book two» (...). Sólo se encuentra en California por 180 dólares, pero gracias a un amigo que copia el disco se puede piratear.



El otro aspecto fascinante de los libros, particularmente de los del siglo XVII, son las dedicatorias: a un emperador, a un archiduque, un margrave, etc. Existe verdaderamente una literatura que estudia los títulos y las dedicatorias de los libros del siglo XVII, que son extremadamente pomposas, de una longitud de tres o cuatro páginas, y suelen ir acompañadas de unas fórmulas de cortesía muy elaboradas. Indudablemente, cualquiera que recibiera una dedicatoria se sentiría satisfecho y agradecería que el autor le hubiera rendido un justo tributo. Si miramos las dedicatorias de los libros de nuestra época, constatamos que no sobrepasan la página y que adoptan una fórmula que consiste en el agradecimiento a los más allegados y a la secretaria que ha mecanografiado el manuscrito, a la fundación que ha proporcionado los medios necesarios para la investigación, a los amigos y colaboradores que han revisado el manuscrito, al maestro sin cuya ayuda no se habría llegado a un estado tan avanzado del propio pensamiento, etc. Leídas por un hombre del siglo XVII, estas dedicatorias resultarían extremadamente frías, sintéticas y desagradables. Sin embargo, cumplen perfectamente su cometido. El maestro que se ve agradecido se siente feliz por ello, la fundación está dispuesta a conceder otra beca, etc. Todo esto para decir que la reducción de las fórmulas no ha disminuido en nada el carácter funcional de la operación ni el tipo de emoción que siente el destinatario.



Puedo imaginar un futuro en el que, por razones económicas entre otras, teniendo que hacer dedicatorias que no sobrepasen la línea, se podrían emplear fórmulas como: Duke, Smith, Ferguson, con las que se sabe que Duke, Smith y Ferguson significan agradecimientos a la secretaria, etc., Smith es la señora que ha puesto el dinero y Ferguson el señor que ha leído el manuscrito. Desde el punto de vista de la etiqueta, la cortesía y las mudas felicitaciones al uso, tales fórmulas cumplen exactamente la misma función. Tengo en mi casa una deliciosa colección de cartas de agradecimiento y de amigos del siglo XVIII; hay una destinada a una joven a la que se requiere en amores de una longitud de unas diez páginas. Para pedir el amor de una joven, entonces había que dedicarle todas aquellas páginas. Hoy dos jóvenes pueden mirarse a los ojos en un bar y saludarse: se habrán comprendido perfectamente. No es el número de líneas lo que da intensidad a una comunicación, sino, unos tratados de moral en dieciocho volúmenes tendrían más significado que un pensamiento de Pascal, y unos

poemas enormes y vagos tendrían mayor riqueza significativa que aquél en forma de flor que nos sugería Mallarmé, pues él sabía que una sola palabra, colocada en un buen lugar, puede bastar para evocar la esencia de todas las flores existentes.

Esto para combatir la afirmación de que la nueva alfabetización del ordenador, siendo una alfabetización de fórmulas, ya no conduce a una rica efusión del lenguaje. El lenguaje es una extraña máquina que, según las épocas y los momentos, puede alcanzar el summum de la intensidad con el máximo de concentración y es posible que la diferencia entre prosa y poesía también se base en este hecho. Y con esto acabaré la parte optimista de mi exposición. Estamos en la época de un nuevo alfabetismo, y este alfabetismo no puede más que abundar en favor del universo, de la palabra escrita e impresa en tanto que palabra de apoyo y en tanto que palabra alternativa. La imagen se retira ordenadamente para hacer sitio al avance victorioso del hormiguero alfabético conquistador (...).

Pero por el momento conviene que nos entremos a algunas reflexiones más particularmente pesimistas sobre los enemigos del libro, todos los enemigos internos. Los libros, como ya hemos dicho, están amenazados por los libros. El exceso de libertad de prensa coincide con la censura. El ciudadano menos informado del mundo es el lector del *New York Times*. El *New York Times* es por definición el periódico que da todas las noticias, pero da tantas y están distribuidas de tal manera y en tantas páginas que no basta con 24 horas para poder leer todo el número (y no hablo del domingo, pues entonces no bastaría con toda la semana). Por consiguiente, la lectura del *New York Times* es casual: dejamos vagar la vista sobre ciertas cosas, consultamos rápidamente el sumario y la lectura de un artículo se limita al tiempo que dura un trayecto de metro. El exceso de información reduce pues la información.

La información amenaza a la información. El libro triunfa en las librerías y, como todo ejército que progresa, trae consigo a las vivanderas, los prestamistas y los bribones. El aumento de libros puede promover la creación de libros importantes, hermosos, interesantes, pero no puede impedir que también aumente el número de todos estos convoys de avituallamiento y de todos estos depredadores que acompañan a todo ejército triunfante. ¿Cómo salir de tal situación? (...) ¿Cómo puede liberarse el libro de lo que se ha dado en llamar su «propia victoria» (un destino que comparte por otra parte con la información en general)?

A principios de los años sesenta, edité en Bompiani uno de los libros cuya publicación me ha satisfecho. Se trataba de una obra de



El nacimiento de la escritura, del papel escrito y luego de la hoja impresa nos sitúa en una relación
amplia y conflictiva con nuestra memoria y, consiguientemente, con nuestra interioridad e incluso
con las condiciones de nuestra supervivencia, ya que, como ustedes saben, la acción de
supervivencia del alma se basa en la memoria.

L

Derek y De Solla que se titulaba *Sociología de la creatividad científica*. Con unos diagramas de una precisión absoluta, el libro mostraba el curso de la producción científica en tiempos de Galileo, después un siglo más tarde y así sucesivamente. La información científica se hacía a través de intercambios epistolares, y más tarde por medio de las Gacetas, de los periódicos científicos. En el libro se determinaba el momento crucial a partir del cual la información científica iba a tener muy poca importancia, mientras que en tiempos de Galileo, estando atento, se podía conocer todo lo que pasaba en el mundo.

I

De ello resultan dos consecuencias: una de ellas es la hiperespecialización, en función de la cual uno se limita a saber solamente lo que ocurre en su propio dominio, mientras que el descubrimiento científico es siempre el resultado de un salto interdisciplinar; la otra es la producción de abstractos, que son la negación misma de la libertad de la investigación, por la simple razón de que leer un abstracto supone leer una información que ya ha sido filtrada por otra persona que quizá, siendo menos inteligente que yo, haya pasado por alto precisamente el elemento que hubiera estimulado en mí, que soy más listo, la chispa de la invención.

B

Este destino del libro es paralelo al destino de la información en nuestra sociedad, y no solamente de la información de los libros. En este momento la edición de ensayos científicos está en crisis, porque cuando un libro sale el investigador ya no lo necesita. Ello se debe a que el libro requiere tres o cuatro años de producción y, mientras tanto, se publican anticipos editoriales, resúmenes; en este estadio se produce el verdadero intercambio de información que tiende a dejar al libro desfasado, en tanto que ya no sirve más que para los concursos de méritos académicos y para dejar huella en las bibliotecas (...).

R

No conozco la panacea, no tengo ninguna solución que proponer, lo único que puedo hacer es contar mi solución personal: la diezma. Dado que la naturaleza humana posee una combinatoria muy vasta que sin embargo no es infinita, si de cada diez libros sobre el mismo tema sólo retengo uno, tengo 95 de probabilidades sobre 100 de encontrar cierta idea que, antes o después, funciona. El principio de la diezma que sostuvo toda la segunda guerra mundial puede también sostener nuestra actividad cultural.

Con miras a no desanimar al lector y al adquirente frente a la abundancia de libros, se manifiesta una doble tendencia: una es técnico-comercial, la otra es cultural. La primera posibilidad es el libro oportunista, el libro inútil (que aunque sólo fuera por principio ni siquiera deberíamos leer, pero nos divierte comprarlo y

regalarlo) y la otra es el libro de usar y tirar. Todo el que atraviesa los pasillos de los rascacielos americanos se da cuenta de que las papeleras están llenas de *paper backs*. Se compra la edición de bolsillo, se lee el libro y después se tira. ¿Qué significa esto para el universo del libro? Ignoro lo que presagia. A primera vista, para quien le gusten los libros, esto produce mala impresión, pues no solamente nos deshacemos del libro policíaco, sino también de *Guerra y Paz* (no nos da ninguna pena encontrarnoslo en la basura, después de todo no ha costado más que un dólar ochenta y cinco). Lo hemos leído, casi no tenemos sitio en casa y lo tiramos. A primera vista esto causa cierto malestar, decía, pero después pensamos que quizá sea una forma de ampliar el marco del consumo del servicio de préstamos de la biblioteca.

Cójanse diez ejemplares de un libro: cien personas lo tendrán entre las manos durante dos días y después lo devolverán. Cójanse 100.000 ejemplares de un libro: 100.000 personas lo tendrán entre las manos durante dos días y después lo tirarán (aunque también habría que considerar el aspecto ecológico). Me parece que la multiplicación del libro de usar y tirar es uno de los numerosos medios por el que, inconscientemente, la industria del libro intenta reaccionar frente al vértigo del exceso de información. «Lean y no se preocupen, de todas formas después se pueden deshacer de él y así no se verán sometidos al chantaje de la presencia de esta multiplicidad de objetos».

Y así llegamos a otro punto importante: las fotocopias. Siempre me da la risa cuando, a principios de año, recibo en la universidad las circulares de los editores que dicen: «Absténgase de incluir fotocopias de libros en los apuntes policopiados que pone a disposición de sus alumnos». El editor intenta así defender el derecho al libro. Me da risa porque si hiciera apuntes policopiados a mano, no me vería sometido al peso de ninguna obligación jurídica. Me hizo mucha gracia cuando uno de mis editores americanos me confió: «He descubierto que en California se han fotocopiado treinta ejemplares de tu libro y he presentado una denuncia». (Después me sentí un miserable y le escribí diciendo que, por favor, no hiciera nada, que en su lugar yo habría hecho lo mismo, pero con más astucia).

Tuve una experiencia muy bonita cuando hace tiempo, en Yale, les dije a mis estudiantes: «Haced la fotocopia de este libro». Se presentaron en la Storning Library, la biblioteca principal, que también dispone de un servicio de fotocopidora; pidieron que les hicieran las fotocopias y les respondieron que la ley prohíbe hacer fotocopias; sólo podían fotocopiar extractos del libro. Entonces les dije a mis alumnos: «Que cada uno haga una fotocopia

C

U

E

K

T

O





de un capítulo. Después los juntáis y pedís treinta fotocopias de la fotocopia». Mi idea funcionó de maravilla y los estudiantes consiguieron el libro.



Entonces, ¿cómo solucionan los editores este problema? Es muy simple. Los libros que cuestan menos que una fotocopia no son fotocopiables desde el momento en que queremos tener entre las manos un objeto que se pueda leer, como las novelas, etc. Es muy poco probable que alguien vaya a fotocopiar un Moravia para leerlo en la cama con todas las páginas cayéndose de las manos. El sector novelesco no corre grandes riesgos. Por lo que a los ensayos se refiere, la tendencia es la siguiente: se publican libros (...) que cuestan 500 dólares, sólo los adquieren las principales bibliotecas y el resto se dedica a la fotocopia. De ahí se deriva la neurosis de la fotocopia. El lector que iba a una biblioteca leía la parte del libro que necesitaba y cogía apuntes (así realizaba una doble operación de lectura y de resumen, que es el máximo de lo que se puede esperar como condición de aprendizaje). Hoy el lector famélico que va a la biblioteca se pasa las horas de que dispone fotocopiando todo el material posible para llevárselo a casa. Una vez que lo tiene en casa, la conciencia de poseer el texto fotocopiado le dispensa de leerlo, por la simple razón de que el número de fotocopias es tal que el espacio de un día, de una semana o de toda una vida no sería suficiente.



Yo tengo la casa llena de textos fotocopiados que nunca leeré (y no soy un caso excepcional). Pero ¿podemos tener la casa llena de libros que nunca leeremos? El libro posee una extraña cualidad. Creo que esta experiencia la hemos vivido todos: recibimos o compramos un libro que consideramos interesante, lo colocamos en un estante de la biblioteca y no tenemos posibilidad de leerlo, pasan diez años y sigue atenazándonos la angustia de no haber leído el libro y, al cabo de diez o quince años, por fin, lo cogemos, lo abrimos y nos decimos «¡Pero si todo esto ya lo sabía!» ¿Qué ha pasado? Es verdad que por un lado se han leído otros artículos, otros libros que hablaban de este libro y que ha entrado en nuestra conciencia indirectamente, pero también se ha producido otro fenómeno que pertenece al orden del tacto, del olfato; no es verdad que ese libro haya estado allí, sin moverse, durante quince años: al cabo de esos quince años lo hemos cogido, lo hemos cambiado de sitio, le hemos quitado el polvo. En cada una de estas operaciones lo abríamos, echábamos un vistazo al índice, a un título. En diez años hemos asimilado el libro. Pero no la fotocopia, porque está apilada en un rincón; podemos no leer un libro y conocerlo, pero no una fotocopia. Ese es un gran problema (...) que forma parte de toda una revolución en la forma de considerar el papel impreso.

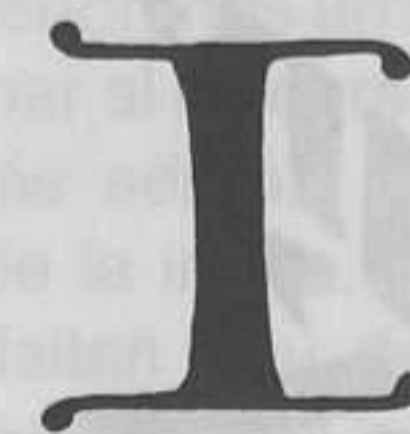


El otro gran problema: no está lejos el día en que se procederá con los libros como con la pasta al huevo, las latas de conserva y las medicinas: consumir preferentemente antes del 18 de mayo de 1991. Desde que se pasó de la fabricación del papel a base de trapos a la fabricación a base de madera y celulosa a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se dice que la duración media de un libro es de 70 años. Es una pura fantasía: la duración media de un libro es muy inferior a los 70 años. Los Gallimard de los años 50 parecen papel sardo o papel pautado, imposibles de manejar. Se han propuesto diversas alternativas a este drama (excepto la vuelta al papel de trapo por evidentes razones industriales). A partir de ahora se puede imprimir libros en *Acid Free Paper*. Numerosas editoriales universitarias lo utilizan ya pero el precio es más elevado, se trata de un papel particular y no se dice que dentro de 70 u 80 años se hará polvo.

Para salvar el patrimonio de los libros de los últimos 150 años o bien podemos microfilmarnos (lo que supone impedir al 80-90 por 100 de la población la consulta de esta memoria librería, pues para poder leer un texto microfilmado hay que tener motivaciones muy serias) o bien podemos salvarlos pulverizándolos con una sustancia química. Pero el procedimiento sería tan largo y costoso que una biblioteca de ocho millones de volúmenes no podría efectuar esta operación más que con un millón de volúmenes, aunque tuviera miles de millones a su disposición. O bien podemos reimprimirlos. A fin de cuentas el libro se salva mediante la reimpresión y se confía su supervivencia al mercado libre. Pero ustedes saben que si la *Divina Comedia* hubiera llegado hasta nosotros siguiendo este procedimiento y que si los ejemplares de la *Divina Comedia* hubieran tenido una media de 70 años de vida, desde el momento en que a lo largo del siglo XVIII no se habría encontrado a nadie que volviera a publicar el poema, habríamos tenido serias probabilidades de no tener ya ni un solo ejemplar. Hay muchas más posibilidades de que sobreviva *Lo que el viento se llevó* que el *Ulises* de Joyce. Si se confía su reedición al mercado, no tenemos ninguna garantía de su supervivencia.

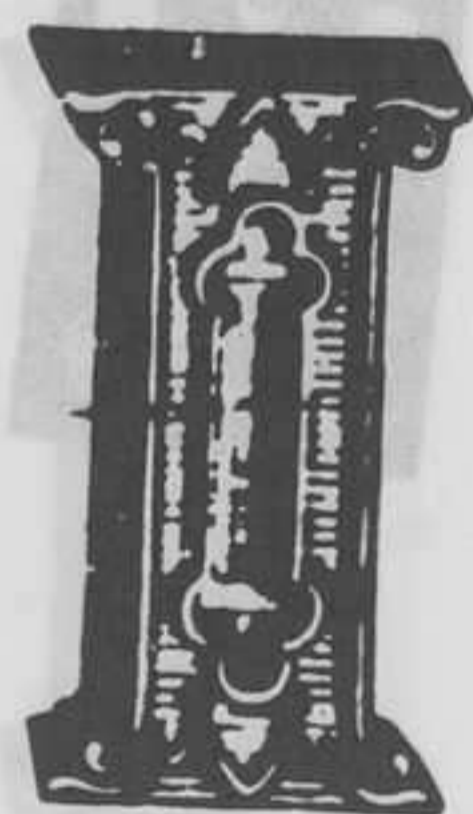
Todavía sería peor si la reedición o la elección de los libros que habría que salvar químicamente se confiara a un comité. Nos arriesgamos a que el juicio sobre la perennidad, sobre el reconocimiento futuro, caiga en manos de un comité restringido de personas para todo el mundo. Perspectiva que ni siquiera 1984 había previsto (...).

Otro problema que no resuelve la reimpresión. Yo ya no puedo volver a abrir mi ejemplar de *La Filosofía en la Edad Media* de Etienne Gilson, ni la *Crítica de la razón pura*, porque en cuanto abro estos volúmenes las páginas se





caen a trozos. Entonces ustedes van a decirme que me compre la *Crítica de la razón pura* en la traducción de Colli que acaban de publicar las ediciones Adelphi. Imposible, porque en mi ejemplar viejo están grabados los trazos de todo lo que subrayé hace treinta años: los trazos en lápiz son de hace diez años, los de bolígrafo de otra época distinta. Comporta la memoria de mi relación con el libro. En el fondo, ¿qué me importa poder encontrarlo en microfilm? ¿Qué me importa poder encontrarlo en una nueva impresión?

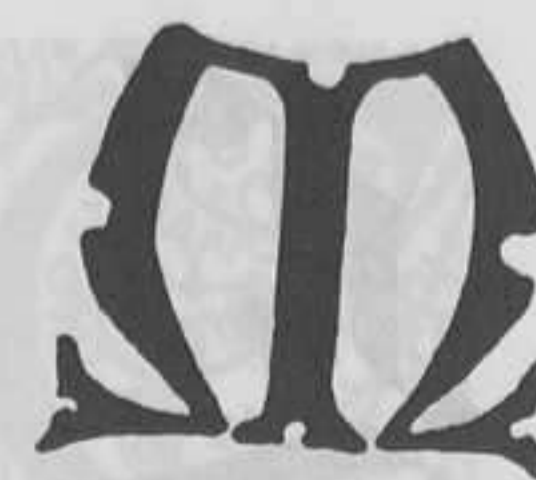


Me gustaría señalar otro aspecto concerniente al futuro del libro. He participado en varias reuniones internacionales del tipo «regalemos libros al Tercer Mundo». Está claro que estábamos a favor de Nicaragua, está claro que Zambia no está en condiciones de comprar muchos libros. Nosotros tenemos que regalárselos. ¿Quién proporciona libros al Tercer Mundo? ¿Quién los selecciona? Desde el momento en que el Tercer Mundo va en camino de cubrir el 100 por 100 de la población mundial en los próximos 100 años, dar libros al Tercer Mundo supone establecer las tendencias culturales mundiales del próximo siglo. ¿Quién selecciona los libros? ¿Quién paga? ¿Rusia, América, las Iglesias Protestantes, la Iglesia Católica, la Sociedad de editores? ¿Qué editores? ¿Quién



era el presidente? Y para volver a la comisión que debería establecer qué libros habría que salvar: ¿serían las comisiones que determinarían las donaciones de libros al Tercer Mundo las que decidieran si, en el próximo siglo, convendría ser musulmán, católico o ateo? Me parece que no se ha reflexionado suficientemente sobre esta cuestión.

Para terminar: ¿cómo plantearse la estructura de una librería frente a esta situación planetaria? (...) Entre mis diversas utopías, sueño con una librería que consiguiera contar la historia del libro, de su evolución, de su conservación; que a la entrada me mostrara todas las últimas publicaciones, sin prejuzgar su valor (son obras sobre las que todavía no hay un juicio preciso); después, a medida que avanzara, me iría presentando las obras que han sobrevivido a los últimos cinco años, después las que han pasado la prueba de los cincuenta y, por último, en una habitación pequeña pero hermosa, al fondo, las que subsisten desde hace 2.000 años. Una librería que, desde el inicio de la visita me contara también la historia de los libros, de la memoria que se ha incrustado a su alrededor, de la manera en que han vivido y subsistido. Lo que les propongo no sería tan sólo una librería, sino también un viaje iniciático.



Umberto Eco

Sociología contra psicoanálisis
Martínez Roca, 1974

La definición del arte
Planeta-Agostini, 1985

Introducción al estructuralismo
Alianza, 1976

Apostillas a El nombre de la rosa
Lumen, 1986

La estructura ausente
Lumen, 1981

Apocalípticos e integrados
Lumen, 1986

Tratado de semiótica general
Lumen, 1981

El nombre de la rosa
Lumen, 1987

Cómo se hace una tesis
Gedisa, 1983

Lector in fábula
Lumen, 1987

La nueva Edad Media
Alianza, 1984

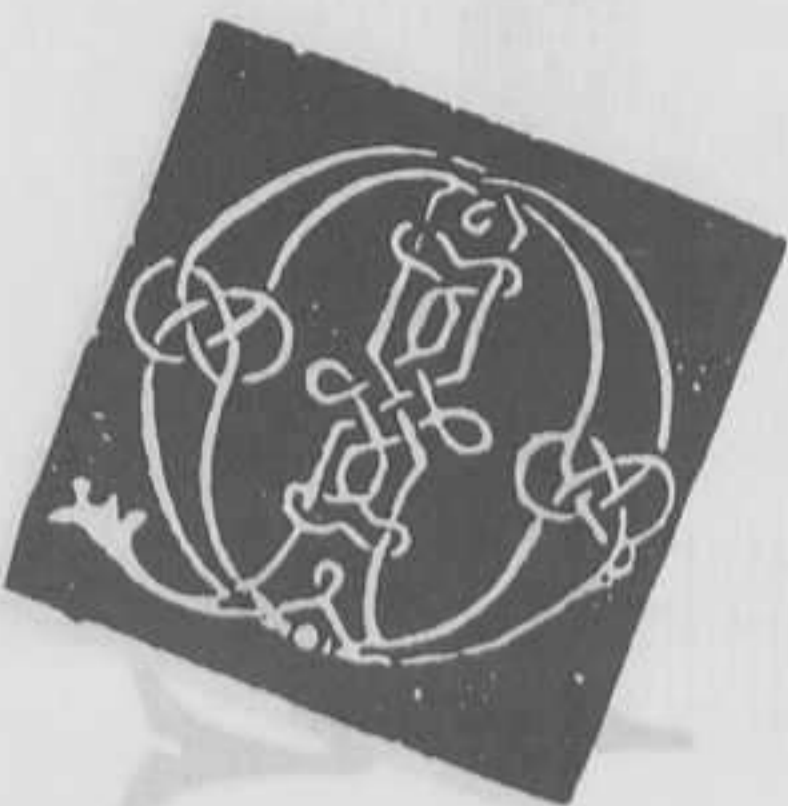
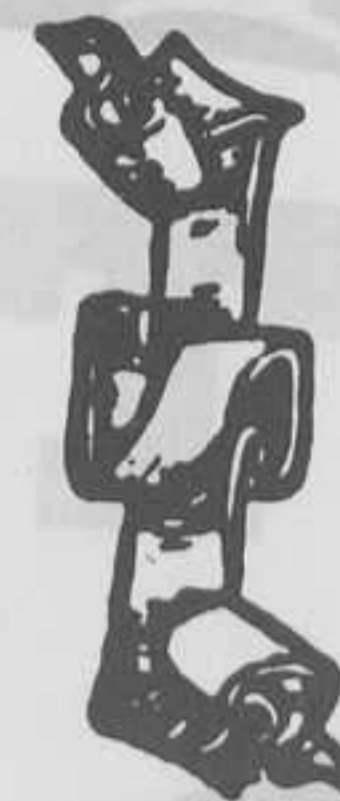
Diario mínimo
Edicions 62, 1988

Obra abierta
Ariel, 1985

Signo
Labor, 1988

La estrategia de la ilusión
Lumen, 1986

De los espejos y otros ensayos
Lumen, 1988



El oído y la escritura



Jacques Derrida

El ser en el límite: estas palabras todavía no forman una proposición, menos todavía un discurso. Pero en ellas hay, con tal que juguemos, con qué engendrar poco más o menos todas las frases de este libro.

¿La filosofía responde a una necesidad? ¿Cómo entenderla? ¿Ella? ¿La necesidad?

Amplio hasta creerse interminable, un discurso que se ha llamado filosofía —el único sin duda que no se ha oído recibir el nombre más que de sí mismo, y no ha cesado de murmurarse de cerca la inicial— siempre ha querido decir el límite, comprendido el suyo. En la familiaridad de las lenguas llamadas (instituidas), por él, naturales, las que le fueron elementales, este discurso siempre se ha limitado a asegurar el dominio del límite (*peras, limes, Grenze*). Lo ha reconocido, concebido, planteado, declinado según todos los modos posibles; y desde este momento al mismo tiempo, para disponer de él mejor, lo ha transgredido. Era preciso que su propio límite no le fuera extraño. Se ha apropiado, pues, del concepto, ha creído dominar el margen de su volumen y pensar su otro.

La filosofía siempre se ha atenido a esto: pensar su otro. Su otro: lo que la limita y de lo que deriva en su esencia su definición, su producción. Pensar su otro: ¿viene a ser sólo relevar (*aufheben*) aquello de lo que ella deriva, o no abrir la marcha de su método más que para pasar el límite? O bien el límite, oblicuamente, por sorpresa, ¿reserva todavía un golpe más al sabor filosófico? Límite/pasaje.

Al propagar esta pregunta más allá del contexto preciso del que acabo de arrancarla (la infinidad del *quantum* en la gran Lógica y la crítica de las antinomias kantianas), se tratará casi constantemente, en ese libro, de interrogar la relevancia del límite. Y así pues de dar nuevo impulso en todos los sentidos a la lectura de la *Aufhebung* hegeliana, en su momento más allá de lo que Hegel, al inscribirla, se ha oído decir o ha oído querer decir, más allá de lo que se ha inscrito sobre la pared interna de su oído. Esto implica a la pared en una estructura delicada, diferenciada, cuyos orificios pueden permanecer siempre inencontrables, apenas practicables la entrada y la salida; y que el texto —el de Hegel por ejemplo— funcione como una máquina de escritura en la que un cierto número de proposiciones caracterizadas y sistemáticamente encadenadas (debemos poder reconocerlas y aislarlas) representan la «intención consciente» del autor como lector de su «propio» texto, en el sentido en que hoy se habla de lector mecánico. Aquí la lección de este lector finito que se llama un autor filosófico no es más que una pieza, a veces además interesante, de la máquina. ¿Limitarse a pensar su otro; su propio otro, el propio de su otro, otro propio? A pensarlo como tal, a reconocerlo, se le necesi-

ta. Nos lo reapropiamos, se dispone de él, se le necesita o más bien se echa de menos necesitarle, lo que, en cuanto al otro, viene a ser siempre lo mismo. Entre el propio del otro y el otro del propio.

Si la filosofía siempre ha oído, por su parte, estar en contacto con lo no filosófico, incluso lo antifilosófico, con las prácticas y los saberes, empíricos o no, que constituyen su otro, si se ha constituido según este acuerdo reflexionado con su afuera, si siempre se ha oído hablar, en la misma lengua, de ella misma y de otra cosa, ¿podemos, con todo rigor, asignar un lugar no filosófico, un lugar de exterioridad o de alteridad desde el que se pueda todavía tratar de la filosofía? ¿Este lugar, siempre, no habrá sido anteriormente ocupado por filosofía? ¿Es una artimaña que no sea razón para impedir a la filosofía hablar una vez más de sí misma, prestar sus categorías al *logos* del otro, fingiendo sin tardanza, sobre la página doméstica de su propio tímpano (siempre el tambor amortiguado, *tympanon*, tela tendida, sostenida para recibir los golpes, para amortiguar las impresiones, para hacer resonar los tipos [*typoi*], para equilibrar las presiones que golpean del *typ-tein*, entre el adentro y el afuera) percusión heterogénea? ¿Podemos penetrar violentamente su campo de escucha sin que al punto, fingiendo incluso la ventaja, la filosofía, si escuchamos lo que se dice de ella, si decodificamos el enunciado, lo haga resonar en ella, se apropie de su emisión, se lo comunique familiarmente entre el oído interno y el oído medio, según la vía de una trompa o de una ventana interior, sea redonda u oval? Dicho de otro modo, ¿se puede estallar el tímpano de un filósofo y continuar haciéndose oír por él?

Filosofar con un martillo. Zarathustra comienza por preguntarse si será necesario estallarles, romperles los oídos (*Musz man ihnen erst die Ohren zerschlagen*), a golpes de cimbalos o de tímpanos, instrumentos, siempre, de alguna dionisiada. Para enseñarles también a «oír con los ojos».

Analizaremos el cambio metafísico, la complicidad circular de las metáforas del ojo y del oído.

Hay en la estructura del tímpano algo que se llama el «triángulo luminoso». Se nombra en *Los cantos de Maldoror* (II), cerca de una «trinidad grandiosa».

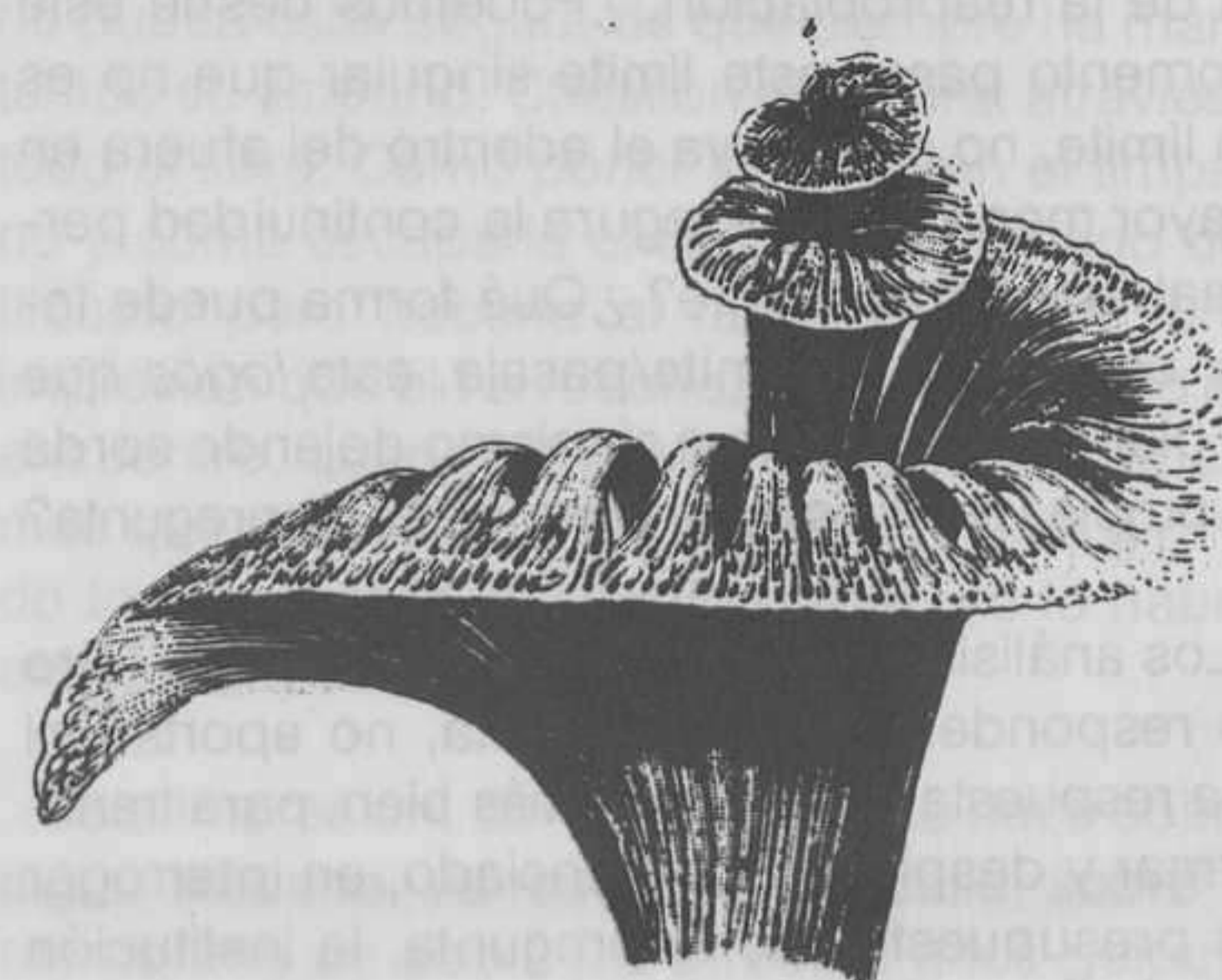
Con este triángulo, con la parte tensa del tímpano, se encuentra también el mango de un «martillo».

Para transformar efectivamente, prácticamente, lo que se describe (timpaniza), ¿será preciso todavía ser oído en él y desde este momento someterse a la ley del martillo interior? Si toma-

mos la parada del martillo interior, nos arriesgamos entonces a dejar participar al discurso más ruidoso en la economía más serena, menos perturbada, mejor servida, de la ironía filosófica. Es decir, ejemplos no faltan hoy de este tamborileo metafísico, de modo que al aceptar este riesgo no se arriesga nada.

De la filosofía —apartarse para describirla, y criticar su ley, hacia la exterioridad absoluta de otro lugar—. Pero la exterioridad, la alteridad, son conceptos que, por sí solos, nunca han sorprendido al discurso filosófico. Este siempre se ha ocupado de sí mismo. Bajo estos títulos conceptuales no se le desbordará nunca, el desbordamiento es su objeto. En lugar de determinar otra circunscripción, de reconocerla, practicarla, ponerla al día, formarla, presentarla, producirla en una palabra (esta palabra es actualmente la «piel nueva» más gastada de la denegación metafísica que se entiende muy bien con todos sus proyectos), se trataría, pero según un movimiento inescuchado por ella, de otro que ya no sería su otro.

Pero ponerla en relación con aquello con lo que no tiene relación, ¿no es inmediatamente dejarse codificar por el *logos* filosófico, alistarse bajo su bandera? Ciertamente, salvo si se escribe esta relación siguiendo el modo de una no-relación del cual sería simultáneamente u oblicuamente demostrado —sobre la superficie filosófica del discurso— que ningún filosofema habrá sido nunca aderezado para doblegarse o traducirlo. Esto no se puede escribir sino según una deformación del tímpano filosófico. Mi intención no es sustraer a la cuestión de la metáfora la figura de lo oblicuo. Es también, temáticamente, la vía de *La Diseminación*. Sabemos que la membrana del tímpano, tabique delgado y transparente, que separa el conducto auricular del oído medio (la caja), está tendido oblicuamente (*loxós*). Oblicuamente de arriba abajo, de afuera adentro y de adelante atrás. No es, pues, perpendicular al eje del conducto. Uno de los efectos de esta oblicuidad, es aumentar la superficie de impresión y, por tanto, la capacidad de vibración. Se ha observado, en particular en los pájaros, que la finura del oído está en relación directa con la oblicuidad del tímpano. El tímpano bizquea.



Más allá del texto filosófico, no hay un margen blanco, virgen, vacío, sino otro texto, un tejido de diferencias de fuerzas sin ningún centro de referencia presente.

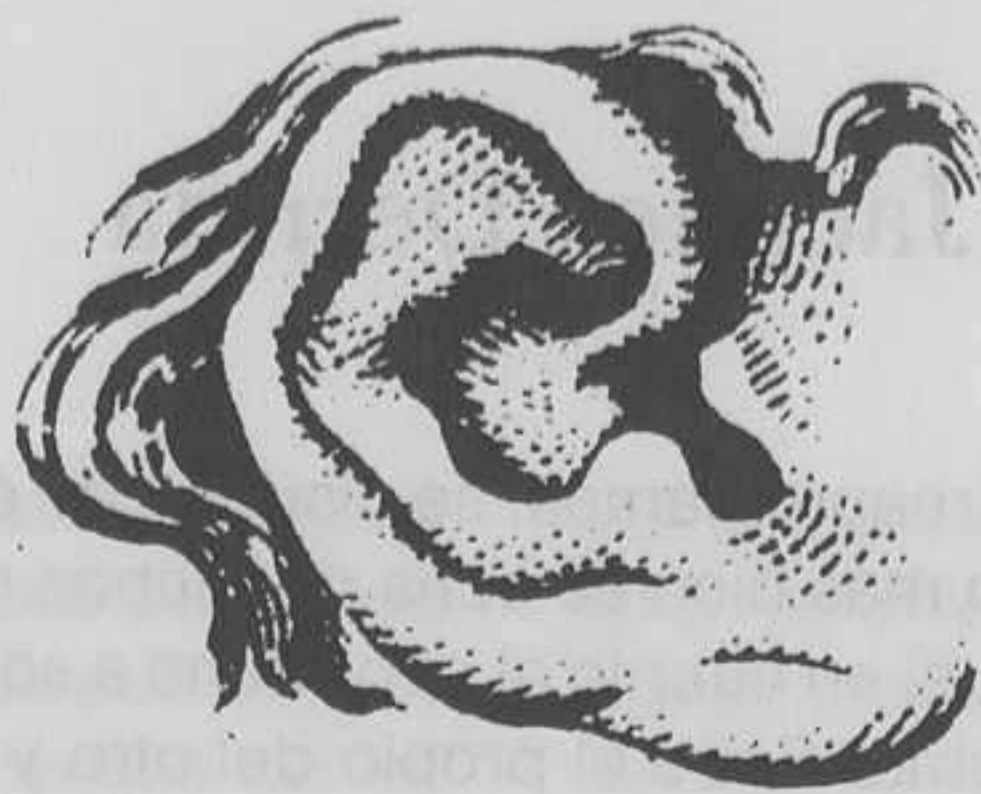
Consecuencia: dislocar el oído filosófico, hacer trabajar el *loxós* en el *logos*, es evitar la contestación frontal y simétrica, la oposición en todas las formas de la *anti-*, inscribir en todos los casos el antismo y el cambio, la denegación doméstica, en una forma completamente distinta de emboscada, de *lokhos*, de maniobra textual.

¿En qué condiciones podríamos desde este momento señalar, para un filosofema en general, un límite, señalar un margen que no pueda reapropiarse al infinito, concebirlo como suyo, engendrando e internando antes el proceso de su expropiación (Hegel una vez más, siempre), procediendo desde sí mismo a su inversión? ¿Cómo desequilibrar las presiones que se corresponden por una y otra parte de la membrana? ¿Cómo detener esta correspondencia destinada a amortiguar, apagar, impedir los golpes del afuera, el otro martillo? El «martillo que habla» al «que tiene el tercer oído» (*Der das dritte Ohr hat*). ¿Cómo interpretar —pero la interpretación no puede ser ya aquí una teoría o una práctica discursiva de la filosofía— tal extraña y única propiedad de un discurso que organiza la economía de su representación, la ley de su propio tejido de tal manera que su afuera no sea su afuera, no lo sorprenda nunca, que la lógica de su heteronomía razone todavía en la cueva de su autismo?



Puesto que así se entiende el ser: su propio. Asegura sin descanso el movimiento que deriva de la reapropiación. ¿Podemos desde este momento pasar este límite singular que no es un límite, no separa ya el adentro del afuera en mayor medida que asegura la continuidad permeable y transparente? ¿Qué forma puede tener este juego de límite/pasaje, este *logos* que se plantea y se niega a sí mismo dejando sorda su propia voz? ¿Está bien formada esta pregunta?

Los análisis que se llevan a cabo en este libro no responden a esta pregunta, no aportan ni una respuesta. Trabajarían más bien, para transformar y desplazar su enunciado, en interrogar los presupuestos de la pregunta, la institución



de su protocolo, las leyes de su procedimiento, los títulos de su pretendida homogeneidad, de su aparente unicidad: ¿se puede tratar de la filosofía (la metafísica, incluso la onto-teología) sin dejarse ya dictar, con esta pretensión de unidad y unicidad, la totalidad inatacable e imperial de un orden? ¿Si hay márgenes, hay todavía una filosofía, la filosofía?

No respuesta, pues. Quizá ni siquiera una pregunta, a fin de cuentas. La correspondencia copulante, la oposición pregunta/respuesta está ya alojada en una estructura, envuelta en el hueco de un oído donde nosotros queremos ir a ver. Saber cómo se ha hecho, cómo se ha formado, cómo funciona. Y si el tímpano es un límite, se trataría quizá menos de desplazar tal límite determinado que de trabajar en el concepto de límite y en el límite del concepto. De hacerla salir en varios golpes de sus casillas.

¿Pero qué es una casilla (significando: para hacer razonar en todos los sentidos)?

Así pues, ¿a qué pregunta de derecho fiarse si el límite en general, y no sólo aquél del que se cree es una cosa muy particular entre otras, el tímpano, es estructuralmente oblicuo? ¿Si no hay límite en general? ¿forma derecha y regular del límite? Como todo *limus*, el *limes*, camino de través, significa lo oblicuo.

Pero se trata incansablemente del oído, de este órgano distinto, diferenciado, articulado, que produce el efecto de proximidad, de propiedad absoluta, el borrarse idealizante de la diferencia orgánica. Es un órgano cuya estructura (y la sutura que lo sujeta a la garganta) produce la engañifa tranquilizadora de la indiferencia orgánica. Basta con olvidarlo —y para ello con abrigarse como en la más familiar morada— para clamar el final de los órganos, de los otros.

Pero se trata incansablemente del oído. No sólo de la pared abrigada del tímpano, sino del conducto vestibular. Y del fonema como «fenómeno del laberinto» en el cual *La voz y el fenómeno* había, desde su exergo e inmediato a su falsa salida, introducido la cuestión de la escritura. Podremos todavía considerar, por supuesto, para tranquilizarnos que el «vértigo laberíntico» es el nombre de una enfermedad bien conocida y bien determinada, el problema local de un órgano particular.

Esto es - otro tímpano.

Si el ser es, en efecto, proceso de reapropiación, no se podrá percudir la «cuestión del ser»

de un nuevo tipo sin medirla con la de lo propio, absolutamente coextensiva. Ahora bien, ésta no se deja separar del valor idealizante de lo muy-próximo que ella no recibe sus poderes desconcertantes, sino de la estructura de oírse hablar. Lo *proprius*, presupuesto en todos los discursos sobre la economía, la sexualidad, el lenguaje, la semántica, la retórica, etc., no repercute su límite absoluto más que en la representación sonora. Es al menos la hipótesis más insistente de este libro. Se concede, pues, un papel casi-organizador aquí al motivo de la vibración sonora (*Erzittern hegeliano*) lo mismo que al de la proximidad del sentido del ser en el habla (*Nähe y Ereignis heideggerianas*). La lógica del acontecimiento es interrogada ahí desde las estructuras de expropiación llamadas timbre (*tympanum*), estilo y firma. El timbre, el estilo y la firma son la misma división obliterante de lo propio. Hacen posible todo acontecimiento, necesario e inencontrable.

¿Cuál es la resistencia específica del discurso filosófico a la deconstrucción? Es el dominio infinito que parece asegurarle la instancia del ser (y de lo) propio; ello le permite interiorizar todo límite como algo que es y como siendo el suyo propio. Excederlo al mismo tiempo y así de guardarlo en sí. Ahora bien, en su dominio y su discurso sobre el dominio (pues el dominio es una significación que todavía le debemos), el poder filosófico parece siempre combinar dos tipos.

Por una parte una jerarquía: las ciencias particulares y las ontologías regionales son subordinadas a la ontología general luego a la ontología fundamental. Desde este punto de vista, todas las preguntas que solicitan el ser y lo propio descomponen el orden que somete los campos determinados de la ciencia, sus objetos formales o materiales (lógica y matemática o semántica, lingüística, retórica, ciencia de la literatura, economía política, psicoanálisis, etc.) a la jurisdicción filosófica. Son previas con derecho a la constitución, en estos dominios (que no son simplemente dominios, regiones circunscritas, delimitadas y asignadas del afuera y de más arriba), de un discurso teórico riguroso, sistemático y consecuente.



Lo *proprius* presupuesto en todos los discursos sobre la economía, la sexualidad, el lenguaje, la semántica, la retórica, etc..., no repercute su límite absoluto mas que en la representación sonora.

Por otra parte una envoltura: el todo está implicado, sobre el modo especulativo de la reflexión y de la expresión, en cada parte. Homogéneo, concéntrico, que circula indefinidamente, el movimiento del todo se nota en las determinaciones parciales del sistema o de la enciclopedia, sin que el *status* de esta observación y la partición de la parte den lugar a una deformación general del espacio.



Estos dos tipos de dominio apropiante, la jerarquía y el envoltorio, se comunican entre sí según unas complicidades que definiremos. Si cada uno de los dos tipos es más poderoso aquí (Aristóteles, Descartes, Kant, Husserl, Heidegger) o allá (Spinoza, Leibnitz, Hegel), obedecen al movimiento de una misma rueda, ya se trate finalmente del círculo hermenéutico de Heidegger o del círculo onto-teológico de Hegel. («La mitología blanca» deriva según otra rueda). En tanto que no se haya destruido ese tímpano (el tímpano es también una rueda hidráulica, Vitrubio da una minuciosa descripción de ella), lo que no puede hacerse con un gesto simplemente discursivo o teórico, en tanto que no se haya destruido estos dos tipos de dominio en su familiaridad esencial —es también la del palocentrismo y del logocentrismo, en tanto que no se haya destruido hasta el concepto filosófico de dominio, todas las libertades que se dirá se toman con el orden filosófico seguirán agitadas a *tergo* por máquinas filosóficas ignoradas, según la denegación o la precipitación, la ignorancia o la necedad. Muy rápidamente se habrán dejado, a sabiendas o no de sus «autores», llamar al orden.

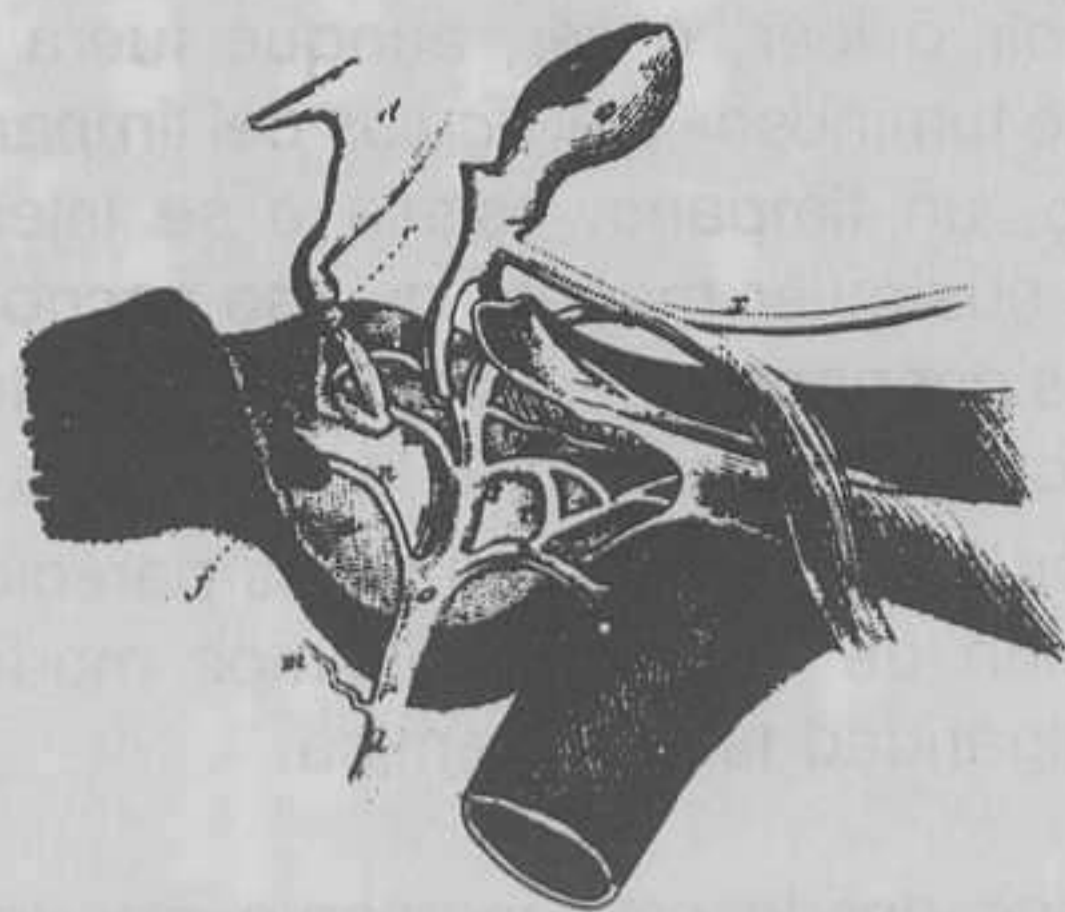
Ciertamente, nunca se probará filosóficamente que es preciso transformar una situación semejante y proceder a una deconstrucción efectiva para dejar marcas irreversibles. ¿En el nombre de qué y de quién en efecto? ¿Y por qué no dejarse dictar la norma y la regla derecha a *tergo* (pregunta de timpanotribu)? Si el desplazamiento de las fuerzas no transforma efectivamente la situación, ¿por qué privarse

del placer, incluso de la risa, que nunca ocurren sin una cierta repetición? Esta hipótesis no es secundaria. ¿En qué apoyarse en último recurso sino en la filosofía una vez más, para descalificar la ingenuidad, la incompetencia o la ignorancia, para inquietarse por la pasividad o por limitar el placer? ¿Si el valor de autoridad siguiera siendo en el fondo, como el de la crítica el más ingenuo? Se puede analizar o transformar el deseo de impertinencia, no se puede, en el discurso, hacerle entender la pertenencia, y que es necesario (saber) destruir lo que se destruye.

Si en apariencia, pues, se mantienen al margen de estos grandes textos de la historia de la filosofía, estos diez escritos plantean de hecho la cuestión del margen. Carcomiendo la frontera que haría de esta cuestión un caso particular, deberían enturbiar la línea que separa un texto de su margen controlado. Interrogan la filosofía más allá de su querer-decir, no la tratan sólo como un discurso; sino como un texto determinado, inscrito en un texto general, encerrado en la representación de su propio margen. Lo que obliga no sólo a tener en cuenta toda la lógica del margen, sino a tener en cuenta algo completamente distinto: a recordar sin duda que más allá del texto filosófico, no hay un margen blanco, virgen, vacío, sino otro texto, un tejido de diferencias de fuerzas sin ningún centro de referencia presente (todo eso de lo que se decía —la «historia», la «política», la «economía», la «sexualidad», etc.— que no estaba escrito en libros: esta cosa manida con la cual no se ha terminado, parece, de ir marcha atrás, en las argumentaciones más regresivas y en lugares aparentemente imprevisibles); pero también que el texto escrito de la filosofía (en sus libros esta vez) desborda y hace reventar su sentido.

Filosofar «a cuerpo descubierto». ¿Cómo lo entendía Hegel?

¿Este texto puede convertirse en el margen de un margen? ¿Adónde ha pasado el cuerpo del texto cuando el margen no es ya una virginidad secundaria, sino una reserva inagotable, la actividad estereográfica de un oído completamente distinto?



Desborda y hace reventar: por una parte obliga a contar en su margen más y menos de lo que se cree decir o leer, rompimiento que tiene que ver con la estructura de la marca (es la misma palabra que marcha, como límite, y que margen); por otra parte, disloca el cuerpo mismo de los enunciados en su pretensión a la rigidez unívoca o a la polisemia regulada. Vano abierto a un doble acuerdo que no forma un solo sistema.

Esto no implica reconocer solamente que el margen se mantiene dentro y afuera. La filosofía lo dice también: dentro porque el discurso filosófico entiende que conoce y domina su margen, que define la línea, que encuadra la página, que la envuelve en su volumen. Afuera porque el margen, su margen, su afuera, están vacíos, están afuera; negativo de lo que no habría nada que hacer, negativo sin efecto en el texto o negativo que trabaja al servicio del sentido, margen relevada (*aufgehobene*) en la dialéctica del Libro. No habremos, pues, dicho nada, en todo caso no habremos hecho nada al declarar «contra» la filosofía o «de» la filosofía que su margen está dentro o fuera, dentro y fuera, a la vez desigualdad de sus espaciamentos internos y la regularidad de su linde. Sería necesario a la vez, por análisis conceptuales rigurosos, filosóficamente inflexibles, y por la inscripción de marcas que ya no pertenecen al espacio filosófico, ni siquiera a la vecindad de su otro, desplazar el encuadre, por la filosofía, de sus propios tipos, escribir de otra manera. Delimitar la forma de un cierre que no tenga ya analogía con lo que puede representarse la filosofía bajo este nombre, según la línea, recta o circular, que rodea un espacio homogéneo. Determinar, completamente en contra del filosofema, lo inflexible que le impide calcular su margen, por una violencia limítrofe impresa según nuevos tipos. Comer el margen al dislocar el tímpano, la relación consigo misma de la doble membrana. Que la filosofía ya no pueda estar segura de que siempre ha mantenido su tímpano. Cuestión de ahora: atraviesa todo el libro. Cómo poner la mano en el tímpano y cómo escaparía el tímpano a la mano del filósofo para hacerla al falogocentrismo una impresión que él no reconozca, donde ya no se encuentre, donde no pueda tomar consciencia más que a destiempo y sin poder decirse girando todavía sobre su propio *gozne*: yo lo habré anticipado, con un saber absoluto.

Esta impresión, como siempre, se hace sobre algún tímpano, ya resuene o se calle, sobre la membrana de doble faz ofrecida a los golpes.



El conducto del oído, lo que se llama el meato auditivo, ya no se cierra después de haber estado bajo el golpe de un encadenamiento simulado, frase segunda, eco y articulación lógica de un rumor que todavía no se ha recibido, efecto ya de lo que no tiene lugar.

Como en el caso del bloque mágico, planteo en términos de prensa manual la cuestión de una máquina de escritura que debería hacer bascular todo el espacio del cuerpo propio en el arrastre sin límite de las máquinas de máquinas y así de máquinas con mano cortada. La cuestión de la máquina es planteada una vez más, entre el pozo y la pirámide, en los márgenes (del texto hegeliano).

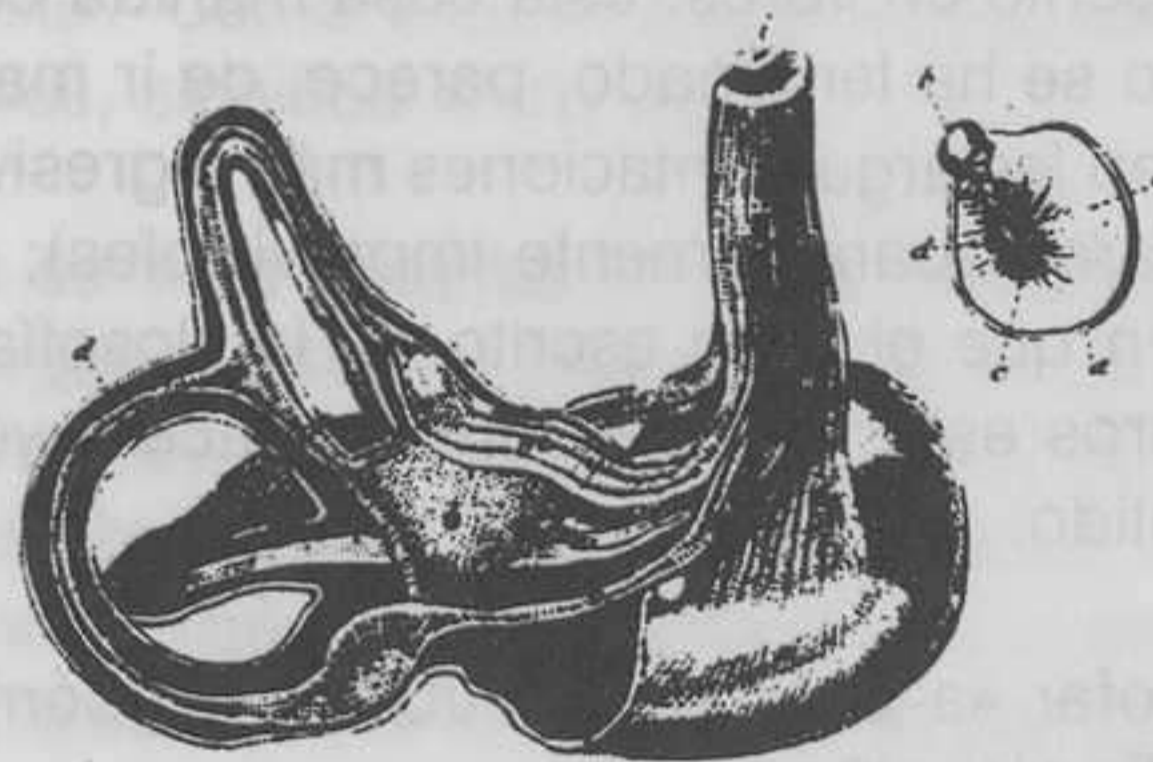
En términos de prensa, pues, manual, ¿qué es un tímpano? Es necesario saberlo, para provocar en el equilibrio del oído interno o la correspondencia homogénea de los dos oídos, en la relación consigo en la que la filosofía se entiende para domesticar la marcha, una dislocación sin medida. Y para, si la herida hegeliana (*Beleidigung, verletzung*) parece todavía rescosida, hacer nacer de la lesión sin sutura a una partitura no escuchada.

En términos de prensa manual, no hay, pues, un tímpano, sino varios tímpanos. Dos bastidores de materia diferente, generalmente de madera y de hierro, se colocan uno dentro del otro, se alojan, si se puede decir así, uno en el otro. Un tímpano en el otro, uno de madera, el otro de hierro, uno grande y otro pequeño. Entre los dos la hoja. Se trata, pues, de un aparato y una de sus funciones esenciales será el cálculo regular del margen. Se baja este aparato sobre el mármol donde está la forma entintada. Una manivela hace girar el carro bajo la platina que entonces, con ayuda de la barra, se baja sobre el pequeño tímpano. El carro se desenrolla. El tímpano y la frasqueta son levantados («Frasqueta. Término de imprenta. Pieza de la prensa manual que los impresores bajan sobre la hoja, para mantenerla sobre el tímpano, y para que los márgenes y los blancos no se manchen», Littré), la hoja es entonces impresa por una de sus caras. Tratado de tipografía: «El gran tímpano es un bastidor de madera sobre el que se tiende un trozo de tejido de seda; sobre él se colocan las punturas, el margen y sucesivamente cada una de las hojas que se han de imprimir. La faja sobre la que se sujeta la frasqueta es de hierro. El gran tímpano se sujeta a la caja por la parte posterior, es decir, a la extremidad de la derecha de la prensa; está fijado por una doble bisagra que se llama las coplas del tímpano. Es ordinariamente de la misma longitud que la caja. El gran tímpano está agujereado en cada una de las barras que miden su longitud con dos agujeros situados, uno en el centro, el otro a los dos tercios subiendo, y destinados a recibir los tornillos de las punturas. El pequeño tímpano es un cuadro formado por cuatro bandas de hierro bastante finas, por debajo del que se pega una hoja de

pergamino, o más ordinariamente un trozo de seda, doblado sobre los cuatro lados de este bastidor. Está colocado en el gran tímpano, al que se sujeta por arriba por medio de dos dientes delgados y puntiagudos, que penetran entre la madera y la seda, por abajo por un gancho, y por los lados por espigas de cola de milano. Sobre él descansa la platina inmediatamente cuando es bajada por la barra. Entre la seda del gran tímpano y la del pequeño se colocan los tejidos (de satén, o de merino si se quiere obtener un relieve menos seco), el cartón y el comienzo. Los tímpanos requieren ser cuidadosamente conservados y renovados cuando empiezan a gastarse».

¿Se dejará analizar la multiplicidad de estos tímpanos? ¿Seremos reconducidos a la salida de los laberintos, hacia un *topos* o lugar común llamado tímpano?

La filosofía, acaso, no ha podido nunca razonar sobre esta multiplicidad, al estar ella misma situada, inscrita, comprendida en ella. Habrá buscado sin duda la regla tranquilizadora y derecha, la norma de esta polisemia. Se habrá preguntado si un tímpano es natural o construido, si no se vuelve siempre a la unidad de una tela tendida, bordeada, encuadrada, que vigila sus márgenes como un espacio virgen, homogéneo y negativo, dejando afuera su afuera, sin marca, sin oposición, sin determinación, preparado como la materia, la matriz, la *khôra*, a



recibir y a repercutir los tipos, esta interpretación habrá sido verdadera, la historia misma de la verdad tal como en suma es un poco contada en este libro.

Pero lo que sin duda no puede presentarse en el espacio de esta verdad, lo que no puede dejarse oír o leer, o ver, aunque fuera en el «triángulo luminoso» o el *oculus* del tímpano, es que esto, un tímpano, estalle o se injerte. Y esto, de cualquier manera que se escriba, resiste a los conceptos de máquina o de naturaleza, de corte o de cuerpo, a la metafísica de la castración tanto como a su revés parecido, la denegación de los rousseauismos modernos en su vulgaridad tan académica.

¿Diremos desde este momento que lo que aquí resiste, es lo impensado, lo reprimido, lo

rechazado de la filosofía? Para no agarrarse más, como a menudo se hace hoy, a la equivalencia confusa de estas tres nociones, una elaboración conceptual debe introducir ahí un nuevo juego de la oposición, de la articulación, de la diferencia. Introducción, pues, a la *difference*. Si es un aquí de este libro, que se lo inscriba en este camino.

Ya ha comenzado y todo remite aquí, cita, repercute, propaga su ritmo sin medida. Pero sigue siendo enteramente imprevisible: incisión conducida en un órgano por una mano ciega para nunca haber visto más que una y otra parte de un tejido.

Lo que entonces se trama no sigue el juego de un encadenamiento. Representa más bien el encadenamiento. No olvidar que tramar (*trameare*), es inicialmente agujerear, atravesar, trabajar por una y otra parte de la cadena. El conducto del oído, lo que se llama el meato auditivo, ya no se cierra después de haber estado bajo el golpe de un encadenamiento simulado, frase segunda, eco y articulación lógica de un rumor que todavía no se ha recibido, efecto ya de lo que no tiene lugar. «Tiempo hueco, / una especie de vacío agotador entre las láminas de la madera cortante, / nada que llama el tronco del hombre, / el cuerpo tomado como trozo del hombre,» es el *tympanon* de los tarahumaras.

Esta repercusión fatigada ya por un tipo que todavía no ha sonado, este tiempo sellado entre la escritura y el habla (se) llaman un golpe después.

Cuando perfora, se muere de envidia de sustituir a algún cadáver glorioso. Basta en suma, apenas, esperar.

(Fragmento de Márgenes de la filosofía, que próximamente publicará Editorial Cátedra).

Jacques Derrida

Dos ensayos
Anagrama, 1972

La diseminación
Fundamentos, 1975

Posiciones
Pre-textos, 1976

Espolones. (Los estilos de Nietzsche)
Pre-textos, 1981

Doce lecciones de filosofía
Juan Granica, 1983

La filosofía como institución
Juan Granica, 1984

Entre leer y escuchar

Margit Frenk

Entre leer y escuchar
hay notable diferencia,
que aunque son voces entrambas,
una es viva y otra es muerta.

(Lope de Vega, *El guante de doña Blanca*, II)

Los especialistas en la cultura de la Antigüedad clásica y de la Edad Media saben desde hace tiempo que durante ese extenso período las obras escritas, de todo tipo, se divulgaron por vía oral muchísimo más que a través de la lectura, como hoy la entendemos; apelaban al oído muchísimo más que a los ojos. Los textos se leían en voz alta o se recitaban de memoria ante grupos de oyentes. La «lectura» constituía un fenómeno globalizador, que rebasaba al texto. Implicaba la percepción física —visual y auditiva— del lector o recitador por sus oyentes y de éstos entre sí. Implicaba una especie de actuación por parte del que leía o declamaba y, por parte del público, una intervención en el «espectáculo», a través de la abierta expresión de las reacciones durante la lectura y después de ella. Era una situación emparentada con la del teatro.

Al margen de esta situación, que era la predominante, los hombres de letras y los eruditos leían a solas; pero no necesariamente en silencio. También ellos solían pronunciar lo que leían, en voz baja quizás y sin ademanes corporales, pero escuchando, absorbiendo las palabras por los oídos a la vez que por los ojos. Poquísimos eran los que leían, como nosotros hoy, sólo con los ojos: recordemos el pasmo provocado por San Ambrosio cuando, según San Agustín, recorría las páginas con la mirada sin mover los labios ni proferir sonido.

Mucho tiempo hubo de pasar antes de que la lectura en silencio se convirtiera en hábito generalizado. Contra lo que suele creerse, este hábito es bastante posterior al advenimiento de la imprenta. El propio Marshall McLuhan, gran defensor de la teoría de una «nueva cultura visual» instaurada en el Renacimiento, tuvo que reconocer que la poesía —e incluso parte de la prosa— «siguió siendo oral, más que visual, durante varios siglos después de inventada la imprenta». ¿Cuántos siglos? Para Gérard Genette, el «debilitamiento continuo de los modos auditivos del consumo literario» no comienza sino en el siglo XIX.

Estas cosas se han dicho, pero apenas se está comenzando a documentarlas y a explorar sus muchas e importantísimas implicaciones. En un sugestivo artículo de 1977 el crítico William Nelson citó interesantes testimonios renacentistas de Inglaterra, Francia e Italia. «Como no es habitual, dice, registrar las actividades cotidianas, las pruebas relativas a los hábitos de lectura aparecen dispersas... y suelen ser ambiguas. Sin embargo, las hay suficientes para mostrar que... los libros, de todos los tipos imaginables, tanto en prosa como en verso, se leían comúnmente en voz alta...»; «el público podía ser aristocrático y sofisticado o rústico y analfabeto, con todas las gradaciones intermedias».

Para España, no incluida en el estudio de Nelson, ha sido importante lo que Stephen Gilman dijo sobre la oralidad de la literatura —y de la enseñanza universitaria— en tiempos de la *Celestina*: «La lectura se concebía todavía como lectura en voz alta para uno mismo o para

otros... La imprenta, en otras palabras, no había creado aún un público de lectores silenciosos; había multiplicado simplemente el número de textos disponibles para la lectura en voz alta». Por mi parte, he reunido una serie de indicios de los siglos XVI y XVII que muestran hasta qué punto la concepción y la práctica de la lectura seguían siendo predominantemente orales en la España —y en la América española— de esa época.

He aquí algunos de esos indicios. Quienes teorizan sobre la prosa novelística advierten que en ella «no todo se puede escribir, ni menos oír» y que las narraciones deben poder «dar gusto a todo oyente». La poesía, por su parte, «conviene que sea dulce y suave a los oyentes». Consta que las poesías atribuidas a Gregorio Silvestre son suyas, porque «él mismo las leyó y recitó muchas veces». Un muchacho valenciano camina «en el invierno y con la nieve a cuestras a oír la sexta sátira de Juvenal, que un bárbaro aragonés nos ¡traducía en voz alta! a las cuatro horas del día». Juan Rufo lee a dos amigos su poema épico *La Austriada*, y a su vez oye leer un largo poema de Diego Hurtado de Mendoza...

Si puede sorprendernos la lectura en voz alta de tan extensos poemas, más extraños nos parecerán testimonios como los siguientes: el *Enquidion* de Erasmo, según un fraile reaccionario, se leía sin cesar «en los corrillos y vías públicas». Fray Bartolomé de Las Casas dice de su *Historia de las Indias* que «esta crónica



**Impresiona la sencilla definición que en 1611 da Sebastián de Covarrubias del verbo leer:
«Pronunciar con palabras lo que por letras está escrito».**

podrá engendrar... mayor apetito de ser proseguida por los oyentes». Fray Antonio de Guevara piensa en lecturas orales de sus *Epístolas* cuando dice por ahí: «podría ser que algún día las leyésedes delante de algunos no muy sabios», o cuando explica: «he querido contar estas pocas de antigüedades para que sepan todos los presentes...»

Ya se ve que muchos tipos de textos eran susceptibles de leerse en voz alta; lo eran, además, ante todo tipo de oyentes. Los de Guevara pertenecían al ambiente cortesano. En la corte, en los palacios de los nobles, en tertulias de clérigos e hidalgos, la práctica fue sumamente frecuente. La difusión oral de la palabra escrita no era, en aquel tiempo, consecuencia del generalizado alfabetismo: era persistencia de un hábito multiseccular.

Por otra parte, las transformaciones sociales del siglo XVI, aunadas al auge de la imprenta, causaron la ampliación del público oyente hacia la población iletrada. En todos los estratos sociales había individuos que sabían leer, y con uno que hubiera en una familia, una aldea, una calle, un gremio de artesanos, bastaba para que un solo ejemplar de un texto «viniera a noticia de muchos». Muy verosímil es la escena aquella del Quijote (I:32) en que el ventero Juan Palomeque, el Zurdo, cuenta que «cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer»; uno de ellos, dice, toma un libro de caballerías, «y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas». Gracias a la lectura en voz alta, el público de la literatura —entendida la palabra en sentido amplio— era muchísimo más extenso de lo que suele pensarse.

Con la ampliación del público, el «lector», el que sabía leer en voz alta, adquirió gran relieve social. Lo que más importaba a los maestros de primeras letras era enseñar a leer en voz alta, o sea, a leer para los demás. Por ello, los abundantes tratados de ortografía de los siglos XVI y XVII son a la vez y ante todo manuales de pronunciación; exponen una a una las letras del alfabeto diciendo cómo se pronuncian o cómo deben pronunciarse: «ortografías fonéticas» las llamó Amado Alonso.

Igual que en tiempos de Quintiliano, los gramáticos y ortógrafos conciben la letra como un depósito de sonido, del cual éste deberá sacarse intacto a la hora de leer. Decía Nebrija: «No tienen otro uso las figuras de las letras sino representar aquellas voces que en ellas depositamos para que ni más ni menos tornen a dar de sí cuanto de ellas confiamos». Un siglo después, Juan Pablo Bonet comparaba la escritura con una partitura musical, cuyo lector va reconociendo los sonidos «como si el mismo que los escribió los cantara».

Los lingüistas del Siglo de Oro nos regalan otros testimonios preciosos sobre el tema que nos ocupa. Impresiona, por ejemplo, lo que el gran humanista Ambrosio de Morales garabatea, en 1570, en el margen de una carta del poeta Francisco de Figueroa: «... se escribe para que se pronuncie lo que se halla escrito. Así de sencillo; así de generalizador: todo el mundo escribe, y sobre cualquier cosa se escribe, para que aquello luego se diga en voz alta. Impresiona también la sencilla definición que en 1611 da Sebastián de Covarrubias del verbo leer: «Pronunciar con palabras lo que por letras está escrito». O lo que en 1631 dice un ortógrafo sobre la buena puntuación de los textos: es necesaria para que el lector «pasee» a su oyente por las cláusulas, «como sueño de su inteligencia», «ya de prisa, ya de espacio, ya deteniéndose..., ya preguntando, ya admirándose, alzando la voz...»

Esta última cita muestra, por cierto, hasta qué punto el lector debía poner en juego todo un arte cuasi-teatral. Lo confirman otros testimonios; hay, por ejemplo, recetas sobre cómo deben variarse la entonación de la voz, la expresión facial y los movimientos del cuerpo según el contenido y el espíritu de lo que se está leyendo y según la impresión —el «movimiento»— que quería causarse en los oyentes.

En aquella época el «lector» era, más que nada, un vehículo del texto, un puente entre éste y su público de oyentes. Ellos constituían, por lo visto, el verdadero destinatario de mucho de lo que se escribía.

Pero ese público, hábilmente manejado por la destreza verbal de tanto lector —y de tanto escritor!— estaba lejos de asumir una actitud pasiva ante lo que escuchaba. Todo parece indicar que, como en la Edad Media, los oyentes seguían participando activamente en el evento de la lectura. Los comentarios, benévolos o adversos, con que solían interrumpir al lector y las discusiones muchas veces acaloradas que se suscitaban al final son una dimensión más —y bien importante— de lo que McLuhan llamó «publication as performance».

Fernando de Rojas dejó constancia de las reacciones que desencadenó la lectura oral de la *Celestina*: «Unos decían que era prolija, otros breve, otros agradable, otros escura»; porque «cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia..., quién negará que haya contienda». Años más tarde los amigos de Juan de Valdés se reunirán para leer las cartas que él les envía: «teníamos de qué reír y con qué holgar..., teníamos sobre qué hablar y contender... Muchas veces veníamos a contender reciamente».

El escritor de aquel entonces preveía al escribir las reacciones de ese público de carne y hueso, tan distinto del abstracto lector de nues-

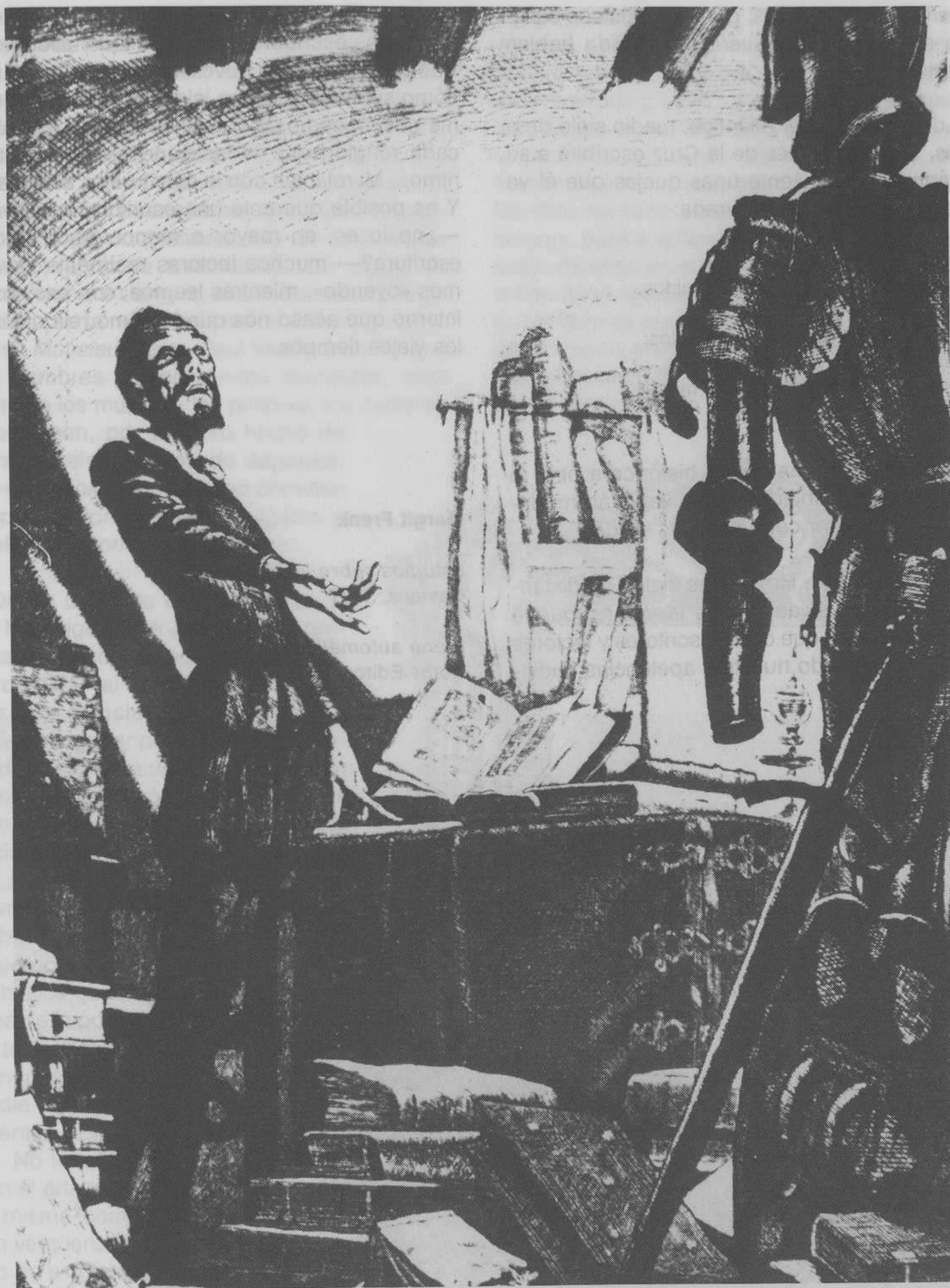
tros días. La mera presencia virtual de un grupo de oyentes determinaría aspectos importantes de la escritura. Anticipando una probable y pronta conversión de sus letras en sonido, los autores escribirían oyendo el efecto sonoro de sus palabras y dándoles un movimiento y una organización que correspondieran a lo que un público auditor podía captar y gozar. Tanto en prosa como en verso, dentro de la diversidad de los estilos, imprimirían a su discurso un dinamismo atento a la recepción lineal, sin retorno posible. Privilegiando la variedad de formas y contenidos y, cuando de narraciones se trataba, la estructura episódica, buscarían efectos capaces de mantener a los oyentes en constante estado de alerta.

Al generalizado hábito de la lectura en voz alta se venía a sumar la extendidísima práctica de la memorización de los textos y la consiguiente recitación. Una y otra vez nos llenan de pasmo las hazañas de esos hombres, cuya memoria estaba aún ejercitada para hacer maravillas. «Otras muchas (coplas) solía yo saber de coro», dice Juan de Valdés, «y aún me maravillo cómo me han quedado éstas en la memoria». Por todas partes se recitaban y cantaban poemas, previamente memorizados; y no sólo poesías breves: a mediados del siglo XVII Agustín de Salazar y Torres recita en México «las *Soledades* y *Polifemo* de nuestro culto, conceptuoso cordobés...»

Con las obras en prosa ocurre otro tanto. Nos consta que se memorizaban habitualmente los cuentos y las novelas cortas, y a veces obras mucho más largas corrían igual suerte. Se nos habla, por ejemplo, de mancebos que «iban cargados de Celestinas» y las leían «hasta las saber de coro». Don Quijote responde al labrador su vecino con «las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mismo modo que él había leído la historia» (I:5). Y ahí está el famoso caso del morisco Román Ramírez, procesado por la Inquisición, hacia fines del siglo XVI, porque se decía que tenía un pacto con el diablo, el cual le permitía aprenderse de memoria los enormes libros de caballerías que luego recitaba ante damas y caballeros en tertulias de salón. Ya en el siglo XVII vemos a un individuo recitando cartas de memoria y a sus amigos escuchándolo como si fuera la cosa más natural del mundo.

Pero, ¿de qué clase de memorización se trataba? Varios indicios hacen pensar que no importaba reproducir los textos literalmente. Los recitadores parecen haberse tomado con ellos libertades hoy inconcebibles. Román Ramírez, que era casi analfabeto, prometía recitar una determinada novela, pero de hecho —como confesaría él mismo ante los inquisidores— se aprendía los argumentos, las acciones de los personajes, las secuencias de los episodios y

En aquella época el «lector» era, más que nada, un vehículo del texto, un puente entre éste y su público de oyentes. Ellos constituían, por lo visto, el verdadero destinatario de mucho de lo que se escribía.



luego iba rellenando el esqueleto de la novela con improvisaciones de su propia cosecha.

En cuanto a la poesía de esa época, bien ha dicho Alberto Blecua que «es raro encontrar dos textos iguales de un mismo poema en diferentes manuscritos e incluso en impresos», y esa enorme variabilidad no se debe tanto, creo yo, a los errores de copia, como a los avatares de la memoria y a una concepción del texto que difería notablemente de la que solemos tener hoy: el *texto* no sería un objeto ya fijado e incambiable, sino un ente en cierto modo fluido, maleable, capaz de transformarse en sucesivas repeticiones. Parece ser —y ello no deja

de tener su importancia para la historia y la crítica literarias— que, debido precisamente a lo que llamo la «oralización» de los textos, la cultura escrita de los siglos XVI y XVII no estaría aún tan divorciada de la cultura oral como lo está actualmente.

Pero ya para entonces las cosas estaban cambiando. Podemos presenciar en ciertos hombres de la época el surgimiento y la gradual intensificación de una conciencia alerta a las diferencias existentes entre la lectura oral de las obras y su lectura silenciosa. Conciencia que se manifiesta a menudo como una nostalgia de algo que se va perdiendo. Una y otra vez

se confronta la «voz viva» con la «letra muerta». De hacia 1530 son los siguientes pasajes. Alejo Vanegas: la palabra pronunciada «en tanto excede a la escrita cuanto el hombre vivo al cuerpo sin ánima». Antonio de Guevara: «va mucho, y muy mucho, de oír una cosa a leerla y de leerla a oír, que, como dice el apóstol, *littera occidit, spiritus autem vivificat*». A comienzos del siglo XVII escribe Mateo Alemán (en su *Ortografía*, publicada en México): «la diferencia que hacen los vivos a los defuntos, los hombres a las estatuas, esa misma es la que llevan a los escritos las palabras». Y Francisco Cascales: «no hay razón tan fuerte, que no pierda sus fuerzas... si no (la) sopla el viento de la voz», ni la «favorece el semblante del rostro», ni la «anima el movimiento de las partes del cuerpo». La protagonista de la comedia de Lope de Vega *El guante de doña Blanca* prefiere escuchar unos sonetos a leerlos en silencio, y dice entonces aquellas palabras: «que entre leer y escuchar/hay notable diferencia...»

Sabemos que detrás de todo esto se encuentra Quintiliano. Pero los tópicos se vivifican al soplo de una preocupación ahora insistente. Cuando leemos a solas, en silencio, sin intermediarios, sin escuchar la voz ni ver el rostro expresivo, el cuerpo en movimiento, de un lector o recitador, el texto se nos empobrece, se desvitaliza, pierde mucho de su fuerza, «porque en la escritura solamente se ceban los ojos, mas con la palabra levántase el corazón» (Guevara, t. 1, p. 60).

Sin embargo, va surgiendo también por esos años la conciencia regocijada de las posibilidades que ofrece la lectura en silencio, negadas a la lectura oral. Esta nos transmite un acervo limitado de conocimientos; si queremos saber muchas cosas, tenemos que acudir por nosotros mismos a los libros y leer con rapidez (cosa imposible cuando leemos pronunciando). El mismo Lope de Vega dice por ahí: «aunque sea cosa tan excelente el oír, puedo yo *con sola la vista oír leyendo* y saber sin los oídos cuanto ha pasado en el mundo. Los ojos llegan adonde no pueden llegar los oídos, pues traspasan las barreras del tiempo y del espacio. Sólo «las letras, no algún otro medio», dice Mateo Alemán en la obra antes citada, logran conservar «entero, sano y vivo» lo que la memoria no es capaz de retener «ni pudiera recibir el oído».

En autores como Lope de Vega y Mateo Alemán vemos actitudes contradictorias ante la lectura oral y la lectura silenciosa: son las contradicciones inherentes a una etapa de transición, en la que conviven viejos hábitos con costumbres nuevas. Hay en Mateo Alemán un pasaje muy curioso. Es verdad, dice, que la escritura no es más eficaz que la elocuencia oral; pero «no hay duda por lo menos tener la misma energía», y esto lo sabemos porque

«cuando en alguna lectura de consideración hay escritas cosas alegres, parece que a gritos dicen los ojos lo que se va leyendo con ellos; y centelleando en el rostro, se rasga la boca, para que pueda salir por ella el gusto. Y si son tristes, el resuello cerrado y oprimido, casi revienta el corazón en el cuerpo.»

En la experiencia colectiva de la lectura oral y la recitación, los oyentes participan expresando corporalmente sus reacciones; ante un texto alegre brotan las carcajadas, ante uno triste, las lágrimas. Ahora Alemán nos dice que el lector solitario tiene las mismas vivencias, pero las retiene dentro de su cuerpo, las expresa con gestos silenciosos. Es como si la nueva manera de leer reprodujera todavía, pero en forma indirecta y disminuida, la lectura ancestral.

Así también, leer es ahora *oír con los ojos*: se oye, pero ya no se oye. «Puedo yo con sola la vista oír leyendo». Es el sincretismo al que Quevedo, en el soneto «Retirado en la paz de estos desiertos», dio su forma más espléndida: «y escucho con mis ojos a los muertos». Los

muestran sus libros, que «en músicos callados contrapuntos/al sueño de la vida hablan despiertos».

Y de este lado del Atlántico, medio siglo después, Sor Juana Inés de la Cruz escribirá a su Amado dueño ausente unas quejas que él ya sólo escuchará con la mirada:

Oyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos,
en ecos de mi pluma, mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.

Es el paso de una época histórica a otra: la escritura está hablando cada vez más mudamente a un lector cada vez más sordo.

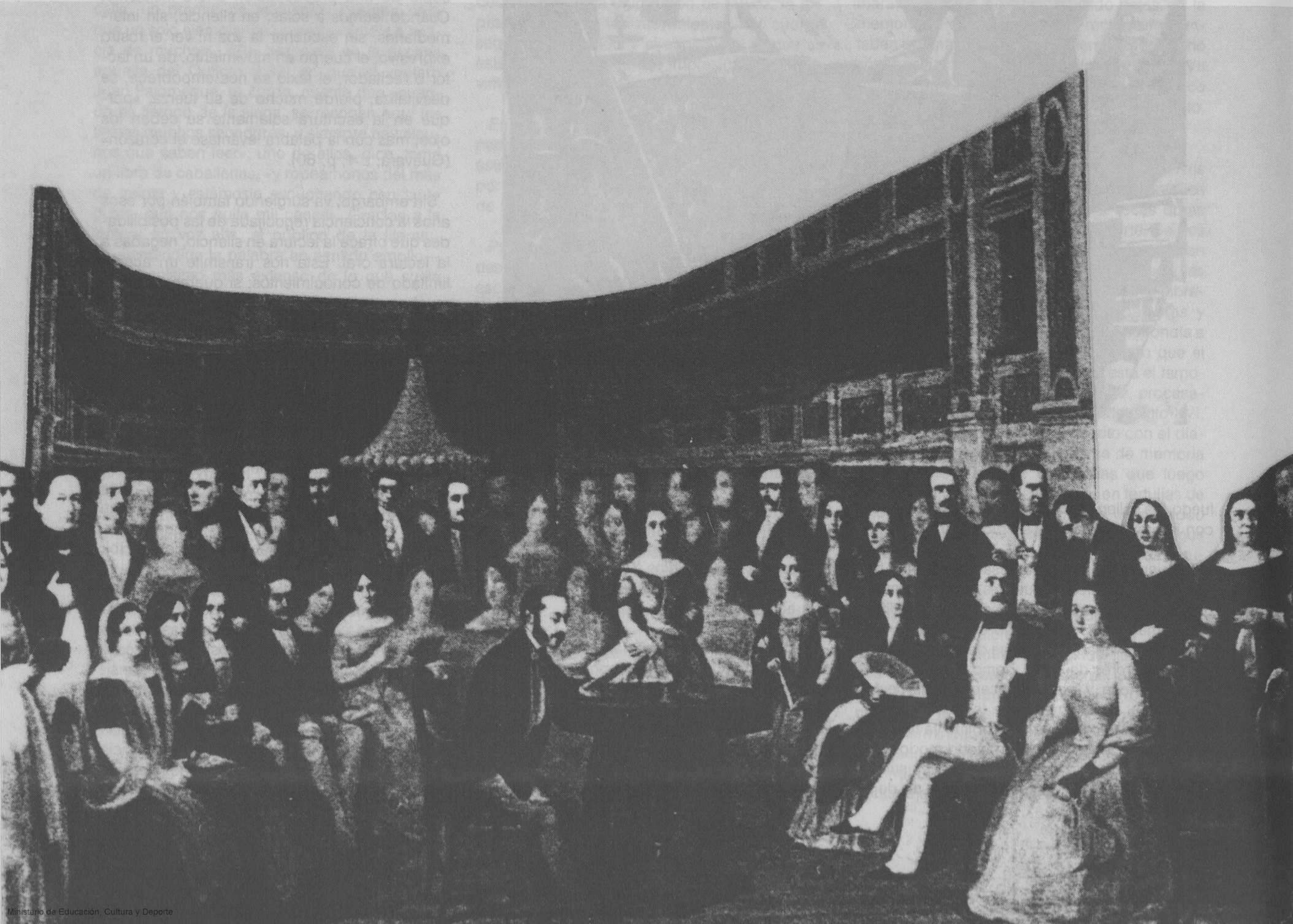
Y sin embargo... Hoy, a tres siglos de distancia, parece ya evidente que la voz no puede morir. Unos más que otros, escritores y lectores seguimos teniendo nuestras apetencias auditi-

vas. Muchos poetas, sobre todo, pero también prosistas, escriben oyendo lo que escriben. Hace poco dijo una novelista mexicana: «no sé cómo suenan las frases leídas en silencio, a mí me gustan cómo se escuchan. Leo en voz alta cada renglón que redacto, necesito sentir un ritmo... Mi relación con la escritura es auditiva». Y es posible que ante una escritura «auditiva» —¿no lo es, en mayor o menor grado, toda escritura?— muchos lectores realmente vayamos «oyendo», mientras leemos, con ese oído interno que acaso nos queda como reliquia de los viejos tiempos.

Margit Frenk

Estudios sobre lírica antigua
Castalia, 1977

Freno automático
Autor-Editor, 1981



El vuelo del vampiro

Michel Tournier

Muchos autores escriben con la misma naturalidad con que respiran, así la abeja fabrica su miel, cumpliendo una función propia de su ser y tal vez necesaria a su equilibrio. Para ellos, el lector no es el obligado destinatario de sus escritos, y aun la idea misma de publicar, en caso extremo, puede serles ajena. De Montaigne a Marcel Jouhandeau forman una familia cuya obra podría arrumbarse, con riesgo de perderse para siempre, en la obscuridad de un cajón o en la reconditez de un cofre de hierro. En su *Monsieur Teste*, Paul Valéry sostiene que los hombres célebres —los escritores, pero también los músicos, los pintores, los matemáticos— son, por el mero hecho de conocerseles, genios de segunda; los otros, los auténticos, no cometen el pecado original de divulgarse y prefieren «morir sin confesión».

Quizá. Lo cierto es que hablamos de Montaigne y de Jouhandeau precisamente porque publicaron, y pasaron así —tal vez de mal grado, de soslayo o incluso dando marcha atrás— a formar parte de la otra categoría, la de los autores que escriben para publicar, esos parientes de los artesanos libres que con toda deliberación manufacturan un objeto —así es: suelen escribir sus textos primeramente a mano— destinado a cierto público y con vistas a la venta de acuerdo con un bien estudiado plan. Son ellos quienes aportan el título, la idea de la portada, las ilustraciones y el texto de las solapas, sin olvidar nunca una fecha apropiada, porque nadie lanza al mercado un libro de cuentos navideños en el mes de julio. No los desdeñemos. Comparten con el artesano la misma honradez y la misma conciencia profesionales. Sin vergüenza, me reconozco miembro de esa familia. Si supiera que no me van a publicar, yo no escribiría nada. Para la tranquilidad de mis sueños, el libro que ofrezco debe ser una mercancía buena y legítima. Mi cliente nunca debe lamentarse por el dinero que ha sacrificado en su compra. Cierta día, sin embargo, recibí en un mismo paquete un ejemplar en pedazos de mi novela *Los meteoros* y una carta en la que, en resumidas cuentas, se me decía: «Compré su libro, confiado en la propaganda. Desde la primera página me produjo náuseas. ¡Cincuenta francos tirados a la basura!». Es una pena que este género de cartas casi siempre sea anónimo. ¿A qué le temen esos clientes descontentos? De la mejor gana, yo le habría reembolsado a ese señor sus cincuenta francos desperdiciados...

En efecto, la vocación natural e irreprimible

del libro es de carácter centrífugo. Nace para ser publicado, difundido, puesto en el mercado, comprado y leído. La famosa torre de marfil del escritor es, en realidad, una plataforma de lanzamiento. Se vuelve siempre al lector, ese imprescindible colaborador del que escribe. Un libro no tiene un solo autor sino múltiples autores, pues a quien lo escribió se suman con pleno derecho en el acto creador todos los que lo han leído, lo están leyendo o habrán de leerlo. Un libro ya escrito pero no leído aún, carece de existencia plena, apenas vive, es un ente virtual; ser exangüe, vacío, desgraciado, que casi se extingue pidiendo auxilio para existir. El autor

autor y los fantasmas de quien lo lee. Después, cuando ha sido leído, agotado, abandonado por el lector, el libro queda a la espera de otro ser vivo para fecundar también su imaginación, y si corre con la suerte de cumplir debidamente su vocación, circulará de mano en mano, como un gallo que pisa gallina tras gallina.

Así pues, toda obra busca ser en esencia contagiosa y reclama la creatividad de sus lectores, tal como Yahvé, cuando hizo al hombre a su imagen y semejanza, también le transmitió su fuerza creadora. Ello supone, desde luego, el debido respeto a la libertad creadora del lector. Una pregunta fundamental: ¿cuál es el papel del lector en la creación literaria?

Aquí conviene hacer una distinción importante entre las obras de ficción —la novela, el teatro, la poesía— y las no inventadas (documentos, tratados, memorias). A mi ver, sólo las primeras son intencionalmente creadoras, dado que las segundas remiten a una realidad externa de la que pretenden ser imagen veraz, vale decir servil. Como a pesar suyo, niegan la parte de creación que les es propia, de acuerdo con un argumento cuya ambigüedad guarda algo de mala fe. «Yo no me invento nada; sólo reproduzco las cosas tal como son o como fueron», afirman a coro el historiador, el físico, el doctrinario. (Esta misma actitud la encontramos en el fotógrafo, quien al tiempo que reclama la paternidad de sus fotografías, afirma su fidelidad a lo real así como era en el momento en que lo fotografió). Esa negación que respecto de su propia cuota de creación manifiesta el autor de obras no inventadas, se acompaña con mayor motivo de una negación de cualquier intento creador por parte del que las lee. El lector de una obra de historia, un tratado de física o una tesis política debe ser todo receptividad, y pagar así su cuota de memoria, de inteligencia y, sobre todo, de docilidad.

Muy distinta es la actitud del autor de ficciones. Su trato con la realidad es complejo, ambiguo e incluso tramposo, simplemente. Los colegiales con quienes a veces platico me hacen a menudo la pregunta esencial que plantea la novela: «¿Cuánto hay de cierto en tus relatos?». Sé que quedaría mal ante ellos sin contestara: «Nada; me lo he inventado todo». Pero de igual modo quedaría mal si dijera: «Todo, hasta el más pequeño detalle de mis relatos ha sido tomado en préstamo de la historia, la crónica o la gaceta».



lo sabe; y cuando publica un libro, no ignora que suelta entre la anónima multitud de hombres y mujeres una bandada de alados seres de papel, vampiros secos ávidos de sangre que se desperdigan en azar en busca de lectores. Apenas cae sobre el lector, el libro se hincha de su calor y de sus sueños. Florea, alcanza su plenitud, se vuelve, en fin, lo que es: un prolífico mundo imaginario donde se mezclan —como en el rostro de un niño las facciones de su padre y las de su madre— las intenciones del

Un libro no tiene un solo autor sino múltiples autores, pues a quien lo escribió se suman con pleno derecho en el acto creador todos los que lo han leído, lo están leyendo o habrán de leerlo.

A esa pregunta terrible sólo da buena respuesta la frase de Jean Cocteau: «Soy un mentiroso que siempre dice la verdad». Fácil sería ilustrarlo mediante cien ejemplos diferentes. Cito sencillamente el caso de Robinson Crusoe. En efecto, ¿cómo explicarse que la novela de Daniel Defoe haya tenido y siga teniendo la enorme repercusión que conocemos, mientras que las historias fidedignas del hecho que le dieran origen —el abandono del timonel Alexander Selkirk en una isla desierta— sean hasta ahora casi desconocidas? He tratado de examinar en otra parte la misteriosa razón —de índole mitológica, a mi ver— que confiere a la novela su poder de conmovernos. Resulta que la noción misma de mito es equívoca: un mito es un relato hermoso y profundo que da cuerpo y substancia a una de las aventuras esenciales del hombre, y asimismo, una mentira propalada por un débil mental, un «mitómano», precisamente. Este segundo sentido explica la errónea afirmación, una y otra vez repetida, de que «la realidad supera a la imaginación», y que «las más bellas aventuras son las que han vivido en la realidad este o aquel personaje histórico».

Cabe señalar una diferencia de orientación temporal entre ficción y no ficción. Mientras que la verdad «documental» es siempre retrospectiva, la verdad «de ficción» apunta en todo momento hacia el porvenir. También es advertible en casi todas las grandes obras de esta índole una parte de mistificación que consiste en darle apariencia retrospectiva a una visión profética. Veamos dos ejemplos:

Goethe escribe *Werther* en 1773. Francia vive entonces bajo el reinado de Luis XV, Prusia bajo el imperio de Federico el Grande, Diderot y D'Alembert publican la Enciclopedia. Estamos muy lejos todavía de las efusiones románticas. La novela de Goethe se presenta como una confesión muy personal, diríamos privada, escrita en primera persona. Sin embargo, esa novelita va a ejercer una influencia estrepitosa; para toda una generación se convertirá en la epístola del amor romántico, con sus claros de luna, sus arrebatos, sus desesperaciones, sus suicidas. No hay prenda de la indumentaria de *Werther* que no se transforme en señal de elegancia. En pocas palabras, se trata de una verdadera novela de anticipación.

Madame Bovary, de Flaubert, data de 1857. Es una historia que comienza alrededor de

1835; se desarrolla, por lo tanto, bajo el reinado de Luis Felipe, en una campaña normanda alejada de la capital. Ahora bien, el tedio de la vida que asfixia a Emma Bovary es un rasgo típico de fin de siglo, y sobre todo, el personaje llamado Monsieur Homais —partidario de la ciencia positiva, republicano y anticlerical— se adelanta medio siglo al tipo del radical socialista, que será uno de los pilares de la Tercera República, pero que no llegará al poder hasta 1902, con Emilie Combes.

¿Qué ha de admirarse en Goethe y Flaubert: su genio profético o, mejor, su poder de per-

tendrán un futuro magnífico, son producto de la cocreación de Goethe y Flaubert y sus respectivos lectores. Nosotros, que formamos parte de la décima o vigésima generación de lectores de *Werther* o de *Madame Bovary*, no estamos en condiciones de discernir lo que corresponde a sus autores y lo que es obra de la primera, segunda o tercera lectura, tanto más cuanto nos toca, sea cual fuere el lugar que ocupemos en tal cronología, agregar a esas novelas la cuota de invención de nuestra propia lectura.

De estas reflexiones deriva una norma de higiene estética que todo autor de ficción debería tener en cuenta. Mientras que en el dominio ajeno al de la ficción todos los actos imperativos del autor respecto de quien lo lee resultan admisibles, en el dominio de la ficción es importante que la libertad creadora del lector no se vea puesta en peligro por las intempestivas intervenciones del autor. De acuerdo con esta perspectiva ha de resolverse el famoso problema del «mensaje». ¿Una obra de ficción puede llevar un mensaje —tesis, doctrina política, etcétera? Cuando se trata de una obra que no es de ficción la respuesta es un sí rotundo. A nadie se le ocurriría reprocharle a Lamennais o a Marx que hayan confiado una serie de «mensajes» a sus textos, pues tal era su principal razón de ser. Sin embargo, cuando se trata de un poema, una novela o una obra de teatro, la presencia de una tesis, formulada de manera expresa y sin ambigüedades, desmerece gravemente el valor de la obra. No es otro el ingrediente que condena a la mediocridad una novela basada en la edificación religiosa o en el «realismo socialista». Ciertamente, una novela puede contener una tesis, pero es importante que sea el lector, no el escritor, quien la introduzca, pues la interpretación —tendenciosa o no— sólo es competencia del primero, y la pluralidad de interpretaciones —en último caso tan numerosas como los propios lectores— revela el valor y la riqueza de la invención poética, novelesca o teatral del público.

La mayoría de los novelistas siente como algo necesario respetar la libertad de sus lectores y se abstiene de usurpar sus prerrogativas. Balzac y Zola observaban debidamente esta norma de discreción. Victor Hugo, en cambio, a menudo se creía autorizado a intervenir en persona para dar la lección de su relato en primer término, pero es evidente que sus novelas padecen por ese procedimiento.



suasión para imponer a las generaciones venideras nuevos modelos que imitar? Existe, al parecer, una tercera hipótesis, la que hace entrar en juego, justamente, la parte creadora de los lectores. Goethe y Flaubert pusieron en circulación algo reciamente estructurado, estilizado y estereotipado. A tales primicias los lectores han agregado su propia substancia —amorfa, fluida, balbuciente, pero viva—, y hemos visto nacer así al enamorado romántico y al radical socialista. Estos dos personajes, que

Paul Valéry sostiene que los hombres célebres —los escritores, pero también los músicos, los pintores, los matemáticos— son, por el mero hecho de conocerseles, genios de «segunda»; los otros, los auténticos, no cometen el pecado original de divulgarse y prefieren «morir sin confesión».

Cabe subrayar que si bien Balzac y Zola se abstienen de intervenir en sus novelas, no por eso dejaban de hacer profesiones de fe en sus escritos teóricos o en su correspondencia. Ahora bien, las teorías que sostenían son por demás extrañas, y muchas veces van directamente en contra de lo que expresan sus novelas. Balzac, en particular, dijo que él sólo escribía «a la luz de dos antorchas, el Trono y el Altar», lo cual parece presagiar por necesidad una obra furiosamente conservadora y conformista; para decirlo de una vez: una obra al estilo de la de Joseph de Maistre o la de Bonald. Por fortuna, no sucede nada de eso, y sus novelas destilan un realismo vigoroso, agresivo, de formidable eficacia disolvente, cuya mejor encarnación es el personaje preferido de Balzac; Vautrin, apodado *Trompe-la Mort* (Trampatojos). En cuanto a Zola, su estética novelesca es, si cabe, todavía más reaccionaria, pues en su serie de los *Rougon-Macquart* pretende describir la evolución, en una veintena de individuos distintos a más no poder, de una misma tara hereditaria que regirá sus destinos. Ahora bien, si el pensamiento de izquierdas trata de explicar a los individuos por la influencia del ambiente, el de derechas lo hace imputando todo a la herencia, prejuicio que llevado al extremo conduce al racismo más radical. Desde luego, cuando Zola escribe sus novelas se apresura a olvidar su «hereditario», y nos presenta hombres y mujeres que, sumidos profundamente en un medio despiadado, bregan contra presiones de índole social, no fisiológica.

El caso de Flaubert también es admirable. En *Situaciones II*, Jean Paul Sartre cita algunos pasajes de la correspondencia de Flaubert en que éste se prodiga en maldiciones e insultos contra los humildes, y en especial contra los insurrectos de la Comuna. En efecto, conviene señalar que los ataques virulentos que Flaubert y sus amigos dirigirán continuamente contra quienes ellos calificaban de «burgueses» («Llamo burgués a quienquiera que piense bajamente») tenían poco que ver con las teorías elaboradas en ese momento por Marx a propósito de la burguesía y del proletariado. Hay un abismo ideológico entre el «burgués» de Flaubert y la «clase burguesa» de Marx, a la que pertenecía, desde luego, el rentista Flaubert. De haber impregnado sus cuentos y novelas, esa ideología imprecisa y reaccionaria los habría vuelto enteramente ilegibles. Pero nada hay de eso: la imagen que *La educación sentimental* nos ofre-

ce de la Revolución de 1848 es intachable, y todo el cuento «Un alma de dios» deriva su incomparable valor del respeto y la ternura de buena ley con que el autor nimba a Felicidad, esa vieja criada ingenua y analfabeta, mística en estado salvaje, enamorada de su loro. Una sola nota discordante en este conjunto —un Flaubert político, rabioso y reaccionario que dejara traslucir su encono—, y todo se habría venido abajo. Pero no: diríase que la obra lleva en sí su propia moral —solidaria de su estética— y que sabe imponerla sin el menor asomo de flaqueza al novelista, aun cuando éste sostenga opiniones diametralmente contrapuestas.

¿Qué sucede en el caso opuesto, quiero decir, cuando una obra nos convence mediante su lectura de que es grande, profunda, universal, expresiva, enriquecedora? Pregunta enorme para la que es imposible encontrar respuesta satisfactoria, pues de lo contrario habríamos descubierto la norma, incluso la receta, de la obra maestra. «Si la estética fuese posible —escribió Paul Valéry—, las obras de arte se disiparían necesariamente ante ella, es decir, ante su esencia». Pero, al menos, podemos ensayar algunas aproximaciones a la luz de los razonamientos anteriores.

Pues bien, decimos que un libro posee tanto más valor literario cuanto más felices y fecundas son sus bodas con el lector. Deben darse entonces dos fenómenos. Primero, un proceso de identificación entre el lector y los personajes. Todos los sentimientos encarnados en los personajes —el miedo, la envidia, el deseo, el amor, la ambición, etcétera— deben poseer la cualidad del contagio y estar presentes en el corazón del que lee. Pero, de acuerdo con un segundo proceso, tales sentimientos deben exaltarse, realizarse, ennoblecerse, al pasar del personaje imaginario al lector, al hombre o la mujer reales. Porque si hay homogeneidad ontológica entre esos sentimientos y los personajes que los experimentan —unos y otros hijos de la ficción—, cuando se reúnen con el lector —ser de carne y hueso— su naturaleza imaginaria se hace evidente y los coloca en otro plano. En otras palabras, los sentimientos que el libro transmite al lector poseen nueva dimensión, la dimensión ficticia, que les confiere su valor y su belleza.

En el prefacio de *Berenice*, Racine evoca «esa majestuosa tristeza que constituye por entero el placer de la tragedia». Cabe comparar esa definición con una anécdota que contaba Sacha Guitry, quien dio a su portera una entrada para la representación de una de sus obras ligeras: *Quadri-llé* o *N'écoutez pas, mesdames*. Al día siguiente, cuando preguntó a su invitada cómo lo había pasado, ella dijo que estaba satisfecha con la velada, pero añadió: «Sin embargo, para mí eso no es teatro». Muy intrigado, Sacha Guitry le pidió que especificara con claridad qué entendía por teatro y obtuvo esta respuesta: «El teatro, señor Guitry, es cuando aparece una reina y es infeliz...». A primera vista, la semejanza de esa frase con la definición de Racine es asombrosa. En efecto, «la reina infeliz» y «la majestuosa tristeza» pare-

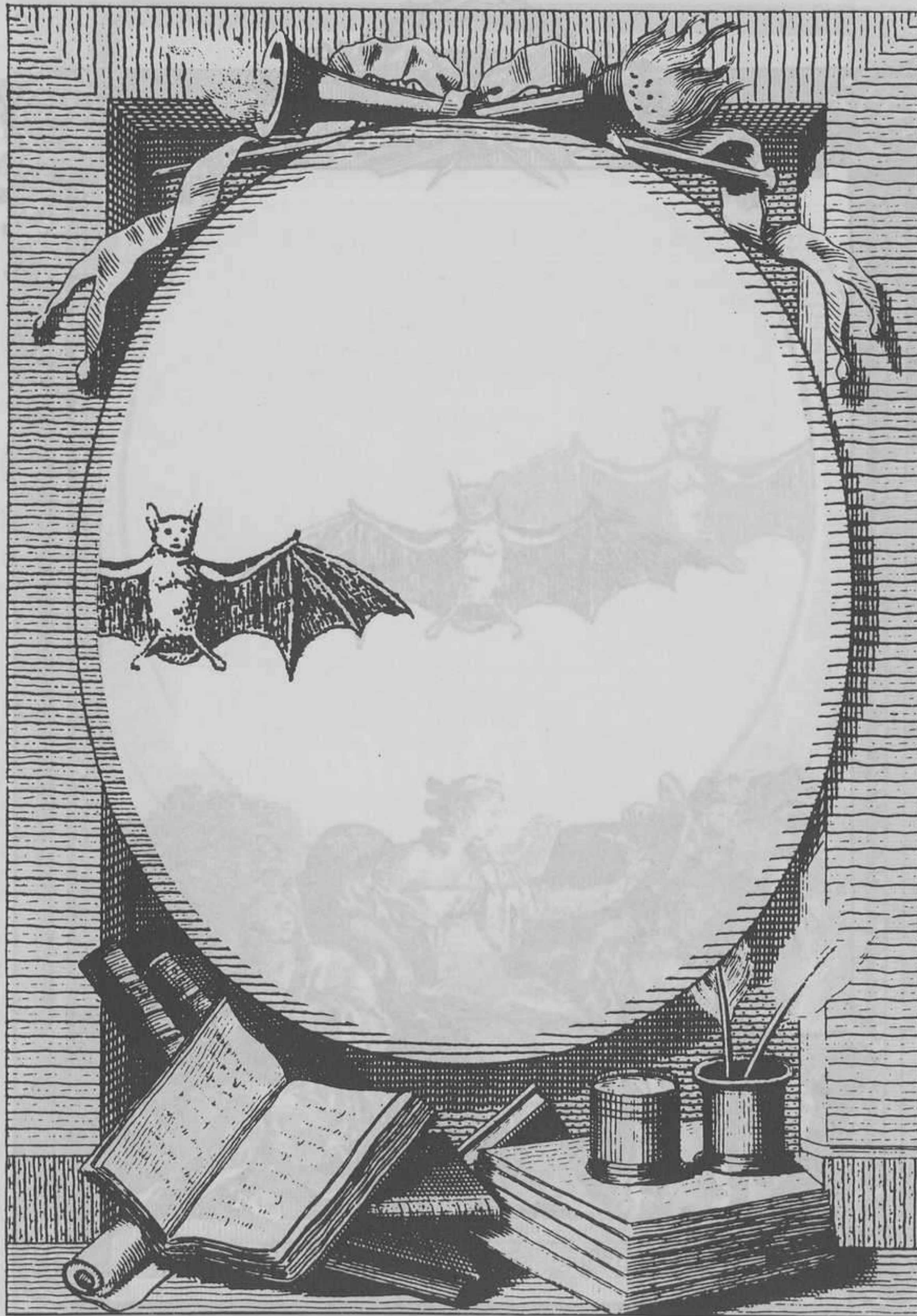


Imagen intachable, hemos expresado. ¿Intachable para quién? Para nosotros, sus lectores. ¿Ella significa que nos erigimos en jueces de las grandes obras clásicas? Se trata de algo muy diferente. Nos sentimos, plenamente, coautores de esas obras y exigimos que concuerden con las ideas morales y aun políticas que nosotros profesamos. Cuando una obra es por completo hostil a ellas la declaramos anticuada e ilegible, queriendo decir con eso que nos negamos a firmarla como nuestra.

cen expresiones sinónimas. Pero lo son únicamente en apariencia, porque si de la definición de la portera se desprende que toda representación de una reina infeliz —y nada más ello— constituye el buen teatro, no sucede lo mismo con la de Racine. En efecto, puede ocurrir que: 1) la tristeza de una reina nada tenga de majestuoso, y que 2) una tristeza majestuosa emane del destino de una mecanógrafa o de una vendedora de pescado. Es cuestión de talento. En consecuencia, lo que habría que conocer es en qué condiciones se presentan juntos los tres términos mencionados por Racine: tristeza + majestad + placer.

Primero generalicemos el problema substituyendo el primer término (tristeza), apropiado sólo para la tragedia, con un sentimiento cualquiera, alegría (en la comedia), angustia (en el drama), erotismo, y capaz de conmover a un «receptor» (espectador o lector). No daríamos una imagen falsa de *El rey Lear*, de Shakespeare, diciendo que de esa obra emana un horror majestuoso, ni de *El misántropo*, de Moliere, declarando que irradia una alegría majestuosa («esa viril alegría» de que habla Musset). ¿Qué significa, pues, *majestuoso*? El diccionario nos lo dice: que da la impresión de gravedad imponente. Nada incompatible con lo gracioso: las dos palabras se potencian meramente para señalar cierto influjo irresistible ejercidos sobre el espectador o el lector. Este queda «atrapado». No puede escapar de lo que se le presenta. Sin embargo, no padece, como ocurriría si el influjo fuera de otra especie, por ejemplo, de naturaleza material o hipnótica. Conserva la suficiente libertad como para no quejarse que es «víctima» de algún tipo de violencia, ni aun bajo la forma de cierto hechizo. Muy al contrario. Como dice Racine, lo que experimenta es placer, y Molière iría aún más lejos enunciando que la única ley del teatro es agradar. Pero ¿cómo agradar —o provocar placer— cuando se le comunican al alma sentimientos que serían desagradables en primer término? La respuesta es sencilla: procediendo de manera tal que sea el alma misma la que invente esos sentimientos —o los invente juntamente con el escritor o el dramaturgo. Esta es la dimensión imaginaria: esa cocreación efectuada por el receptor con las imágenes y las impresiones que le transmite el autor. Así pues, el personaje teatral o novelesco —sus actos, sus pasiones, sus alegrías y sufrimientos— siempre guardará para el receptor algo vivaz, alegre y, en suma, placentero, simplemente por el hecho de saber que todo

eso depende de su propia invención. Desde esta perspectiva, la norma de obra maestra es fácil de definir: consiste en hacer participar al lector en el gozo de la creación.

La situación se complica considerablemente si nos colocamos del lado del autor. En efecto, esta situación se divide en dos puntos de vista muy distintos, según que consideremos al autor o a su obra. Volvamos al argumento de Paul Valéry sobre esos grandes hombres desconocidos «que mueren sin confesarse». Digamos en su contra que sólo podemos hablar de obra maestra cuando ésta ya ha sido difundida y

Subrayó con regocijo ese *id.*, indicativo de que Margaret murió en el mismo lugar en que naciera (¿no le gustaba acaso viajar?), y ese asterisco que remite al artículo de doce renglones dedicado en la sección correspondiente a la novela y a su adaptación cinematográfica. Es difícil desaparecer de un modo tan completo detrás del éxito universal del libro que hemos escrito.

Tal vez únicamente Edmond Haraucourt (1857-1914) ha ido más lejos dentro de ese género. Se cuenta que al jubilarse, este modesto funcionario fue a despedirse de su jefe de oficina.

«Parto —le dijo en resumen—, pero pasaré a visitaros de vez en cuando». Entonces su interlocutor le recitó un verso muy conocido:

Partir es morir un poco.

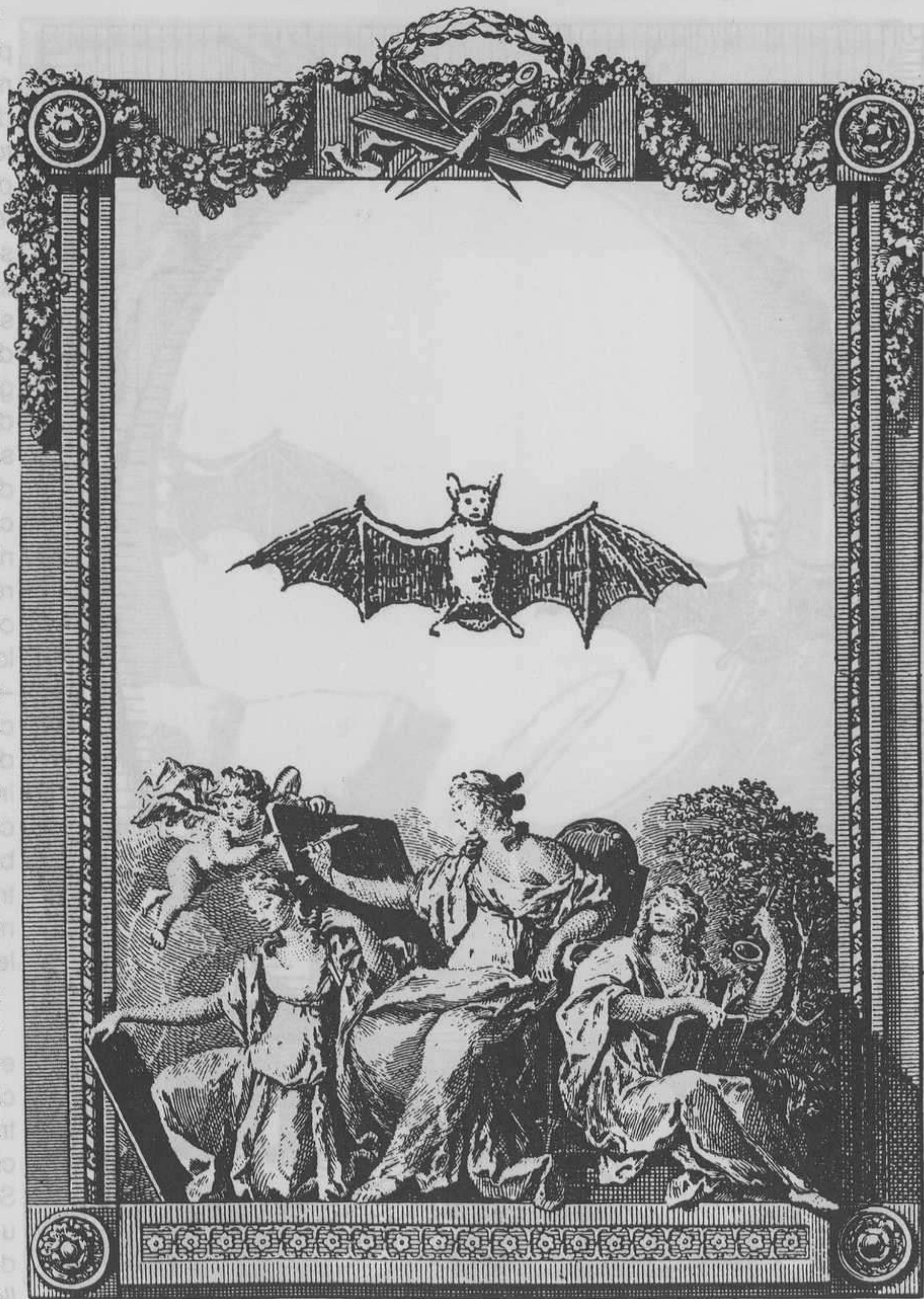
—Pues bien —le preguntó al punto Haraucourt—, ¿sabéis quién compuso ese verso?

—Sin duda un trovador de la Edad Media o un poeta del Renacimiento.

—¡No, señor! —replicó Haraucourt, enfurecido— ¡Es mío y nadie lo sabe!

Lo cierto es que la de Haraucourt es una de las obras poéticas más oscuras, de la cual, misteriosamente, sólo un verso se ha desprendido para imprimirse en la memoria de todos. Sin embargo, esa frustración me parece en última instancia más digna que el desequilibrio inverso, es decir, la ridiculez del «gran escritor» aprobado, celebrado, condecorado, cuyas obras nadie se toma el trabajo de leer.

¿Para quién se escribe? A esta pregunta capital, los escritores debieron responder durante mucho tiempo: «Para mi mecenas». Molière tenía como público principal a Luis XIV y su corte; en consecuencia, estaba excluido que sus comedias tuvieran la fuerza de impugnar al poder y de hacerlo vacilar. En ese tiempo las letras eran algo de lo que se ocupaba una clase reducida, la de los «clérigos», quienes se encargaban de ejercerlas y monopolizarlas. Apartados en la isla de los «letrados», en medio de un océano de analfabetos, escribían para ellos mismos; se alternaban el leer y el escribir tal como se alternan el hablar y el escuchar en el arte de la conversación. Cien años después, Beaumarchais sí hará tambalear al trono con sus comedias. ¿Qué es lo que ha sucedido entretanto? Una



acogida por una infinidad de espíritus a los que ha fecundado. Pero, por encima de todo, es fácil mencionar una serie de casos en que la inmensa resonancia de una obra ha sumido en la obscuridad a su autor. Siempre me ha fascinado el caso de Margaret Mitchell, quien en el diccionario *Robert* de nombres propios sólo tiene derecho a dos renglones:

«Novelista estadounidense (Atlanta, Georgia, 1890-*id.* 1949). Autora de *Lo que el viento se llevó*».

El olvido de los intermediarios
 «... el lector no se ve puesta en peligro por las intervenciones del autor...»

Robert Darnton

clase de plebeyos «instruidos» ha hecho acto de presencia; es el primer público auténtico de las letras francesas, que a partir de entonces se apoyarán en él para manifestarse. Desde ese momento la notoriedad del escritor y la de la obra, que a veces marchan juntas, pueden asimismo eclipsarse entre sí. Algunos escritores son reacios por completo a dejarse ver, a sobresalir, a gustar fuera de su trabajo. Franca-mente, carecen de vivacidad, de don de gentes. Ahora bien, durante mucho tiempo Florencia fue escenario de terrible rivalidad entre Rafael y Miguel Angel. Cierta día, Miguel Angel, presa de un humor sombrío y vestido como de costumbre, vio pasar un cortejo alegre y rutilante. Eran Rafael y sus amigos. «Siempre de fiesta, como un príncipe», se quejó sordamente. Rafael alcanzó a escucharlo y replicó en el acto: «¡Miguel Angel, siempre solo, como un verdugo!». Quienquiera que contempla en Arlés, sobre la plaza del Forum, la estatua de Frédéric Mistral, piensa al punto en Buffalo Bill; tienen el mismo bigote castigador, la misma mirada dominante bajo el mismo sombrero de ala ancha. El parecido es admirable. Lo más curioso es que Buffalo Bill estuvo efectivamente en Arlés, donde lo recibió con gran pompa Mistral, Premio Nobel de Literatura. La ciudad más tauromáquica de Francia tenía que rendirle homenaje al famoso matabisontes. Del paso de Buffalo Bill por Provenza nos ha quedado un testimonio de piedra: la cabeza de can que está en Mailane, sobre la tumba de Mistral, evoca el perro que el norteamericano le obsequiara al autor de *Mireille*. Sin embargo, es otra la razón por la que recordamos las festividades que celebraron a la sombra de los ruedos los dos mostachos más famosos de la época. En ese momento, dos artistas oscuros y famélicos rasaban los muros de esa misma ciudad: Van Gogh y Gauguin. Arlés no es grande, y todo hace suponer que las dos parejas se cruzaron, los dos fantoches llevados en andas y los dos pintores cuyas obras sólo despertaban hilaridad y desprecio. Desde luego, los cuatro habrían quedado sorprendidos si les hubiese sido revelada entonces la manera en que la posteridad iba a repartir entre ellos el mero talento y el auténtico genio.

Genio y talento, esas dos palabras mayores que rigen la creación y la comunicación, acaban de ser escritas. Si consultamos el *Petit Larousse* en el artículo «talento», como primera acepción tenemos: «Aptitud particular para

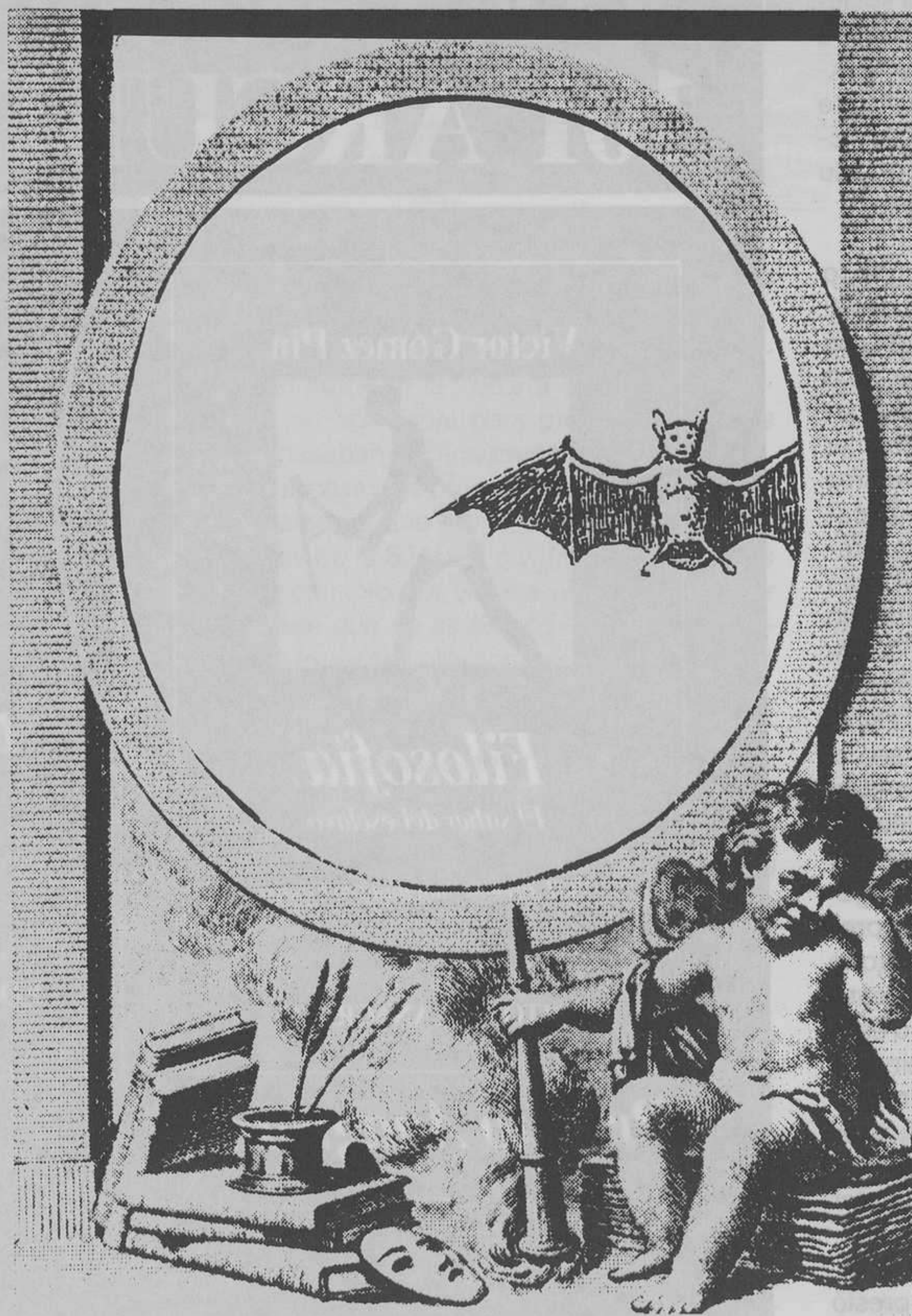
efectuar cierta actividad, sobre todo en los campos artísticos y literarios». Y como segunda acepción: «Unidad de peso y de moneda en Oriente y la Grecia antiguos». Ahora bien, un examen detenido nos muestra que ese orden es contrario a la cronología y la etimología, pues si hablamos del talento de un escritor o de un pintor lo hacemos con referencia a la parábola de los Evangelios en que un señor confía algunos «talentos» (cantidades de dinero) a tres de sus sirvientes; se marcha, y al volver, les pide cuentas del uso que hicieron de ellos. Así, la idea de talento se halla vinculada desde un principio a la de dinero; con el paso del tiempo

el creador, lo cual le permite hacerse oír por su sociedad. Sin embargo, esa conductibilidad no está exenta de peligros, puesto que se manifiesta en los dos sentidos. Por eso un escritor de talento, pero falto de genio, se empapa como esponja de todo lo que lo toca. Comprende e imita todo (a menudo mejorándolo), ahorma los pensamientos, las emociones y los sueños que la sociedad le ha entregado en bruto. Es festejado, va de éxito en éxito; se hace rico, pero con el transcurso del tiempo su obra corre el peligro de revelarse como una caja de resonancia. Tal escritor habrá tomado en total más de lo que habrá dado. Se convertirá en el juguete dorado de cierta sociedad; será su esclavo favorito, pero no su amo.

Todos nosotros sufrimos la presión del cuerpo social, que nos impone, como otros tantos estereotipos, nuestros comportamientos, nuestras opiniones y hasta nuestro aspecto exterior. Es característico de los creadores oponer resistencia a esa sujeción yendo contra la corriente y poniendo en circulación sus propios modelos, lo cual no significa que su pertenencia a una determinada sociedad no esté continuamente amenazada, y ello se traduzca a veces en mutilaciones, deformidades y complicidades vergonzosas. Pienso, sobre todo, en una pareja ejemplar de grandes escritores ingleses de la época victoriana.

En primer lugar, Rudyard Kipling. No podemos sino evocar con ternura las *Just so Stories*, *Kim* o los dos *Libros de la selva*, que son encanto para la imaginación y el espíritu. En cambio, difícilmente aceptamos al cantor oficial del imperio colonialista inglés, y a ese brazo seglar de Kipling que fue el general Lord Baden-Powell, héroe de la guerra de los boers. Hay en Kipling un horror mórbido a la sexualidad junto con —fatal corolario— una apología del ejército y la guerra, escuela de virtudes «viriles», y una pedagogía escutista que intenta combatir los «malos pensamientos» por medio de agotantes caminatas. ¡Haced la guerra, no el amor; destripaos los unos a los otros, eso evitará que os acariciéis!

Y de modo inexorable se presenta su sombra, su contraprueba, su hermano enemigo, igual de caricaturesco, pero en sentido diametralmente contrapuesto: Oscar Wilde, el anti Kipling, parroquiano con monóculo de los salones de alta sociedad, dandi nalgón y mofletado, que pone los labios como culito de pollo para



un pintor de talento va a ser el que, recibido con aprobación por su sociedad, logra vender muy bien sus obras. Desde luego, conviene dar al verbo «vender» su sentido más amplio, jergal, ese que comprende toda acción de relación o propaganda. Sería muy interesante escribir la historia y la sociología del «talento», quiero decir, de la manera en que las obras y sus autores fueron acogidos, (o rechazados) por sus contemporáneos. Talento es lo que hace conductible el medio en que está inmerso

Mientras que en el dominio ajeno al de la ficción todos los actos imperativos del autor respecto de quien lo lee resultan admisibles, en el dominio de la ficción es importante que la libertad creadora del lector no se vea puesta en peligro por las intempestivas intervenciones del autor.

Y de modo inexorable se presenta su sombra, su contraprueba, su hermano enemigo, igual de caricaturesco, pero en sentido diametralmente contrapuesto: Oscar Wilde, el anti Kipling, parroquiano con monóculo de los salones de alta sociedad, dandi nalgón y mofletudo, que pone los labios como culito de pollo para destilar «frases feroces».

Admiro de manera igual a estos dos escritores, con cuya obra mi deuda es pareja; sin embargo, deploro los horrores que una madrina Carabosse, hada maligna y encorvada, infligió a su talento: esa reina Victoria, obesa pero sin entrañas, cuyos ojos de sapo hacían la vista gorda ante los niños de diez años que la sociedad, de la que ella era el símbolo, enviaba a escarbar en lo profundo de las minas de Yorkshire, Kipling y Wilde, a causa de su talento, se dejaron coger en la trampa de la sociedad victoriana; desde luego, habría sido mejor que su genio se desencadenara en contra de ella.

Por lo que hace al genio, muy a menudo lo concede la sola posteridad. Jean Cocteau decía: «Victor Hugo era un loco que se las daba de Victor Hugo». En efecto, hay que estar loco para creerse Victor Hugo... aun cuando verdaderamente uno sea Victor Hugo. Un escritor puede tener la ambición de llegar a convertirse en un *buen* escritor, lo cual depende únicamente de su conciencia profesional y de su trabajo. Pero en lo que se refiere a ser un *gran* escritor, ése es asunto de otros, no del conjunto de amigos o personas que lo acompañan de continuo, ni siquiera de sus contemporáneos. Si el escritor estima genial lo que está escribiendo, no hace sino desbarbar, aunque sea el propio Victor Hugo. La genialidad de una obra está encerrada en la actualización que el lector lleva a cabo. Leo *Tristán e Isolda*, las obras de Perrault y de Saint-Simon, y las considero geniales por el efecto de ensanchamiento, profundización, enriquecimiento y liberación que su lectura obra sobre mi visión actual del mundo. Paul Valéry decía que la inspiración no es el estado en que se halla el poeta al escribir sino ése que aspira inducir en su lector por medio de lo que escribe. «Yo pongo en tus manos mi libro —dice el escritor al lector—; que éste haga de ti un inspirado, tú haz de mí un autor genial».

Ese libro fue escrito al dictado que le prestó esa inspiración; ojalá sepa responder a ella.

(Extracto de *El vuelo del vampiro* de Michel Tournier que el Fondo de Cultura Económica publicará en España en el próximo mes de septiembre).

Michel Tournier

Melchor, Gaspar, Baltasar
Noguer, 1981

Viernes o la vida salvaje
Noguer, 1984

Los meteoros
Alfaguara, 1986

Taor y los tres reyes
Noguer, 1986

La gota de oro
Alfaguara, 1988

Viernes o los limbos del Pacífico
Círculo de Lectores, 1988

El urogallo
Alfaguara, 1988

Michel Tournier y Jean-Max Toubeau

El vagabundo inmóvil
Alfaguara, 1988

101 ARGUMENTOS

Víctor Gómez Pin



Filosofía

El saber del esclavo

XVII Premio Anagrama de Ensayo

EDITORIAL ANAGRAMA

Premio Anagrama

Vicente Verdú



Días sin fumar

EDITORIAL ANAGRAMA

Finalista

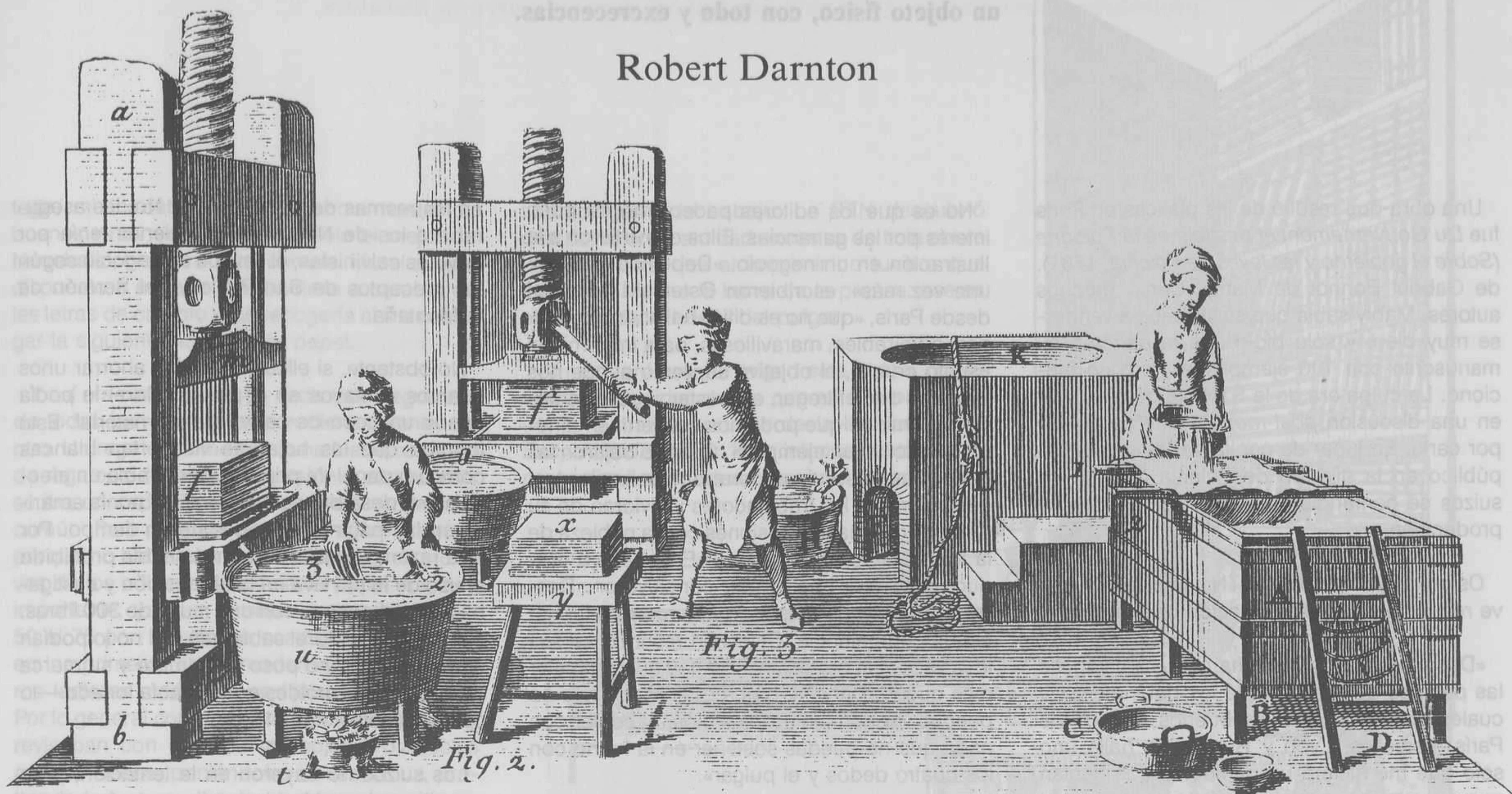


ANAGRAMA · AÑO VEINTE

(1969-1989)

El olvido de los intermediarios

Robert Darnton



Después de excederse con la teoría, los académicos de la literatura empiezan a meterse a la historia. «El nuevo historicismo» y «la nueva historia literaria» que anunció la crecida reciente de libros y artículos representan un intento por detener la obra de desconstrucción y por aterrizar el estudio de la literatura en una revaloración del pasado. ¿Pero cuál pasado? La vieja historia literaria fragmentaba el tiempo en segmentos señalados por la aparición de grandes escritores y de grandes libros: *l'homme et l'oeuvre*, según la clásica fórmula francesa. El historiador de hoy necesita trabajar con una idea de la literatura mucho más amplia, que considere a los hombres y mujeres en todos los escaños de la vida que tuvieran algo que ver con las palabras.

Las expresiones populares de la palabra incluyen a las madres que cantan canciones de cuna, a los niños que repiten versos a la hora de saltar a la cuerda, a los adolescentes que dicen obscenidades, y a los negros que manejan insultos rituales («*playing the dozens*»). Acaso los historiadores prefieren dejarle esa gente a los antropólogos. Pero aun cuando restringieran la literatura a la comunicación a través de la palabra impresa, su idea de la literatura podría expandirse hasta incluir a figuras poco familiares: pepenadores, fabricantes de papel, tipistas, chóferes, vendedores de libros y hasta a los lectores. Y sin embargo, la mayor parte de la gente que se encarga de hacer trabajar este sistema desapareció de la historia literaria. Los grandes hombres desplazaron a los intermediarios. Si se la viera desde la perspectiva de los transmisores de la obra, la historia literaria aparecería bajo una luz nueva.

Me gustaría exponer este punto de vista a partir de algunos personajes que me encontré en la *Société Typographique* de Neuchâtel

(STN), importante editor y vendedor de los libros franceses durante las dos últimas décadas del Antiguo Régimen. Neuchâtel, pequeña principalidad suiza en la frontera oriental de Francia, era un sitio ideal para producir los libros que no pasaban la censura en Francia, esto es, cualquier cosa que ofendiera a la Iglesia católica, al Estado o a la moral convencional. Algunos libros de la STN —*La vida privada de Luis XV*, por ejemplo, *La Gazeta Negra escrita por un hombre que no es blanco*— lograron ofender a los tres y se volvieron *best sellers*, aunque ellos, también, se salieron de la historia literaria.

Otros fueron clásicos de la Ilustración y obras ofensivas, como los libros de viaje y las novelas sentimentales, que pirateaba la STN. Para los editores suizos y sus clientes en el comercio del libro en Francia, la literatura era un negocio. Como lo dijo uno de los clientes: «El mejor libro para un librero es el libro que vende».

¿Qué les parecía el negocio a las personas involucradas en él? Fijémonos en el editor y en sus tentativas por sacarles material a los autores. Los dos socios principales de la STN, Frédéric-Samuel Ostervald y Abraham Bosset de Luze, hicieron viajes de negocios a París en el auge de la Ilustración. Los podemos seguir en sus informes a la casa matriz al cruzar la frontera, al hallar el hotel adecuado, al arreglar sus pelucas, y al contratar un lacayo y al pasearse por el mundo literario.

Franceses por su cultura pero provincianos y protestantes por temperamento, al principio les impresionó un poco «esta inmensa y ruidosa ciudad». Necesitaban un guía. Al visitar librerías, descubrieron que los parisinos hacían negocios hasta las dos de la tarde —y que nunca estaban cuando se trataba de un cobro. Pero las tardes compensaban las frustraciones del

día. «A decir verdad», escribió Ostervald después de una cena, «bebí algunos vinos, algo de champaña, algo de hermitage, algún Málaga; y sentado entre dos amistosas damas, las ideas se me confundieron un poco».

Los editores se enteraban de algunos chismes del mundo literario. D'Alembert les contó que él le pidió a Federico el Grande que ofreciera una misa por el descanso del alma de Voltaire poco después de la muerte de Voltaire. «Estoy de acuerdo», contestó Federico, «aunque yo no creo mucho en la eternidad».

Pero sobre todo se dedicaban a los negocios. Hacían cálculos sobre cómo podían superar a los editores parisinos reduciendo costos y utilidades y luego se ponían a llevarse a los mejores autores. Al poco tiempo los inundaron las propuestas de oscuros escritorzuelos. «Ayer volvió a venir otro autor tan pobre como Job, que me ofreció venderme su manuscrito sobre los jesuitas», escribió Bosset. Pero él y Ostervald preferían publicar autores importantes. Como en Suiza habían tratado a Voltaire y Rousseau, sabían cómo tratar a un filósofo. Entablaron negociaciones con d'Alembert, Raynal, Beaumarchais, Mably, Marmontel y Morélet. Hasta se acercaron a Benjamin Franklin con un proyecto para vender libros franceses en el Nuevo Mundo.

Todo este parloteo no terminaba en muchos contratos, pero ilustra el carácter de la edición de libros como una actividad. Los editores siempre estaban haciendo negocios. Cientos de planes fracasaban continuamente, y los que salían adelante eran la excepción: las transacciones que le daban ser a una pequeña parte de literatura salida de la nebulosa vastedad de la literatura-que-pudo-llegar-a-ser.

La *Encyclopédie* fue un libro intensamente humano, realizado por artesanos como Bonnemain y también por filósofos como Diderot. Merece que se le estudie no sólo como un texto sino como un objeto físico, con todo y excrecencias.

Una obra que resultó de las pláticas en París fue *Du Gouvernement et des lois de la Pologne* (*Sobre el gobierno y las leyes de Polonia*, 1781), de Gabriel Bonnot de Mably. Como muchos autores, Mably sabía que su libro iba a venderse muy bien; y sólo pidió que le pagaran su manuscrito con 100 ejemplares. Pero no funcionó. La culpa era de la STN, se quejó Mably en una discusión *post-mortem* que se realizó por carta. En lugar de capitalizar el interés del público en la división de Polonia (1772), los suizos se confundieron en su propio plan de producción.

Ostervald defendió a la STN haciendo un breve recuento de su investigación de mercado:

«Después de imprimir una gran cantidad de las páginas de crédito y de las del índice, las cuales enviamos a varios buenos libreros de París, Versalles, Lyon y Rouen, no hallé uno solo que me hiciera un pedido. Todos decían que aunque reconocían el mérito de la obra, el público ya no estaba interesado en el tema. Tuve que respaldarme en Alemania y en la Europa del Norte; y tan pronto como tuve la seguridad de cien pedidos, puse en marcha la prensa... *Voilà, Monsieur*, un tema de discusión desagradable».

Los autores eran una especie difícil. Para Ostervald eran «vanidosos. Presumen un conocimiento real o fingido». A pesar de lo ingeniosos que se vieran en la mesa a la hora de cenar, al firmar los contratos parecían gobernarse por la codicia. Hasta d'Alembert, un conversador encantador, dejó a Ostervald con la impresión de que era alguien que «está muy preocupado por el lado lucrativo de la escritura».

No es que los editores padecieran de poco interés por las ganancias. Ellos convirtieron a la ilustración en un negocio. «Debemos enfatizar una vez más», escribieron Ostervald y Bosset desde París, «que no es difícil hallar cosas buenas, admirables, maravillosas, para imprimir; el asunto crucial, el objetivo supremo al que nos tenemos que entregar, es a estar seguros antes de imprimir de que podemos convertir en dinero en efectivo un ejemplar». Cuando bajaron las ganancias, los suizos cerraron las imprentas, despidieron a los trabajadores y vivieron de su fondo. No se hacían ilusiones con la nobleza de la literatura como vocación. «Este trabajo produce más bilis que otros», concluyeron. Después de años de tratar con autores y de luchar con la competencia, Ostervald resumió así sus ideas sobre la profesión: «No hay que prometer más que lo esencial, no creer en nada que no puedas ver con tus propios ojos, ni contar con nada que no puedas sostener en la mano con los cuatro dedos y el pulgar».

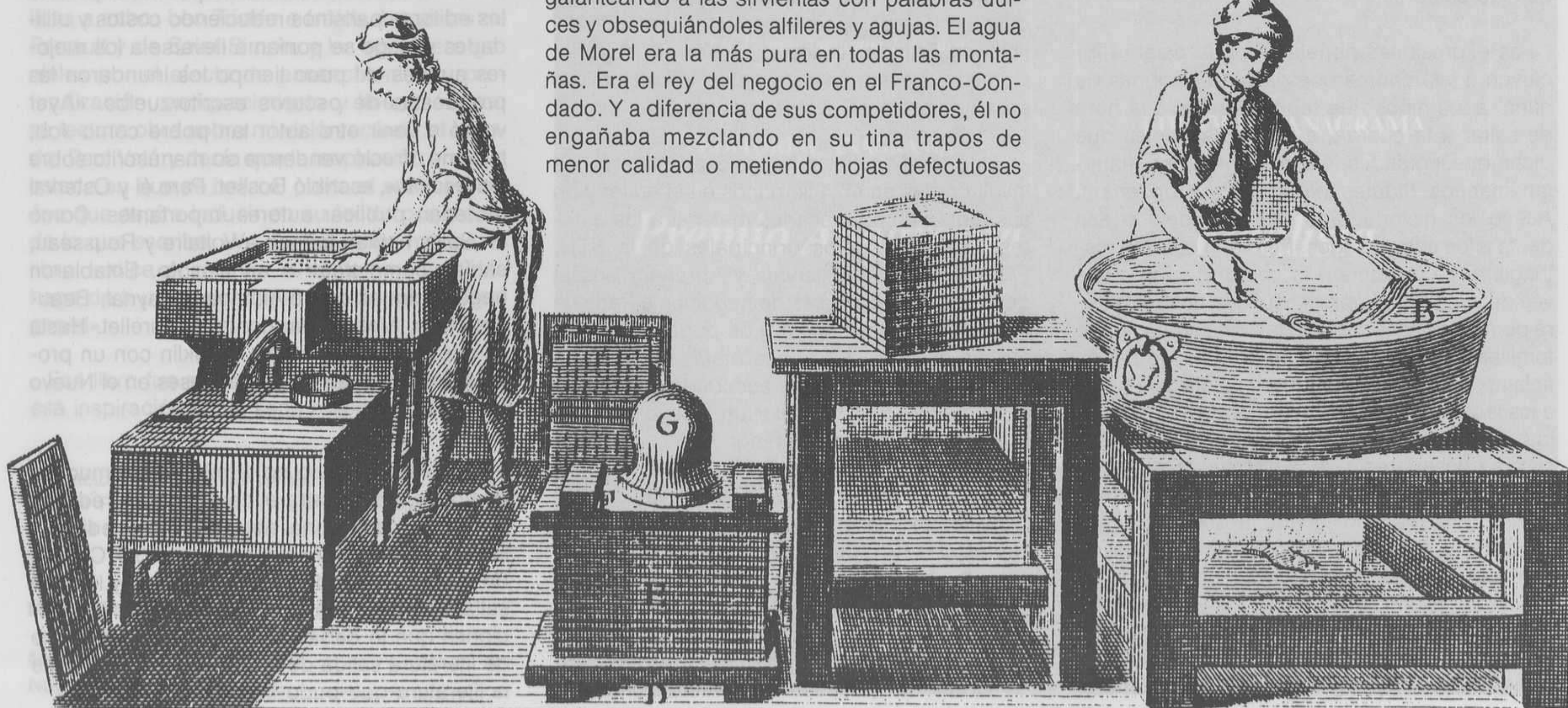
Esas observaciones sugieren la perspectiva de una porción en el circuito de las comunicaciones. Había muchas más. El *dossier* de Jean-Nicolas Morel, fabricante de papel de la pequeña villa de Meslières en las montañas de Jura del Franco-Condado, muestra cómo veía el negocio del libro alguien que suministraba su materia prima. Morel era prolijo en sus cartas, garrapateadas con una indiferencia suprema con la ortografía y la gramática. Era especialmente elocuente en dos temas: la excelencia de su papel y su propia virtud. Le aseguraba a la STN que sólo compraba los mejores harapos para su papel —la pulpa acuosa de la que se hacía el papel. Contratada a los pepenadores que sabían cómo lograr la mejor recolección galanteando a las sirvientas con palabras dulces y obsequiándoles alfileres y agujas. El agua de Morel era la más pura en todas las montañas. Era el rey del negocio en el Franco-Condado. Y a diferencia de sus competidores, él no engañaba mezclando en su tina trapos de menor calidad o metiendo hojas defectuosas

en las resmas de papel ligeras. No, les aseguraba a los de Neuchatel, a quienes tenía por devotos calvinistas, él llevaba su negocio según los preceptos de San Pablo y del Sermón de la Montaña.

No obstante, si ellos se querían ahorrar unos cuantos centavos en el precio, Morel le podía añadir un poco de cal viva a su material. Esto lograba que las hojas se vieran tan blancas como un papel de primera, pero había un efecto lateral desafortunado: la tinta se ponía amarilla en las páginas después de un tiempo. Por esta razón, el gobierno francés había prohibido el uso de la cal viva en la fabricación y castigaba a los infractores con una multa de 300 libras. Sin embargo, Morel sabía que a él no lo podían atrapar porque no puso su nombre y su marca de agua en los moldes que él había forjado —lo cual también violaba la ley.

Los suizos no cayeron en la tentación, pero permitieron que Morel se saliera con la suya al enviarles resmas de papel que pesaban un poco menos —la calidad del papel se determinaba principalmente por el peso y la blancura—, y luego ellos correspondieron pagándole con letras de cambio de compañías relativamente débiles con fechas de vencimiento inusualmente distantes.

Morel respondió apelando al lado sentimental de los editores. Su hijo estaba postrado por una enfermedad rara. Sus médicos insistían en que sólo había una cura: el vino de Neuchatel. Morel había probado todo tipo de medicamentos y bebidas: «burgundis, málagas, *cote roti*, hermi-



tage, muscadet, tinto, alsaciano... hasta los buenos vinos del Condado». Sólo el mejor de Neuchatel, blanco o tinto, serviría. Morel estaba dispuesto a aceptar dos barricas a cambio de las letras de cambio y las recogería al ir a entregar la siguiente hornada de papel.

Y así era carta tras carta, cada lado negociando todas las ventajas que pudiera obtener del otro. Un regateo como éste, una fuerte cantidad de regateos, resuelta con pasión y con humor, se iba en cada libro en la era de la impresión común. Pero permaneció oculto a nuestra vista porque no habíamos tenido acceso a los archivos de los editores. Negociar el papel era muy importante, ya que el papel representaba del 50 al 75 por 100 de los costos de producción en los primeros libros modernos. Y los primeros lectores modernos se fijaban en el papel. Por lo general compraban los libros sin pastas y revisaban con cuidado las hojas, frotándolas con los dedos, poniéndolas contra la luz, probando la textura, el color, las manchas.

Los lectores también se fijaban en la impresión. Después de producir el volumen 15 de la edición en *quarto* de la *Encyclopédie* de Diderot, la STN recibió quejas de clientes a los que les llegaron sus ejemplares desfigurados por las huellas de los impresores. Al examinar un ejemplar en la biblioteca municipal de Neuchatel, me encontré la vívida huella de un pulgar en la página 635. El libro de pagos del capataz mostraba que esa página (hoja 41) la había impreso un tal *Bonnemain*. El también salía en la correspondencia de la STN con los agentes reclutadores que le conseguían obreros y que iban de taller en taller en la tipográfica *tour de France*. Por eso pude saber algo de su vida.

Bonnemain —igual que muchos impresores, viajaba con un nombre supuesto— tenía el pelo oscuro y era normando. Había aprendido los trucos del oficio en los talleres de impresión de París y luego se había ido a recorrer caminos. En Lyon cayó con la familia Kindelem —padre, madre e hijo— que también vivía en la trashumancia entre empleos irregulares. Juntos viajaron hacia el norte por Bresse y el Franco-Condado hasta el pueblo de Dole, donde consiguieron trabajo con un maestro impresor de nombre Tonnet. El joven Kindelem sedujo a la vendedora del taller, mientras los otros se peleaban con Tonnet. Un día después de cobrar su pago semanal, tiraron al suelo unas hojas a medio imprimir y huyeron a Suiza, junto con la muchacha.

Unos días después aparecieron en Neuchatel. Todos trabajaron en la *Encyclopédie*, pero los Kindelem tuvieron problemas con el capataz de la STN y volvieron a la trashumancia. Bonnemain se quedó 20 meses en el taller, el empleo más duradero entre todos los impresores de la STN. Sin embargo, Bonnemain no se

sobrecargaba de trabajo. La STN descubrió que ponía una cantidad excesiva de tinta sobre los tipos para que al imprimir no tuviera que presionar mucho la barra de la prensa: ese es el origen de la huella del pulgar.

Al rastrear hasta su origen esta huella, podemos ver las vidas de los que estuvieron detrás del libro más importante de la Ilustración. La *Encyclopédie* fue un libro intensamente humano, realizado por artesanos como Bonnemain y



también por filósofos como Diderot. Merece que se le estudie no sólo como un texto sino como un objeto físico, con todo y excrecencias.

También podemos estudiar la campaña de ventas del libro. La STN promovió la *Encyclopédie* por medio de avisos y prospectos; pero se basó fundamentalmente en su correspondencia comercial, ya que los detallistas le ponían especial atención a la información que les llegaba a través de la red de su comercio. También oían las peroratas de los vendedores. Así que en 1778 la STN envió a uno de sus empleados, Jean-François Favarger, en un viaje de ventas.

Viajó a caballo, zarandeando enciclopedias durante nueve meses por casi todas las ciudades importantes del sur y centro de Francia. El caballo no aguantó el castigo. Después de una larga marcha por el Valle de Rhône y parte de las montañas de Cévennes, se le empezaron a hinchar las patas y le dio por desplomarse varias veces bajo el peso de Favarger. Este lo vendió finalmente en Loudun y compró una bestia más resistente, que aparece en su lista de gastos junto con sus tratamientos para las heridas provocadas por la montura y las ostentaciones ocasionales en cabarets.

Cuando Favarger llegó a casa, cubierto de

tierra y molido hasta los huesos, había adquirido un conocimiento del comercio del libro mucho más detallado del que puede tener cualquier historiador. ¡Lo educativo que habría sido cabalgar a su lado! Pero tenemos su diario, que contiene un comentario continuo sobre los defectos de los libreros y sobre la situación del mercado literario a lo largo de los cientos de millas de la ruta comercial.

Mi pasaje favorito tiene que ver con un librero en Arles de nombre Gaudion, el único en todo el circuito que veía su negocio desde un punto de vista ideológico: «Arles. Gaudion es oro puro, pero es un personaje curioso... Cuando le hablé de la Biblia y de la *Encyclopédie* dijo que él era demasiado buen católico para difundir esas dos obras impías».

Una vez impresos y vendidos, había que transportar los libros hasta los clientes de la STN, la mayoría detallistas esparcidos por toda Francia. Como buena parte de la mercancía era ilegal, había que meterla de contrabando. El contrabando era una gran industria en los estrechos valles entre Suiza y Francia, en donde se llevaba a cabo bajo el nombre de «seguro».

Los empresarios llamados «aseguradores» se contrataban con la STN para pasar los libros por la frontera de Francia. Ellos contrataban

Los grandes libros pertenecen a un canon de clásicos seleccionados retrospectivamente a lo largo de los años por profesionales que se hicieron cargo de la literatura —esto es, por los críticos y los profesores universitarios cuyos sucesores ahora desconstruyen la literatura.

equipos de «mozos de cordel», les daban una bebida fuerte en alguna posada del lado suizo de la frontera, y los mandaban por los caminos de las montañas con paquetes de libros, los cuales entregaban del lado francés a *entrepôts* secretos. Un agente francés metía los libros en cestos y los enviaba como mercancía doméstica con falsas etiquetas de flete a las librerías por todo el reino. Escuadrones itinerantes del servicio de aduanas recorrían la frontera. Si co-

de 80 libras, 70 cuando la nieve era profunda. En marzo de 1773 a dos de ellos, incluyendo a su «jefe», los atraparon. Guillon temía no poderlos sacar nunca de prisión, porque el obispo de Saint-Claude se interesó especialmente en el caso y entre los libros estaba la novela utopista de Mercier, *El año 2440*, que no dejaba bien parada a la Iglesia. Guillon pagó, al costo de 240 libras —el sueldo de medio año de trabajo de uno de los obreros de la STN—, y sermoneó a la STN sobre su buena fe como

área crucial en donde la oferta se encontraba con la demanda.

Los libreros eran de muchos tipos. Algunos eran pilares de la sociedad, algunos vivían de su ingenio del lado oculto de la ley. No tengo mucha documentación sobre estos últimos, cuya manera de hacer negocios se puede apreciar a través del caso de Nicolas Gerlache.

Gerlache empezó su vida como curtidor. La curtiduría lo llevó a la encuadernación, la encuadernación a la colocación de libros, la colocación al contrabando y el contrabando a prisión. En su ficha policíaca, Gerlache aparece como cabecilla de un grupo de contrabandistas que operaba en la frontera nordeste de Francia: «Habita el albañal de Parnassus, vive de sus heces, y anima a la plaga de insectos que cubren la zona de la frontera y que amenaza con extenderse por todo el reino». (La policía del Antiguo Régimen favoreció un modo de expresión más literario que el de sus sucesores en el siglo XX).

Al quedar en libertad en 1767, Gerlache prometió portarse bien. Volvió a la curtiduría en Metz, y los informes de los espías de la policía indicaban que se mantenía alejado de los «libros malos», como los llamaba la policía. (Para los profesionales en el negocio eran «libros filosóficos»). En 1770 las cosas iban mejor. Gerlache galanteó y obtuvo a una joven que le dio una dote de 2.400 libras —buena suma para una novia en los niveles superiores de las clases bajas— y una suegra benévola.

La joven pareja decidió montar una librería y una encuadernación. La madre de la novia puso 800 libras para las pieles y la dote se fue en mobiliario, renta y equipo de encuadernación. El surtido de mercancías vino de J.L. Boubers, editor y mayorista en Bruselas que se especializaba en «libros filosóficos» y que entonces cooperaba con la STN en una edición del notable libro *El sistema de la naturaleza* de d'Holbach.

En este punto apareció Gerlache en la correspondencia en Neuchatel. En sus cartas aparece como un joven serio, trabajador, decidido a iniciar un negocio y hacer algo en la vida:

Soy de una familia que pasó por una mala racha y que ahora no tiene nada. Me vi forzado a aprender el oficio de curtidor; pero con el gran interés que tengo por el comercio, con gusto hice a un lado mi profesión para aceptar la oferta que me hizo M. Boubers... Y ahora metí en mi negocio los cien lises que recibí al casarme con la persona que estoy contento de poseer y que parece que nació para el trabajo y el comercio.

Hay que entender que Gerlache trataba de impresionar a un proveedor y lograr cierto crédito. Pero la STN investigó entre los comercian-



gían a un mozo, le confiscaban los libros, y el asegurador tenía que pagar una compensación a la STN. Al mozo lo podían marcar con las letras GAL que significaban *galérien* y enviarlo encadenado a remar en las galeras ya fuera por unos años o por el resto de su vida si había repetido la falta.

Por lo tanto, el seguro era un negocio arriesgado, y los hombres de negocios que se dedicaban a eso cobraban fuerte, calculando con precisión márgenes de ganancia y riesgo. Guillon l'Ainé de Clairvaux cobraba el 16 por 100 del valor de la mercancía por cruzar la frontera. Sus hombres empacaban los libros en cargas

hombre de negocios: «Profeso ser honesto y recto... Me molestaría haberles causado la pérdida más pequeña». Entonces subió su cuota a 20 por 100 del valor. No se sabe qué pasó con los mozos.

Las dificultades no terminaban cuando los libros llegaban a las librerías, ya que los libreros los tenían que vender y pagar las cuentas a la STN, quien a su vez usaba el dinero para compensar a los impresores, fabricantes de papel y autores de las siguientes obras en la línea de producción. Al librero se le podría considerar como el intermediario más importante de todo el sistema, porque él operaba en el

Literatura brasileña: trazando círculos

Mario Merino

«En el principio de la literatura está el mito, y el mito en el fin», decía Borges y tenía razón. La palabra pertenece a la esfera del mito, porque en ella se funden todas las pasiones humanas y lleva latente las sus venidas después.

tes locales, y ellos lo describieron como «un joven que trabaja duro y cuya conducta es muy correcta». Gerlache compró una *Lettre de maîtrise*, por 803 libras, la que le dio derecho a participar en el comercio del libro bajo la supervisión del gremio en la cercana Nancy. Gerlache estableció líneas de suministro con la STN y con la Société typographique de Sarrebruck así como con Bouber en Bruselas. Compró un caballo y un carruaje y se puso a vender libros por la campiña mientras su esposa cuidaba la tienda en Metz. Y fundó un círculo de lectura (*cabinet littéraire*) en el que la gente del pueblo, en especial los soldados del destacamento local, podían leer cualquier cosa de su tienda por tres libras al mes —poco más del salario diario de un carpintero calificado.

Gerlache traía libros de todo tipo, pero parecía especializarse en la variedad «mala» o «filosófica» que lo había metido en problemas con la policía cinco años antes. Sus cartas indican que sus lectores anhelaban la fruta más prohibida: el ateísmo (*El sistema de la naturaleza*, *Los tres impostores*), la pornografía (*Thérèse la filósofa*) y el escándalo político (*El gacetero de armadura*).

La correspondencia de Gerlache permite seguir la suerte del pequeño negocio mes a mes. El primer año fue especialmente difícil, ya que llevó tiempo hacerse con una clientela. Pero el círculo de lectura trajo un prometedor flujo de clientes en el segundo año, aunque Gerlache tuviera que ausentarse de su casa en arduas y largas expediciones de ventas. También hizo algo de contrabando para Bouber quien, luego resultó, prefería usarlo para pasar los libros más que para venderlos. Las relaciones con Bruselas se agriaron y se secó el suministro que provenía del noroeste. Pero Gerlache estrechó su alianza con la Société typographique de Sarrebruck. Para 1772 su círculo de lectores había llegado a los 150 miembros, y calculaba que la tienda producía unas 2.400 libras anuales, suficiente para darle de comer a una familia.

Los Gerlache se preparaban para la llegada de un bebé en los cuartos que estaban arriba de la tienda. Pero cuando la Sra. Gerlache llegaba al final de su embarazo, su madre enfermó de gravedad. «Estoy en un momento crítico», escribió Gerlache a la STN. «Mi suegra está a punto de morir y mi esposa a punto de dar a luz, y me temo que la muerte de su madre le haga mucho daño». La madre y el bebé salieron adelante, pero la suegra se murió. Dejó 6.000 libras y Gerlache empezó a hacer grandes pedidos, pagando letras de cambio con 12 y 18 meses de vencimiento.

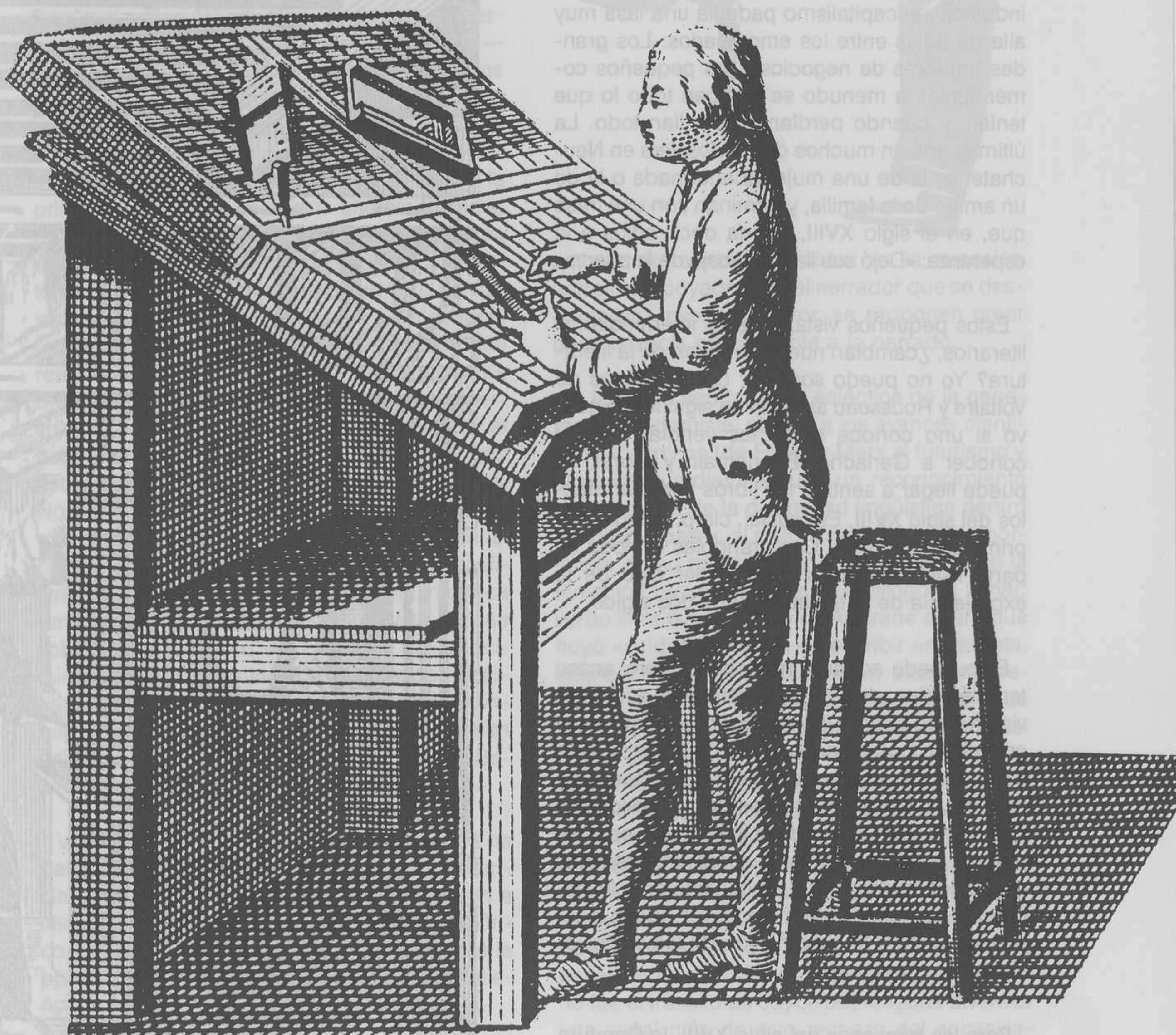
Al poco tiempo cambió la situación. Cuando en 1773 transfirieron al destacamento de soldados, en el que estaban algunos de sus mejo-

res clientes, Gerlache se dio cuenta de que no iba a poder pagar algunas de las cuentas. Suplicó un plazo, diciendo que «preferiría morir que dejar sin saldar una sola de mis cuentas».

Pero en unos meses estuvo con la espalda contra la pared y luchaba por su vida. El tono de sus cartas cambió. Si algún acreedor trataba

pedades. Y en noviembre se esfumó, dejando atrás esposa y bebé.

No hay librero que se pueda tomar para tipificar el oficio, pero me encontré con muchas carreras que acabaron como acabó la de Gerlache: Pascot de Bordeaux, «fugado»; Brotes de Anduze, «fugitivo»; Gailliard de Marsella, «ya no



de acabarlo, advertía: «Le prenderé fuego a todo lo que tengo para que la ley no se lo quede». Le suplicó a la STN que le enviara obras más audaces «en el género de *El sistema social*» —un tratado radical que escribió el barón d'Holbach— para que él pudiera aprovechar la demanda de libros prohibidos. Pero cuando la STN le vio asumir riesgos mayores, ésta se negó a seguirle dando crédito. En octubre de 1774 quebró su proveedor en Saarbrücken —un desastre, informó Gerlache, que «me hunde en una situación desesperada». Arregló la separación legal de su esposa para que sus acreedores no pudieran quitarle a ella las pro-

está aquí, se fugó a América»; Planquais de Saint-Maixant, «se dice que se enroló en el ejército», la viuda de Reguilsat de Lyon, en quiebra y escondida para «mantenerme en un lugar seguro y evitar los horrores de la prisión»; el empleado de Boisserand en Roane, desapareció con la caja del dinero, «de un modo tal que me es imposible hacer que lo arresten»; el mismo Boisserand: «se fue del pueblo, ya que no pudo pagar sus deudas... la pobre esposa me pide que solicite vuestra misericordia... porque él trabajó duro y vivió muy pobre toda su vida y dejó a varios niños que no se pueden valer por sí mismos»; Jarfant de Melun:

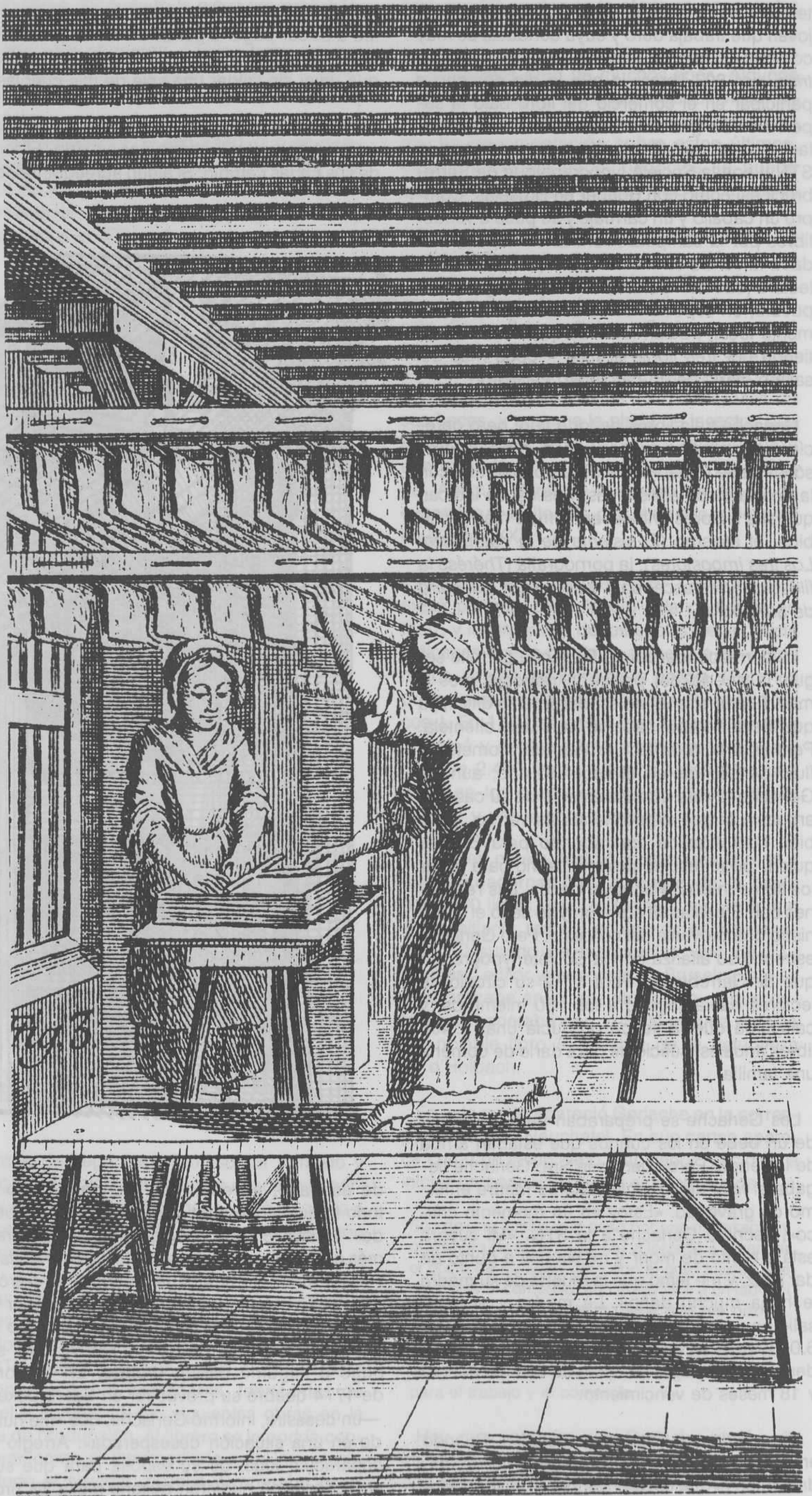
Este librero desapareció hace tres años, firmó para las colonias, dicen. Su esposa e hijos, que aquí viven de la caridad, no han recibido una sola noticia de él. A lo mejor está muerto... lo único seguro es que la esposa de Jarfant y sus cinco niños viven en la penuria más horrible.

Claro que muchos libreros se mantuvieron «sólidos», para usar uno de sus términos favoritos. Pero me impresionan todos los que no la hicieron. Antes del pasivo fijo y de la revolución industrial, el capitalismo padecía una tasa muy alta de bajas entre los empresarios. Los grandes hombres de negocios y los pequeños comerciantes a menudo se jugaban todo lo que tenían: y cuando perdían, lo perdían todo. La última carta en muchos de los *dossiers* en Neuchâtel es la de una mujer abandonada o la de un amigo de la familia, y terminan con una frase que, en el siglo XVIII, quería decir adiós a la esperanza: «Dejó sus llaves debajo de la puerta».

Estos pequeños vistazos a los intermediarios literarios, ¿cambian nuestra imagen de la literatura? Yo no puedo sostener que las obras de Voltaire y Rousseau asuman un significado nuevo si uno conoce quién las vendía. Pero al conocer a Gerlache, Bonnemain y Morel, se puede llegar a sentir a los libros como artefactos del siglo XVIII. Es crucial, claro, estudiar las primeras ediciones. Capturándolas en toda su parte física podemos aprehender algo de la experiencia de la literatura hace dos siglos.

Esto puede sonar a misticismo, pero acaso también diga algo de lo misticante que es la visión de la historia literaria del gran-hombre, el gran-libro. Los grandes libros pertenecen a un canon de clásicos seleccionados retrospectivamente a lo largo de los años por profesionales que se hicieron cargo de la literatura —esto es, por los críticos y los profesores universitarios cuyos sucesores ahora desconstruyen a la literatura. Este tipo de literatura tal vez nunca existió más que en la imaginación de los profesionales y sus alumnos.

Para los franceses del siglo XVIII, la literatura —o la República de las Letras, como habrían dicho ellos— ciertamente incluía a Voltaire y Rousseau. Pero también incluía a Pidansat de Mairobert, Maulle d'Angerville y toda una multitud de escritores que han desaparecido de la historia literaria. Sus obras estuvieron en los anaqueles del siglo XVIII junto a *Cándido* y *El contrato social*. Una lista de los libros más vendidos en el Antiguo Régimen tendría que incluir *El año 2440*, *Thérèse la filósofa* y un gran número de otros «libros malos». Pero lo más importante es que abren la posibilidad de releer la historia literaria. Y si se les estudia vinculados al sistema de producción y difusión de la letra impresa, nos obligarían a revisar nuestra noción de la misma literatura.



Literatura brasileña: Trazando círculos

Mario Merlino

«En el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin», decía Borges y tenía razón. La palabra pertenece a la esfera del mito, porque en ella se funden todas las palabras anteriores y lleva latentes las que vendrán después. El espacio mítico, que es ilimitado, no cabe en estas páginas ni yo, ahora emisor, soy omnisciente. Por tal razón, sólo haré un esbozo de los círculos de la literatura brasileña que revelan una coincidencia, un salto adelante o fórmulas renovadoras con respecto a otras playas, otras palabras.

La literatura suele ser un paisaje, una inconfundible manera de mirar, una cadena de enigmas. No debería ser un enigma por desconocimiento, como le ocurre todavía a Brasil, un país con una riqueza literaria considerable y, condenada paradoja, una lengua muy poco difundida. El portugués es el pariente pobre de las lenguas romances, y más pobre aún si se piensa en la universalidad del inglés. «Es muy parecido al castellano», «se entiende todo», «es muy fácil», son comentarios que resuenan a menudo cuando se habla sobre el portugués. Pero la «libertad» de elección en el ámbito de la lectura está condicionada por las opciones que la moda impone: muy pocos llegarán a la segunda página para confirmar su juicio sobre «lo fácil». Y esto en el peor de los casos, es decir, en el de que no haya a mano obras traducidas. Que las hay, pero tiene mejor prensa el último grito en ficción «light» adelgazante.

No debiéramos perder de vista otra verdad elemental del hecho literario. La imaginación —si es auténticamente creadora— trasciende los propios límites nacionales, se construye en la capacidad de absorber lo más próximo y de alimentarse críticamente con lo que llega de fuera. Las literaturas «nacionales» con una sólida y larga tradición literaria, padecen, en ocasiones, la enfermedad del aislamiento. Esta enfermedad es el resultado de una concepción etnocéntrica que da por sentado un vínculo causal ingenuo: a mayor desarrollo económico, mayor crecimiento cultural, cuestión sobre la que reflexiona Haroldo de Campos en su ensayo acerca de la «razón antropofágica». La riqueza propia de la literatura de países de desarrollo salvaje (basado en aberrantes contrastes económicos), como Brasil, reside precisamente en esa forzada hibridez entre lo próximo y lo ajeno. La búsqueda de la voz distintiva, que no subestima el valor de la influencia (aunque más no sea para negarla), convierte al «enemigo» —el otro, el dominador— en alimento «sacro». Comerlo es mezclarlo con el propio cuerpo cultural y transformarlo. Devorar es aceptar la diferencia del otro; la xenofobia, por el contrario, constituye la traba más contundente del crecimiento. En otras palabras, los «nacionalismos» de cualquier índole (y con más razón de índole artística y cultural) sufren de inanición crónica.

Por ello siguen siendo tan actuales los principios del *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade (1890-1955), publicado en 1928. Se advierte en el texto un afán por resaltar el propio centro a través de un juego de antítesis: la

revolución caribe frente a la Revolución Francesa; la noción cristiana de Dios contrapuesta a la imagen de Guaraci, el sol (literalmente «madre de este día», por alusión a la luz diurna); la exaltación del lenguaje que genera el cuerpo frente al riesgo de la parálisis intelectual; la elección del espacio siempre renovado y abierto de la búsqueda, a través del elogio de los *roteiros* o itinerarios: las guías de viaje (el proyecto) coinciden con el viaje mismo (la realidad siempre en movimiento).

Este manifiesto constituye un momento clave en el desarrollo de la corriente modernista brasileña, que se abre con la Semana de Arte Moderno, realizada en São Paulo en 1922. Según el crítico Alfredo Bosi, el período modernista —que puede situarse entre 1922 y 1930—, se caracteriza por aspirar a la síntesis de dos tendencias contrapuestas: la *centrípeta*, que busca recuperar las fuentes del Brasil «real»; y la *centrífuga*, de admiración reverencial de la cultura europea. Como representantes de la primera tendencia, merecen citarse Euclides da Cunha, autor de *Los sertones* (1902), obra que entrelaza conocimientos geográficos, históricos y hasta la fascinación de un libro de viajes, otorgando dimensión literaria a un espacio (el sertón) y un personaje (el sertanero) que reaparecerán en otros textos de la literatura brasileña; Monteiro Lobato, creador de un personaje —el Jeca-Tatu—, que representa al habitante del interior; Lima Barreto, volcado sobre todo en la narración del ambiente urbano. No puedo dejar de aludir, por otra parte, a las excelentes obras de Monteiro Lobato en el campo de la literatura infantil, por donde desfilan entrañables personajes como la muñeca Emilia o el Vizconde de la Mazorca y en las que sobresale un intento de convertir el conocimiento científico (aritmética, gramática, historia, astronomía, etc.) en motivo de goce. Aunque poco conocido en España, sus libros han dejado huellas en una autora como Lygia Bojunga Nunes, muy traducida en este país.

Volviendo al movimiento modernista —que ha dado pie a la digresión anterior—, su importancia, más allá de las respuestas que ofrecen a las expectativas propias de su momento histórico, reside en formular un dilema que marca la producción de los mejores escritores brasileños posteriores a los años 30.

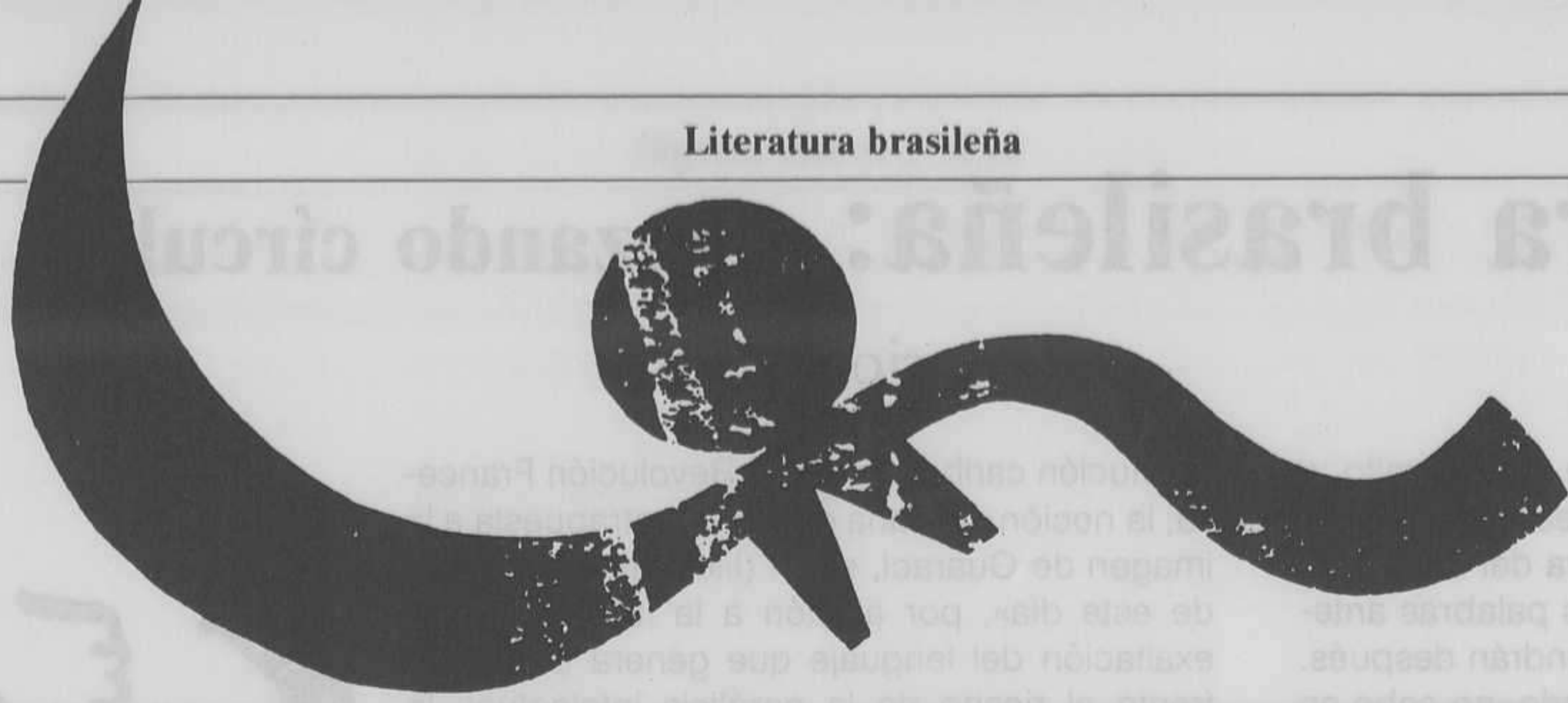
No puede hablarse de modernismo brasileño sin citar a Mário de Andrade. Autor de *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*, nació en São Paulo en 1893 y murió en esa misma ciudad en 1945. Además de novelas y cuentos, escribió poesía y ensayos sobre música y literatura. En *Amar, verbo intransitivo*, su primera novela (1927), Mário de Andrade humoriza sobre la familia como institución burguesa y, desde luego, sobre las mentiras idealistas del amor, motivo que es también visible en el cuento «El pavo de navidad» (de su libro *Contos novos*). Fräulein Elza es contratada como institutriz por el señor Sousa Costa para que dé clases de lenguas y de piano a su hijo Carlos, así como para que lo instruya en los misterios del



amor y del sexo. Los cortes en la sucesión narrativa, apoyados por el narrador que se desdobra y/o invoca al lector, se proponen crear una distancia crítica frente a lo narrado.

A la visión agudamente ecléctica de la generación modernista, abierta a los avances científicos y técnicos (de Freud y Marx al futurismo y otras vanguardias), se une un reconocimiento de la riqueza de la diversidad lingüística dentro del propio país y, al mismo tiempo, de la importancia de no dejarse caer en las trampas de la tentación regionalista. En el «Epílogo» a *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade aclara que huyó «cuidadosamente de escribir en paulista, empleando términos usados en diferentes regiones de Brasil y modismos de sintaxis o de expresión más o menos generales dentro del país». Lo que importa —aclara— no es la pequeña vanidad de tener una lengua diferente, sino la facultad de adaptación, de ser coherente con la tierra en la que nos toca vivir. Esta conciencia, la de superar los límites de un habla determinada, tendrá un desarrollo singular y renovado en un autor como João Guimarães Rosa. Por dar el salto hacia lo que coincide a pesar de las diferencias, cabría preguntarse si no fue el tránsito de Joyce por lenguas diversas una señal más de este rechazo del encasillamiento. ¿No habrá que repetir las palabras de Mário de Andrade, en 1942, cuando reivindicaba «el derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña, y la consolidación de una conciencia creadora nacional»? ¿No habrá que decir una vez más que la cultura avanza cuando se desprende del terrible anatema que convierte en verdad de fe el temor al Otro, el foráneo?

La experiencia modernista contó también con autores representativos fuera de São Paulo: Carlos Drummond de Andrade (poeta excelente y traductor, entre otros, de García Lorca) y Pedro Nava (especialmente conocido por sus



libros de memorias, que se abren con *Baúl de huesos*, o de «sorpresas», según Drummond), en Minas Gerais; Augusto Meyer y Raúl Bopp (autor del poema épico titulado *Cobra Norato*), en Río Grande do Sul; y Jorge de Lima (1898-1953), en Alagoas, de cuya vasta obra poética destacamos *Invencción de Orfeo*, del año 1952. Este texto se considera como el «gran poema de la brasilidad» y, a la vez, como una epopeya íntima que reúne las visiones del poeta en la «isla», espacio entre real e imaginario: «llegados nunca llegamos / yo y la isla movediza. / Móvil tierra, cielo incierto, / mundo jamás descubierto». Desde su visión católica —que ha desatado críticas con anteojeras—, Jorge de Lima incorpora el influjo de la mejor poesía simbolista y surrealista, la tradición barroca (Góngora), Proust y una gran variedad de metros y fórmulas poéticas. Dos años antes de la *Invencción de Orfeo* había aparecido el *Canto General* de Pablo Neruda: resulta interesante observar que este mismo título, junto con *Cosmogonías*, era uno de los que el poeta Murilo Mendes, a petición de Jorge de Lima, había pensado como posibles. Lo que queda claro de esta anécdota nada trivial es que, desde una perspectiva ideológica diferente, Pablo Neruda y Jorge de Lima coinciden en la búsqueda de una síntesis entre paisaje, subjetividad poética y conciencia histórica: ese poema que revele cosmogónicamente el propio suelo y, a la vez, declare sus límites imprecisos, su realidad siempre en tránsito. Habrá que estudiar ese punto donde convergen la «tierra mía sin nombre, sin América», de Pablo Neruda, y «ese mar» que dimos «a las travesías / y a los mapamundis siempre inacabados», de Jorge de Lima.

Jorge de Lima, junto con Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa y Vinícius de Moraes son algunas de las figuras representativas del modernismo de los años 30, que continúa la línea abierta por los dos Andrade y, por ejemplo, aquel Manuel Bandeira (1886-1968) que, harto del «lirismo comedido» y «bien comportado», harto «del lirismo funcionario público», reclamaba todas las palabras, todas las construcciones, «todos los ritmos, sobre todo los innumerables».

Desde el año 1956, año de la Exposición Nacional de Arte Concreto, realizada en São Paulo, en el Museo de Arte Moderno, se suceden diversas experiencias en el campo de la poesía: concreta, neo-concreta, poema-praxis, poema-proceso, etc. Cito algunos nombres de prisa: Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Mário Charmie, Ferreira Gullar, de quien extraigo los siguientes versos, a modo de cierre (o apertura): «Era preciso que / el canto no cesase / nunca. No por el / canto (canto que los / hombres oyen), sino / porque, can- / tando, el gallo / no muere» («Las peras», de *La lucha corporal*).

Machado de Assis y después

Al hablar de la novela brasileña contemporánea, resulta indispensable mencionar a Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), autor de *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) y *Don Casmurro* (1899), entre otros títulos. Según el escritor paraguayo Rubén Bareiro Sagner, gracias a la síntesis que Machado de Assis realiza entre la «savia local» y la influencia europea, Brasil se adelanta literariamente a los demás países de América.

Machado sostenía una postura crítica frente a los movimientos más importantes del siglo XIX, el romanticismo y el realismo, y adoptaba una actitud ecléctica: «saco de cada cosa una parte, y hago mi ideal de arte, al que abrazo y defiendo». Lo más importante en Machado de Assis, desde el punto de vista de su influencia en los narradores contemporáneos, es el desarrollo de la *introspección*, el «viaje alrededor de uno mismo», lo que permite una fusión en el paisaje —en este caso urbano— y la mirada que de él se adueña. Utilizando el procedimiento del «diario» como recurso para quebrar la sucesión narrativa lineal, así como el fragmentarismo resultante de las escenas breves, Machado de Assis renueva la literatura de su época. En su estilo hay mucho del humorismo filosófico de Voltaire y del distanciamiento irónico de Sterne.

Un autor en el que se refleja claramente la influencia de Machado de Assis es Cyro dos Anjos (1906), en su novela *El amanuense Belmiro*, del año 1937. De cualquier manera, como lo señala el crítico Antônio Cândido, «mientras Machado de Assis tenía una visión que se podría llamar dramática, en el sentido propio, de la vida, Cyro dos Anjos posee además, y dándole un cuño muy especial, un maravilloso sentido poético de las cosas y de los hombres». En esta misma línea puede citarse a Lygia Fagundes Telles (1923) y Caio Fernando Abreu (1948). Los dos textos breves de este último autor, «Un hábito probablemente azul» y «En los pozos», forman parte del volumen *El huevo apuñalado*, en el que se descubre cierto parentesco con la narrativa breve de Julio Cortázar: el absurdo, el humor y la irrupción de lo inesperado e insólito en la vida cotidiana.

La literatura introspectiva se desarrolla paralelamente a experiencias que se sumergen en los conflictos de índole social, con matices más o menos críticos. En los novelistas posteriores a los años 30, concretamente los del nordeste (Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Jorge Amado, José Américo de Almeida) y, en el sur, Erico Veríssimo, se otorga nuevo vigor a la corriente regionalista. Graciliano Ramos —del que sólo se han traducido en España *Angustia*

y *Vidas secas*— se sitúa afortunadamente más allá de cualquiera de los esquematismos y excesos de la literatura regionalista, ese «regionalismo menor», según palabras de Alfredo Bosi, «amante de lo típico, de lo exótico, y basado en un lenguaje que ya no era académico, pero que no conseguía ser libremente moderno por su apego a las convenciones narrativas tradicionales». Entre otros autores de interés, continuadores de la línea regionalista, merecen citarse Adonias Filho (*Memorias de Lázaro*), José Cândido de Carvalho (*El coronel y el hombre lobo*) y Josué Montelo.

Pero el salto verdaderamente renovador con respecto al regionalismo, al quedar éste superado a la concepción de la obra literaria como hecho de lenguaje, se da en João Guimarães Rosa (1908-1967). Su obra *Gran sertón: verdades*, del año 1956, fue publicada en castellano casi diez años después, y está a la altura de las novelas más representativas de la literatura hispanoamericana, de *Cien años de soledad* a *Yo, el supremo*, *Paradiso* o *Rayuela*, por no citar sino algunas. No puedo evitar reproducir las palabras del excelente y no precisamente prolífico (lo que tal vez sea un mérito) escritor mexicano Juan Rulfo: «La literatura brasileña es la más importante de Latinoamérica. Sus escritores son originales, de gran imaginación, han creado una corriente muy propia y universal, sobre todo los escritores de Minas Gerais. Sobresale Guimarães Rosa. Era de una inventiva y una originalidad bárbaras, en la línea tradicional de Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lins do Rego y Graciliano Ramos».

La obra de Guimarães Rosa se inicia con un volumen de cuentos, *Sagarana*, en 1946. Diez años después publica *Gran sertón: verdades* y *Corpo de baile*, ciclo de tres novelas (la primera, *Manolón y Miguelín*, está editada en castellano). El resto de su obra abarca: *Primeras historias* (1962); *Tutaméia: terceiras estórias* (1967); y dos ediciones póstumas: *Estas estórias* (1969) y *Ave, palabra* (1985), una miscelánea de cuentos, impresiones de viaje, poesías, reflexiones filosóficas, resultado de su colaboración en revistas y periódicos brasileños, entre 1947 y 1967. A este volumen pertenece el relato breve «Sin tangencia».

En Guimarães —ya se ha dicho— la verdadera protagonista es la lengua. Lo evidente —el pretexto— es el personaje nordestino en su espacio, el sertón, que monologa o, en todo caso, dialoga con un interlocutor que sólo escucha. El valor de ese monólogo no está en la reproducción fiel (magnetofónica) del habla coloquial sertonera: es la dicción popular, con su ausencia de nexos, con sus sobreentendidos, con sus pausas, con sus interjecciones, pero matizada por una elaboración estética que transita el terreno propio del mito y de la poesía.

La energía poética de Guimarães se cuela y se confunde a través de los desvíos sintácticos (¿cuál es el límite que separa lo popular de lo culto?), los neologismos, las aliteraciones, los anacolutos, las onomatopeyas. Y en su arbitrariedad de artífice que labra el texto hay el rigor de quien es capaz de trastornar partiendo de un conocimiento cabal de la norma, lo que le permite —en ciertas ocasiones— transitar del portugués hacia otras lenguas, como ocurre en *Mi tío el iauareté* con respecto al tupí (en esta lengua, curiosamente, el término *uara*, que interviene en la composición de «iauareté» o «jaguarété», significa a la vez «el que devora» y el «individuo o ser viviente»), o en «O Mau Humor de Wotan» (*Ave, palabra*), con respecto al francés y al alemán. No sólo el espacio y el tiempo adquieren una dimensión mítica. También la lengua, el cruce de lenguas, sería un camino para recobrar ese estadio babélico en el que confundirse equivale a transformar la vida. Desde una estética que no es precisamente reino del hedonismo, como quisiera mucho escritor «lúdico» que anda por ahí.

Si en Guimarães Rosa el paisaje se revela a través de la voz de un «narrador oral», en la obra de Clarice Lispector (1926-1977), el espacio de la voz narradora se limita a sus propios rodeos, a sus inflexiones, repeticiones y dudas. La voz o la conciencia narrativa se hunde en interrogantes, en el tormento inacabable de la disociación entre cuerpo y mente, en una escritura que, al tiempo que avanza, se vuelve inquietud, perplejidad y hasta negación de sí misma. La historia de la propia conciencia es también la del paulatino despojamiento de los

tópicos, de las verdades admitidas, del cuerpo como realidad engañosa, también ella herida por el desgaste del lugar común. Y el humor, ácido y de resonancias kafkianas, actúa como elemento indispensable que pone en cuestión y, poco a poco, produce la disgregación de un mundo que sólo se percibe por fragmentos, en la incongruencia del monólogo, en la anulación de la anécdota. ¿Qué queda del mundo sin sus puntales, las anécdotas? *Cerca del corazón salvaje* (1944) es la primera novela de Clarice Lispector, y la primera publicada en España. Recientemente se han publicado *Silencio* (libro de relatos), *Lazos de familia*, *Felicidad clandestina*. Mención especial merece la novela *La pasión según G.H.*, de 1964.

Otros círculos (o fichas)

Recorro notas y nombres de algunos autores brasileños que ya están editados o por editarse en castellano, como quien pasa sin pausa de un círculo al otro, entrando y saliendo de un espacio infernal que es también feroz y alentador como el jardín de las delicias.

Hay un círculo de combates épicos, de distorsión en el habla que refleja otras distorsiones y violencias, de delirios heroicos que acompañan la disolución del héroe, de siglos de lucha entre desamparados y poderosos y el lenguaje es a la par el discurso de la rebeldía o el de la vanidad autoritaria (João Ubaldo Ribeiro, *Sargento Getúlio*; *Viva el pueblo brasileño*; *Villa Real*).

Hay un círculo de violencia urbana, de lenguaje coloquial mezcla de crueldad y de humor, de crimen y novela negra, de satisfacción con el propio impulso homicida, de crónica periodística, de escritura como balazo, de escepticismo y agudeza, de «realismo sucio» aún no descubierto como tal (Rubem Fonseca, *Feliz año nuevo*; *El cobrador*; *El caso Morel*; *El gran arte*; *Pasado negro*).

Hay un círculo que intenta quebrantar, sustituir, arrasar los tópicos de la comunicación, y cada hecho es guía de una nueva arbitrariedad, rica porque disipa y pone en contraste la supuesta naturalidad de los afectos en las relaciones humanas (Nélida Piñón, *Tebas de mi corazón*; *La dulce canción de Cayetana*).

Hay un círculo que se resiste a aceptar que la edad de los orígenes es irrecuperable y acaba comprobando que la voluntad de poder surge en los mínimos actos cotidianos y sólo quedan máscaras —gestos y palabras— que pretenden ocultar la invalidez esencial de cada uno, y no hay sexo que se salve de la trampa de la razón autoritaria (Raduan Nassar, *Labor arcaica*; *Un vaso de cólera*).

Por otro lado, o quizá del mismo lado, está la voz que ha servido de guía en este vasto infierno de la literatura brasileña. Consciente de que hay otros círculos por recorrer. Con la boca seca de quien admite las ausencias. Con la irrenunciable certeza de que debemos seguir devorándonos para estar vivos. Para volvernos sagrados en el acto. Sabiendo en el acto que la literatura es una pasión inagotable. Avivando a sabiendas las brasas, Brasil.

Narraciones escogidas

Machado de Assis

El canónigo o Metafísica del estilo

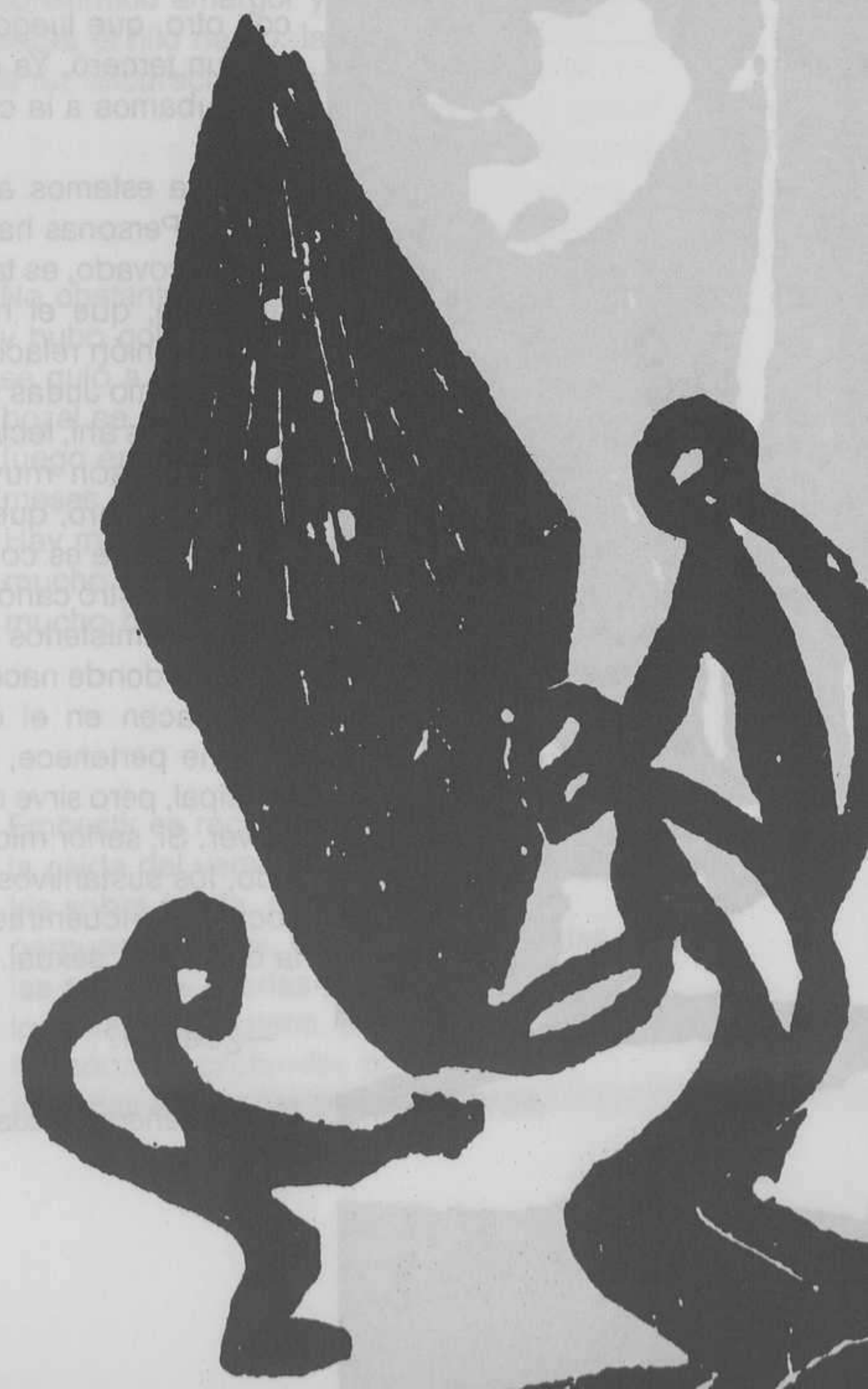
Ven del Líbano, ¡oh, esposa mía!; ven del Líbano... Las mandrágoras han dado su perfume. A nuestras puertas está todo un bando de palomas.

¡Oh hijas de Jerusalén! Yo os conjuro a que, si encontráis a mi bien amado, le digáis que estoy enferma de amor.

A los acentos de esa melodía del antiguo idilio de Judea buscábase adjetivos y sustantivos en el magín del canónigo Matías... No me interrumpas, inconsiderado lector; ya sé que no has de pasar a creer lo que voy a decirte. Mas no obstante, hablaré a despecho de tu poca fe, pues al fin ha de llegar el día de la conversión pública.

Ese día, que supongo caerá por los alrededores de 2222, perderá la paradoja sus alas y vestiráse el manto de la sencilla verdad. Entonces merecerán estas páginas, más que la alabanza, la apoteosis. Las traducirán a todas las lenguas. Academias e institutos formarán con ellas un librito para uso de los siglos; papel de bronce, cantos dorados, caracteres de ópalo, forros de plata antigua. Los gobiernos decretarán su enseñanza en los colegios y liceos; quemarán los filósofos todas las doctrinas anteriores, aun las más definitivas, para adoptar esa psicología nueva, la única verdadera, y ya no habrá más que hablar. Pero hasta entonces pasaré por necio, como vais a ver.

Matías, canónigo honorario y predicador efectivo, hallábase en trance de componer un sermón en el momento de empezar este idilio psíquico.





Matías tiene cuarenta años y se pasa la vida entre libros, en lo hondo de la Gamboa. Han ido a encargarle un sermón para una próxima fiesta. Abismado como se hallaba en la meditación de una gran obra espiritual que le llevó el vapor último, negóse a lo primero; mas acabó por ceder a los ruegos e instancias de sus visitantes.

—Pero, padre, ¿si eso para usted será cosa de juego! —díjole el principal organizador de la fiesta.

Sonrió Matías con dulzura y discreción, como han de sonreír los eclesiásticos y diplomáticos. Los devotos retiráronse haciendo grandes extremos de veneración y fueron derechos a los periódicos a publicar la noticia de la próxima solemnidad, recalcando, como era debido, que el canónigo padre Matías, «prez del clero brasileño» habíase encargado del sermón. Aquello de «prez del clero» quitóle al canónigo las ganas de sentarse a la mesa para almorzar, cuando hubo leído la gacetilla por la mañana, y sólo por cumplir la palabra que diera, púsose a escribir el sermón. A lo primero faltábale inspiración. Pero al cabo de un rato, hízosele muy llano y agradable el trabajo. La inspiración, fijos los ojos en el cielo, y la meditación, con los suyos fijos en la tierra, están a ambos lados de su sillón, inclinándose por encima del respaldo para dictarle al canónigo mil cosas místicas y graves. Escribe Matías, ya aprisa, ya despacio. Las cuartillas salen de sus manos animadas y pulidas. Muchas apenas tienen tachaduras. De pronto, al ir a escribir un adjetivo, sustitúyelo con otro, que luego tacha, haciendo lo mismo con un tercero. Ya estamos en el nudo del idilio. Subamos a la cabeza del obispo.

Ea, ya estamos allí. ¡Qué ascensión, doctor amigo! Personas hay que dicen que en la cima del Corcovado, es tal la impresión de altura que se siente, que el hombre parece reducido a cero. Opinión relacionada con el terror pánico, y falsa como Judas y como tantos brillantes. No te detengas ahí, lector amigo. El Corcovado y el Himalaya, son muy poca cosa comparados con su cerebro, que los mide. Ahora sí que ya estamos; éste es con verdad el interior del cráneo de nuestro canónigo. Hemos de elegir entre los dos hemisferios cerebrales. Vayamos hacia ese lado donde nacen los sustantivos; los adjetivos nacen en el otro. Este descubrimiento, que me pertenece, no es ni mucho menos el principal, pero sirve de base a otro, como habéis de ver. Sí, señor mío, los adjetivos nacen en un lado, los sustantivos en otro, y toda la serie de vocablos encuéntrase así dividida por virtud de la diferencia sexual...

—¿Sexual?

—Sí, señora, sexual. Las palabras tienen sexo.

Estoy a punto de dar remate a mi gran memoria psico-léxico-lógica, donde expongo y demuestro mi descubrimiento. Las palabras tienen sexo.

—Pero entonces, ¿se aman?

—Se aman y se casan. Su matrimonio es lo que llamamos estilo. Confiese usted señora, que no comprende jota de todo esto.

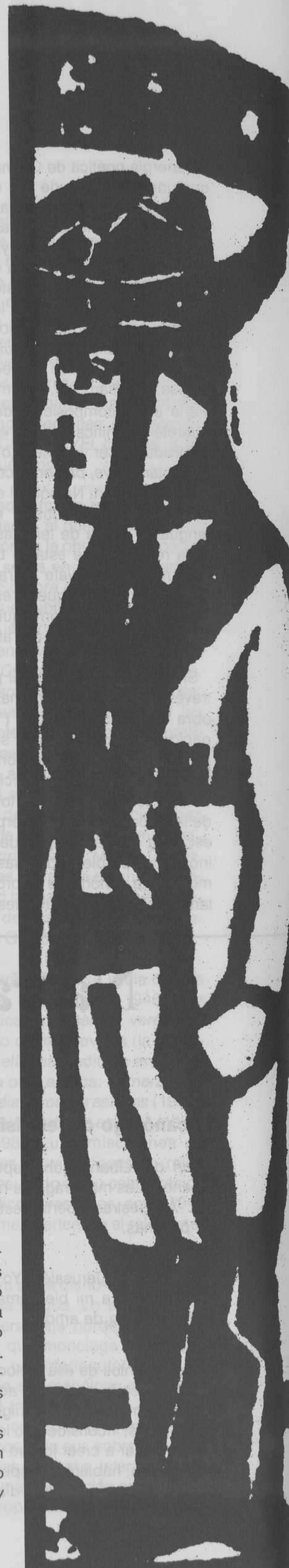
—Lo confieso.

—Bueno, pues entre usted aquí en la cabeza del canónigo, fíjese en el suspiro de ese lado. ¿Sabé usted quién suspira? pues el sustantivo que el canónigo escribió hace un momento y que le tuvo un instante en suspenso la pluma. Está llamando a cierto adjetivo que no comparece. Llega del Líbano, llega... Habla de esa suerte porque se encuentra en la mollera de un presbítero. Si estuviera en la de un seglar, diría, como Romeo-Julietta y el sol... ¡Ah, sall, ¡oh, soll!... En un cerebro eclesiástico, emplea como es natural el lenguaje de las Sagradas Escrituras. Después de todo, ¿qué más dan las fórmulas? Amantes de Verona o de Judea todos hablan el mismo idioma, según les ocurre al thaler y al dólar, al florín y a la libra esterlina, que son todos dinero.

Busquemos, pues, por entre las circunvoluciones de este cerebro eclesiástico a ese sustantivo que persigue a un adjetivo: Silvia llama a Silvio. Escuche: ¿no se diría que alguien suspira también a lo lejos? Es Silvia, Silvia que llama a Silvio.

Se han oído y se buscan. ¡Qué camino tan difícil y complicado! ¡Está lleno el cerebro de tantas novelorías y tantas antiguallas! Apenas si el zumbido de las ideas permite a ambos suspirantes oír sus voces de llamada. No perdamos de vista al ardiente Silvio que va de un lado a otro, sube, baja, escúrrrese y brinca. Para no caer, agárrase a una raíz latina; un poco más allá acógese a un salmo; trepa por un pentámetro y continúa su camino, impulsado por una fuerza íntima e irresistible.

De cuando en cuando, alguna señora, naturalmente un epíteto, métele por los ojos sus encantos juveniles o ajamonados, pero no, no es a ella a quien aguarda, sino a la otra, la única predestinada *ab eterno* a aquella unión. Y Silvio sigue adelante, en busca de la predestinada. Ya podéis pasar ante él ojos de todos los colores, cuerpos de todas las formas, cabelleras robadas a las guedejas del sol o de la noche. Moriréis sin eco, cantilenas suspiradas a los acordes del eterno violín. Silvio no quiere un amor cualquiera, adventicio y anónimo; sino que necesita un determinado amor, nominal y predestinado.



¿Te asustas, lector? Pues no hay de qué. Es que el canónigo acaba de levantarse de su asiento y se asoma a la ventana en busca de solaz. Mira fuera, y se olvida del sermón y de todo. El loro, desde su jaula, salúdale con las acostumbradas palabras, y abajo, en el patio, los pavos, se esponjan al sol de la mañana; el sol mismo, al fijarse y ver que es el canónigo quien está a la ventana, encárgale a uno de sus fieles rayos que vaya y le rinda pleitesía. Y el rayo se detiene al filo del balcón y dice: «Ilustre canónigo, os saludo en nombre de mi señor y padre». La naturaleza toda parece aplaudir el regreso de aquel forzado de la pluma. El canónigo está maravillado; desparrama a lo lejos sus ojos, permíteles hartarse del ameno aspecto de la arboleda, mientras escucha el canto de un pájaro o los acordes de un piano. Encárase luego con el loro, llama después al jardinero, se suena las narices, frótase las manos, se despepreza y ya maldito si se acuerda ni de Silvio ni de Silvia.

Pero Silvio y Silvia, sí se acuerdan el uno del otro. Mientras el canónigo piensa en otra cosa, siguen ellos buscándose sin que él se entere ni por soñación. El camino es ahora oscuro; pasamos del dominio de la conciencia al de lo inconsciente, donde se opera la confusa elaboración de las ideas; las reminiscencias duermen allí o dan de cabezadas. La vida informe, la muchedumbre de los gérmenes y detritus, rudimentos y sedimentos, hierven en ese desván inmenso del espíritu. Allí han ido a parar los dos enamorados, llamándose uno a otro. Dame la mano, lectora, acércate a mí, lector, y bajemos también nosotros al desván.

Amplio mundo desconocido. Silvio y Silvia caminan por entre embriones y ruinas. Grupos de ideas deducidas unas de otras al modo de los silogismos, piérdense en el barullo de las reminiscencias de la infancia y del seminario. Otras ideas, preñadas de ideas nuevas, renquean pesadas, sostenidas por ideas vírgenes. Confúndense hombres y cosas; Platón pónese las gafas de un escribano de la curia eclesiástica; mandarines de todas las clases reparten monedas etruscas y chilenas, libros ingleses y rosas pálidas, tan pálidas que no se asemejan ya a las que por su mano plantaba de niño el canónigo. Crúzanse y confúndense recuerdos piadosos y evocaciones familiares. He ahí las lejanas voces de la primera misa, y los cantares rústicos que les oía entonar a las negritas en su casa, jirones de sensaciones desvanecidas: aquí un gusto, más allá un temor, acullá el tedio de las cosas que llegaron cada cual a su hora y que yacen actualmente en una gran unidad impalpable y oscura.

—Ven del Líbano, ¡oh, esposa mía!...

Conjúroos, hijas de Jerusalén...

Acércanse cada vez más sus voces. Vedlas cómo ahora penetras en las capas profundas de la Teología, la Filosofía, la Liturgia, la Geografía y la Historia, lecciones antiguas, nocio-

nes modernas, caóticamente resueltas, dogma y sintaxis. Por debajo de cuerda pasa la mano panteística de Spinoza; por allá asoma la garra del Angel de las Escuelas. Mas nada de eso es Silvio ni Silvia. Arrebatados de una fuerza íntima, de una secreta afinidad, vencen todos los obstáculos y salvan todos los abismos. Hémos ahora en el receptáculo de los sombríos pesares, de los sinsabores que atosigaron el corazón del canónigo y forman manchas morales, junto a las que se extiende un tinte amarillento o violáceo, que es el vago reflejo del dolor universal. Silvio y Silvia, pasan por entre todo eso en alas del amor y el deseo.

¿Te tambaleas, lector? Pues no se trata de ningún cataclismo; es simplemente que el canónigo ha vuelto a sentarse. Se ha desperezado a sus anchas, y ha vuelto a sentarse a la mesa de trabajo a fin de repasar y proseguir su tarea.

Coge la pluma, mójala en el tintero y acércala al papel, preguntándose qué adjetivo habrá de acoplarle al sustantivo.

Precisamente en este instante hállanse uno junto a otro los dos enamorados. Elévanse las voces; sube de pronto el entusiasmo y el canto entero pasa por sus labios enfebrecidos. Frases donosas, anécdotas de sacristía, caricaturas, chistes, aspectos extraños y disparatados, nada los cohíbe. Ni siquiera sonrén a su paso, sino que siguen y siguen adelante, y cada vez es más breve el trecho que los separa. Ahí os quedáis, perfiles medio borrados de personas buenazas y ridículas que movieron a risa al canónigo y de las que ya se olvidó por completo; controversias, antiguas charadas, reglas de juegos de cartas, ahí os quedáis y vosotras también, células de ideas nuevas, asomos de concepto, polvo que has de formar una pirámide; a Silvio y Silvia no les importáis un ardite; ellos se aman y corren a abrazarse.

Búscanse y por fin se encuentran. Silvio dio ya con Silvia. Se han visto el uno al otro; y abrázanse jadeantes, pero dando por bien empleados los apuros sufridos. Unense, cógense del brazo y vuelven a subir, con el corazón palpitante, de las regiones de lo inconsciente al dominio de la conciencia. —¿Quién es esa que sube por el desierto recostada en el pecho de su bienamado? —pregunta Silvio como en el Cantar. Y ella, no menos erudita, respóndele que es como «un sello sobre su corazón», y que «el amor es fuerte como la muerte».

Y de pronto tiembla el canónigo. Ilumínasele el semblante. Conmovida su pluma, completa respetuosamente al sustantivo mediante el adjetivo. Silvia caminará al lado de Silvio mientras dure el sermón que el canónigo ha de predicar uno de estos días, y juntos irán a casa del editor, si el bueno del pater se decide a publicar sus escritos, cosa que todavía ignoramos.

De *Narraciones escogidas*, versión castellana directa del portugués por Rafael Cansinos-Assens. Madrid, Editorial América, ¿1919?

Fragmento del Canto IX de la Invención de Orfeo

Jorge de Lima

Ahora que todo acaba en guerra, en cuervo, en despojos mojados y vislumbres, ensangrentadas vendas, algodones, hay en la pátina grisácea antenas, ese zapato aquí, y ese alcohol sucio, relinchos de caballos flagelados, las piedras quieren sonar, piedras y más; ruido de vasos sale de las bocas carcomidas pidiendo vinos rotos de las postreras mesas aún puestas; vienen trabajos yermos, barbas luengas, sombras de grandes botas despobladas.

Aquí fue un lugar de calmas horas, allí era la distancia. Encima el pájaro. En la planta raíz, y ahora ausencia, ahora ese tejido hilvanado por entre uñas de dedos invisibles. Se borraron las cosas tintas con el soplo de palabras: geografías, paciencias, viejos trigos, decisiones. Aquí era una señal, allí era un número, allí el fagot, la fisga de las plantas alzando el grano grávido de zumos. Ahora esos molares rumiando consumido amargor y sal de miedos; ahora el hilo negro, la frente baja, la luz oscurecida, mariposas.

No obstante en los botijos hubo sorbos y hubo golpe de dados y de aceros se guió a la forja al potro renovado, bozal se puso al odio, rabia ciega, fuego en hachas, bolillo en los encajes, meses pluviales, susurradas súplicas. Hay mucho jugo amargo en esos bulbos, mucho crespón mundano en las solapas, mucho bis para el dolor rumboso.

Embestir es recordar la creación, la caída del verso, la insignia roja, Iris sobre la isla, pátina alba, parques, granzas, toldos, palas, azadas, las palabras libertas y potables, los caballos supinos, crines negras, los acordes profundos en mis días aguadas en las naves, la paz larga.



Manifiesto antropófago (fragmento)

Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.

Tupy or not tupy: that is the question.

Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.

Fue porque nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapamundi de Brasil.

Una conciencia participante, una rítmica religiosa.

Queremos la revolución Caribe. Mayor que la Revolución Francesa. La unificación de todas

las revueltas eficaces en dirección al hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre.

La edad de oro anunciada por América. La edad de oro. Y todas las girls.

Sólo podemos atender al mundo oracular.

Le pregunté a un hombre qué era el Derecho. Me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Gali Matías. Me lo comí.

Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos comiendo, porque somos fuertes y vengativos como la tortuga Jabuti.

Es preciso partir de un profundo ateísmo para llegar a la idea de Dios. Pero al Caribe no le hacía falta. Porque tenía a Guaraci.

Somos concretistas. Las ideas dominan, reaccionan, queman a la gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y las otras parálisis. Por los itinerarios. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas.

La lucha entre lo que se llamaría Increado y la Criatura-ilustrada por la contradicción permanente del hombre y su Tabú. El amor cotidiano es el *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem. La humana aventura. La terrena finalidad. No obstante, sólo las puras élites consiguieron realizar la antropofagia carnal, que lleva consigo el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catecúmenos. Lo que se da no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropofágico. De carnal, él se vuelve electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se traslada. Llegamos al envilecimiento. La baja antropofagia aglomerada en los pecados de catecismo - la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, contra ella estamos actuando. Antropófagos.

OSWALD DE ANDRADE

En Piratininga

Año 374 de la deglución del Obispo Sardina.

Revista de Antropología, n.º 1, año 1, mayo de 1928.

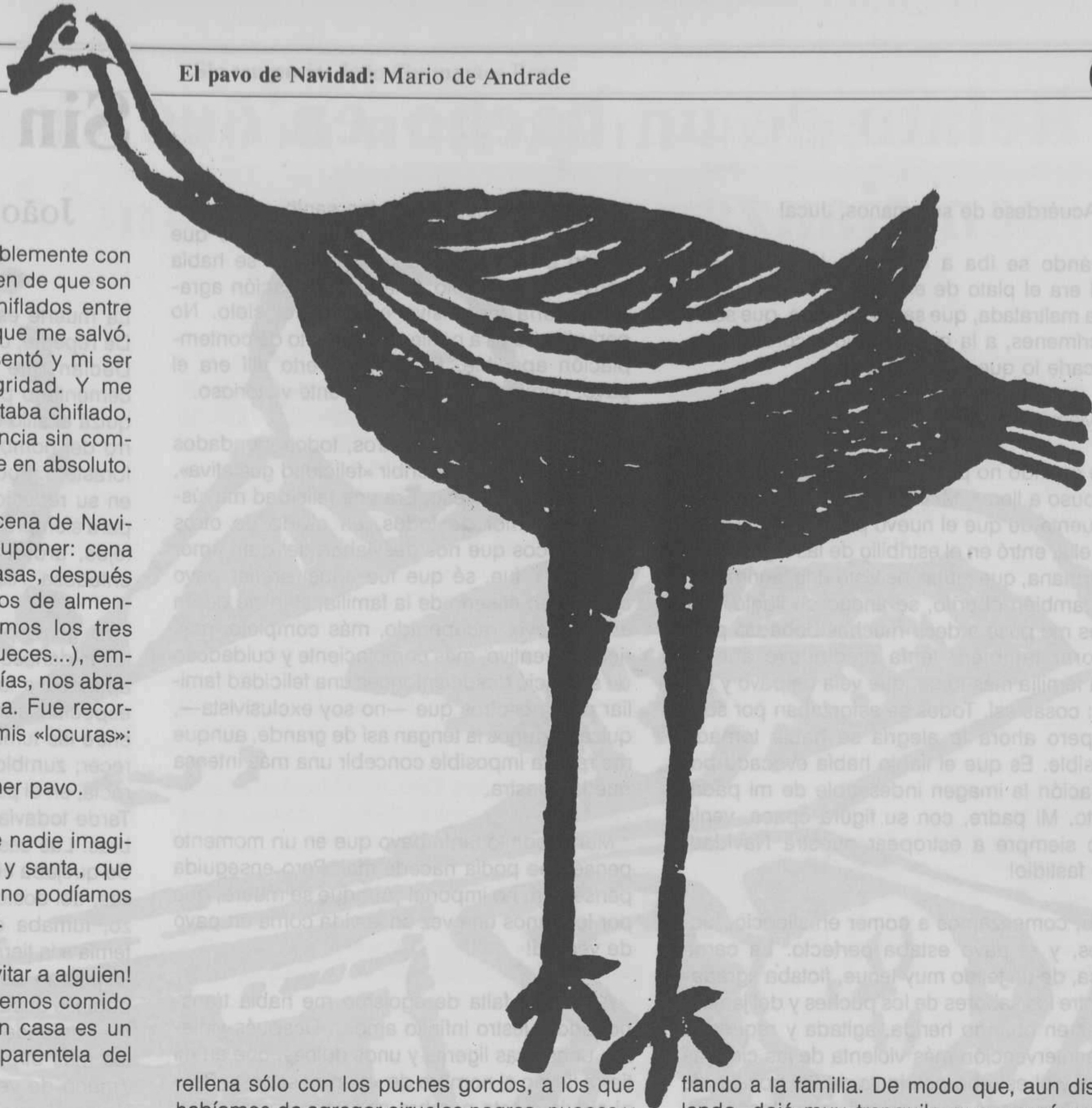
El pavo de Navidad

Mário de Andrade

Nuestra primera Navidad en familia, cinco meses después de la muerte de mi padre, fue de consecuencias decisivas para la felicidad de todos. Nosotros siempre habíamos sido familiarmente felices, en ese sentido muy abstracto de la felicidad: gente honesta, sin crímenes, hogar sin grescas ni graves dificultades económicas. Pero, debido principalmente a la naturaleza opaca de mi padre, ser desprovisto de todo lirismo, de una ejemplaridad inútil, apoltronado en lo mediocre, siempre nos había faltado aquel disfrute de la vida, aquel gusto por las felicidades materiales, un vino bueno, una cura de aguas, compra de nevera, cosas así. Mi padre había sido bueno pero errado, casi dramático, el pura sangre de los aguafiestas.

Murió mi padre, lo sentimos mucho, etc. Cuando llegamos a las vísperas de la Navidad, yo era ya incapaz de apartar la memoria turbadora del muerto, que parecía haber sistematizado para siempre la obligación de un recuerdo doloroso en cada comida, en cada gesto mínimo de la familia. Una vez que le sugerí a mamá la idea de que fuese a ver una película al cine, acabó bañada en lágrimas. ¡Dónde se ha visto: ir al cine de luto riguroso! El dolor ya se estaba cultivando por pura apariencia, y yo, que siempre había querido sólo tibiamente a mi padre, más por instinto de hijo que por espontaneidad de amor, me veía a punto de odiar al bueno del muerto.

Sin duda por ello me surgió, esta vez espontáneamente, la idea de hacer una de mis llamadas «locuras». Por otra parte ésa había sido, y desde muy temprano, mi espléndida victoria sobre el ambiente familiar. Mucho antes, desde los tiempos del bachillerato, cuando lograba regularmente un suspenso todos los años; desde el beso a escondidas a una prima, a los diez años, descubierto por Tía Vieja, una tía detestable; y principalmente desde las lecciones que di o recibí, no lo sé, de la criada de unos parientes: yo conseguí en el reformatorio del hogar y en la amplia parentela la fama conciliadora de «loco». «¡Está chiflado, pobre!», decían. Mis padres hablaban con cierta tristeza condescendiente, el resto de la parentela buscan-



do ejemplo para los hijos y probablemente con ese placer de los que se convencen de que son superiores en algo. No tenían chiflados entre los hijos. Pues esa fama fue lo que me salvó. Hice todo lo que la vida me presentó y mi ser exigía para realizarse con integridad. Y me dejaron hacer todo, porque yo estaba chiflado, pobre. Resultó de eso una existencia sin complejos, de que no puedo quejarme en absoluto.

Era costumbre en la familia la cena de Navidad. Cena vulgar, como es de suponer: cena tipo mi padre, castañas, higos, pasas, después de la Misa de Gallo. Empachados de almendras y nueces (cuánto discutimos los tres hermanos por culpa del cascanueces...), empachados de castañas y monotonías, nos abrazábamos y nos íbamos a la cama. Fue recordando eso como caí en una de mis «locuras»:

—Bien, en Navidad quiero comer pavo.

Hubo uno de esos pasmos que nadie imagina. En seguida mi tía solterona y santa, que vivía con nosotros, advirtió que no podíamos invitar a nadie por causa del luto.

—Pero ¡quién ha hablado de invitar a alguien! Esa mala costumbre... ¡Cuándo hemos comido pavo en nuestra vida! El pavo en casa es un plato de fiesta, viene toda esa parentela del diablo...

—Hijo mío, no hables así...

—¡Pues hablo, ya!

Y descargué mi helada indiferencia en nuestra parentela infinita, dicen que venida de bandeirantes (1), lo que me importa muy poco. Era justo el momento para desarrollar mi teoría de chiflado, pobre, y no perdí la ocasión. Me dio de golpe una ternura inmensa por mamá y tía, mis dos madres, tres con mi hermana, las tres madres que siempre me hicieron la vida más excelsa. Era siempre así: llegaba el cumpleaños de alguien y sólo entonces hacían pavo en casa. El pavo era un plato de fiesta: una inmundicia de parientes ya preparados por la tradición, invadían la casa por el pavo, las empanadillas y los dulces. Mis tres madres, tres días antes no sabían otra cosa de la vida más que trabajar, trabajar en la preparación de dulces y fiambres finísimos tan bien hechos que la parentela devoraba todo y encima se llevaba paquetitos para los que no habían podido ir. Mis tres madres no podían más de exhaustas. Del pavo, sólo en el entierro de los huesos, al día siguiente, mamá y la tía probaban un trozo de pierna, vago, oscuro, perdido en el arroz blanco. Y era mamá quien lo servía, separaba todo para el viejo y para los hijos. En verdad, nadie sabía de hecho lo que era un pavo en nuestra casa, un pavo resto de fiesta.

No, no se invitaba a nadie, era un pavo para nosotros, cinco personas. Y tenía que ser acompañado de dos clases de puches; los más gordos, con los menudos; y los más secos, dorados con bastante mantequilla. Quería el ave

rellena sólo con los puches gordos, a los que habíamos de agregar ciruelas negras, nueces y una copa de jerez, como había aprendido en la casa de Rosa, muy compañera mía. Está claro que omití dónde había aprendido la receta, pero todos desconfiaron. Y se quedaron en seguida con ese aire de incienso soplado, si no sería tentación del Demonio aprovechar receta tan sabrosa. Y cerveza bien helada, yo aseguraba casi gritando. Es cierto que con mis «gustos», ya bastante refinados fuera del hogar, pensé primero en un vino bueno, completamente francés. Pero la ternura por mamá venció al chiflado, a mamá le encantaba la cerveza.

Quando acabé mis proyectos, me di cuenta de que todos estaban felicísimos, con un deseo ferviente de hacer aquella locura en que yo había caído. Bien que lo sabían, era una locura, sí, pero todos se hacían a la idea de que era yo el que estaba deseando mucho aquello y era cómodo cargarme la... culpa de sus deseos enormes. Se sonreían mirándose de reojo, tímidos como palomas desgarradas, hasta que mi hermana dio la voz para el consentimiento general:

—¡Es un loco!...

Se compró el pavo, se hizo el pavo, etc. Y después de una Misa de Gallo muy mal rezada, comenzó nuestra Navidad más maravillosa. Había sido gracioso: en cuanto me acordé de que finalmente haría comer pavo a mamá, no hice otra cosa esos días que pensar en ella, sentir ternura por ella, amar a mi viejecita adorada. Y mis manos también, estaban en el mismo ritmo violento de amor, todos dominados por la felicidad nueva que el pavo estaba insu-

flando a la familia. De modo que, aun disimulando, dejé muy tranquilo que mamá cortase toda la pechuga del pavo. En un momento, no obstante, después de cortar una parte de la pechuga en lonchas, ella se detuvo sin poder resistir el peso de esas leyes de la economía que siempre la habían encerrado en una casi pobreza sin razón.

—¡No, señora, córtelo entero! ¡Sólo yo me como todo eso!

Era mentira. El amor familiar estaba de tal forma incandescente en mí, que hasta era capaz de comer poco, sólo para que los otros cuatro comiesen más. Y el diapason de los otros era el mismo. Aquel pavo comido a solas redescubría en cada uno lo que la vida cotidiana había ahogado por completo, amor, pasión de madre, pasión de hijos. Dios me perdona pero estoy pensando en Jesús... En aquella casa de burgueses muy modestos, se estaba realizando un milagro digno de la Navidad de un Dios. La pechuga del pavo quedó por completo reducida a lonchas grandes.

—¡Yo sirvo!

«¡Es un loco!» pues, ¿por qué había de servir, si siempre mamá había servido en esa casa! Entre risas, me fueron pasando los grandes platos llenos y comencé un reparto heroico, mientras mi mano ordenaba servir la cerveza. Me hice cargo en seguida de un trozo admirable de la piel, lleno de grasa, y lo puse en el plato. Y después grandes lonchas blancas. La voz endurecida de mamá cortó el espacio angustiado al que todos aspiraban por su parte en el pavo:

Sin tangencia

João Guimarães Rosa

—¡Acuérdese de sus manos, Juca!

¡Cuándo se iba a imaginar, la pobre, que aquél era el plato de ella, de la Madre, de mi amiga maltratada, que sabía de Rose, que sabía mis crímenes, a la que yo sólo recordaba comunicarle lo que la hacía sufrir!

—¡Mamá, éste es el suyo! ¡No! ¡No lo pase, no!

Fue cuando no pudo más con tanta emoción y se puso a llorar. Mi tía también, en cuanto se dio cuenta de que el nuevo plato sublime sería el de ella, entró en el estribillo de las lágrimas. Y mi hermana, que jamás ha visto una lágrima sin abrir también el grifo, se anegó en llanto. Entonces me puse a decir muchas bobadas para no llorar también, tenía diecinueve años... ¡Vaya familia más tonta, que veía un pavo y lloraba! cosas así. Todos se esforzaban por sonreír, pero ahora la alegría se había tornado imposible. Es que el llanto había evocado por asociación la imagen indeseable de mi padre muerto. Mi padre, con su figura opaca, venía como siempre a estropear nuestra Navidad. ¡Qué fastidio!

Bien, comenzamos a comer en silencio, lucuosos, y el pavo estaba perfecto. La carne mansa, de un tejido muy tenue, flotaba agradable entre los sabores de los puches y del jamón, de vez en cuando herida, agitada y requerida por la intervención más violenta de las ciruelas negras y el estorbo petulante de los trocitos de nuez. Pero papá sentado allí, gigantesco, incompleto, una censura, una llaga, una incapacidad. El pavo estaba muy sabroso y ahora mamá sabía por fin que el pavo era un manjar muy digno de Jesús recién nacido.

Comenzó una lucha sorda entre el pavo y el volumen de papá. Imaginé que elogiar el pavo era fortalecerlo en la lucha y, está claro, yo había tomado decididamente el partido del pavo. Pero los difuntos tienen medios viscosos y muy hipócritas de vencer: ni bien elogí el pavo, la imagen de papá creció victoriosa, insoportablemente turbadora.

—Sólo falta su padre...

Yo no comía, no podía ya saborear aquel pavo perfecto, de tanto que me interesaba la lucha entre los dos muertos. Llegué a odiar a papá. Y no sé qué inspiración genial de repente me tornó hipócrita y político. En aquel instante que hoy me parece decisivo de nuestra familia, tomé aparentemente el partido de mi padre. Fingí, triste:

—Es verdad... Pero papá, que tanto nos quería, que murió de tanto trabajar por nosotros, papá en el cielo ha de estar contento... (vacilé, pero decidí no mencionar más al pavo), contento de vernos a todos reunidos en familia.

Y todos se pusieron, muy calmos, a hablar de papá. La imagen de él fue disminuyendo, disminuyendo y se convirtió en una estrella brillante del cielo. Ahora todos comían el pavo con voluptuosidad, porque papá había sido muy bueno, siempre se había sacrificado tanto

por nosotros, había sido tan santo que «ustedes, hijos míos, nunca podrán pagar lo que deben a su padre», un santo. Papá se había convertido en santo, una contemplación agradable, una inofensiva estrella del cielo. No perjudicaba ya a nadie, puro objeto de contemplación apacible. El único muerto allí era el pavo, dominador, completamente victorioso.

Mi madre, mi tía, nosotros, todos inundados de felicidad. Iba a escribir «felicidad gustativa», pero no era sólo eso. Era una felicidad mayúscula, un amor de todos, un olvido de otros parentescos que nos desviaban del gran amor familiar. Y fue, sé que fue aquel primer pavo comido en el seno de la familia, el inicio de un amor nuevo, recuperado, más completo, más rico e inventivo, más complaciente y cuidadoso de sí. Nació desde entonces una felicidad familiar para nosotros que —no soy exclusivista—, quizás algunos la tengan así de grande, aunque me resulta imposible concebir una más intensa que la nuestra.

Mamá comió tanto pavo que en un momento pensé que podía hacerle mal. Pero enseguida pensé: ¡ah, no importa! ¡Aunque se muera, que por lo menos una vez en la vida coma un pavo de verdad!

A tamaña falta de egoísmo me había transportado nuestro infinito amor... Después vinieron unas uvas ligeras y unos dulces, que en mi tierra llevan el nombre de «bien-casados». Pero ni siquiera este nombre peligroso se asoció al recuerdo de mi padre, a quien el pavo ya había convertido en dignidad, en cosa cierta, en culto puro de contemplación.

Nos levantamos. Eran casi las dos, todos alegres, flojos por dos botellas de cerveza. Todos se iban a acostar, a dormir o a revolverse en la cama, poco importa, porque es bueno un insomnio feliz. La cuestión es que Rose, católica antes de ser Rose, había prometido esperarme con champán. Para poder salir, mentí, dije que iba a la fiesta de un amigo, besé a mamá y le guiñé el ojo, una manera de contarle adónde iba y hacerla sufrir lo suyo. A las otras dos mujeres las besé sin guiñar el ojo. ¡Y ahora, Rose!...

(Versión definitiva, agosto, 1938-1942)

La muerte es lúgubre principote: la ambigua. De repente, como siempre, un hombre falleció. Decían que era malo. Pero, entre todo, el cementerio proseguía con decisivo aquietarse quizá el sitio más amigo de la ciudad. El entierro del hombre, no conocido, se lo enseñó al forastero. Podía procurarse paseo, el desexilio, en su reducido espacio, de los que perdieron para siempre su morada. En dicha ciudad, muy lejos, ardua de vida diaria, fatal, fabricada, enfadosa. Allí, el mar era el cementerio.

La gente perdía el embeleco de creerse en lugar dañoso, de quebrantos o asombro y se apagaba a la paz, a lo descriptivo, el paisaje especializado. La hierba, consecuente, por entre las tumbas, la grama urbana; un abeiflorecer; zumbidos; a veces mariposas. Bajo luz recta, en el punto del mediodía, la losa caliente. Tarde todavía más limpia; la que no trae sombras. Las casuarinas y sus instantes de viento. Se quejaba el sepulturero de dolor en las costillas, del costo de la vida; su ayudante, descalzo, fumaba cigarrillos caros. Al principio, se temía a la tierra, aquélla, tenida por maléfica: se limpiaban del polvo los zapatos. Pero, mejor pudiese cualquiera —en el llamado camposanto— defender su locura de las de los otros. De los más otros, también, tal vez. Quien muere, ¿murió de veras? La muerte es mayor que la lógica. Y, cuando menos cuando, venía la moza. Había venido, varios días, traía largas flores. No parecía ver a nadie ni oír, encerrada en rutinerio pesar. La hacía el vestido negro más esbelta que las otras, de la ciudad; más rara. Debía de ser hija del hombre fallecido.

Nunca lo había visto el forastero. Pero creía descubrirle los rasgos en las facciones de la moza, la ruda maldad que le endilgaban, desabarcando su materia. De él, se contaba: que más perversos habían sido el padre y el abuelo - del sucio y errado otrora. Ninguna vida tiene resumen: la tarda costra de la vida, con su repleto de ilusiones. La gente ve sólo el gris, pero hay que adivinar el blanco y el negro.

El hombre fallecido, su reciente sepulcro, sería en uno de los extremos, donde paraba la moza, desde allí prolongado el recinto en maraña de bosque. Hasta donde no se debía ir, mientras, seguida sólo a distancia, por allá se quedase ella, por cierto atinadamente, lúcido lagrimar. Un poco más adelante, habría sido el cementerio primero, su otra gran puerta oculta. La antigua.

A veces, ella tardaba en venir. Se andaba, a merced de laberinto, en el calmar de ante vacías permanencias - de los id-vosotros-solos; como contra querubines en cavernas gritadoras. Pasa que las voces humanas inventaron el silencio. ¿Es posible un no-más-futuro? Se vive, y se ríe. Todavía el genio no germinó bien en nosotros, distraídos y débiles. Pero, en la necrópolis, una mudez se mueve, algo que traspasaba la mudez; se pesan las especies imperceptibles, visiones intercambiables. Por



manera que las aceptábamos. Más cerca del mundo. Algo había; cerniéndose. —«*Rehúye el denso vivir, por la levedad de la muerte...*»— me dijeron: voz indefinida, la mía tal vez. Sí, la moza era casi prevista sorpresa. Un día, habrá sabios. Y, ¿qué nos viene de la vida, al fin? — con el continuitar del aire, del suelo y del reloj. La muerte: el inenarrable raptó.

Y ella. Demoró el rostro, puso su ser a ver. Cerca que cerca. Era buena. Era bella. *Amor...* — palabra desprendida de frases. Amor, lo que irradiaba la figura, en el habla de las hadas. Demasiado grande, que amedrentaba.

Su recuerdo, idea clara. La marca de la imagen. Inapartable, como persistía, de negro vestida, la obstinada presencia, en ese entrepararse, en la vaguedad, en las horas pasajeras. Había postergado el forastero ir a la sepultura del hombre fallecido. De la moza no se veían allí señales, ningunas flores. Marchitas, en torno, sólo coronas. La ruda de los muros. La lápida — muelle tan calmo. Sólo unos pájaros de picnic. Muertas, sólo las hojas; y el sol enviaba más calor. Sí, con raro desasosiego, los pájaros algo explican. Y el sepulturero, espía. —«*¿El es pariente suyo?*»— Los ojos de las personas

ya son cosas de fantasmas. Mío no, rió él. Había pensado; porque con el difunto en mí había notado parecido. Estaría chispo, el sepulturero, topero operador. —«*¿Era hombre malo?*»— indagué. —«*Era hombre justo. Bueno, pero tranquilo*»—. Y le solté: —«*¿Y la moza?*»— Se quedó muy admirado. —«*Pues, ¿no es conocida suya? ¿No viene con usted?*»— desconcertándome. Neutro, el césped, desparramar, alegre en el entreabrircerrar de flores, si no hay nadie nunca. El viento, devolvedor de palabras. El hombre, que falleciera, no podía. *Después de la vida, lo que hay, es más vida...* me dijo: lo que mi más profunda memoria me telegrafió. Retomaba el trabajo el sepulturero, doloriento, sabedor del oficio. Ya como fósiles los huesos que él trasplantaba, en aquel buen lugar universo.

Ella no volvería más... pensé, subsciente. El muchacho ayudante pasaba, al hombro sus herramientas. —«*Creo que es la misma que venía, en otra ocasión...*»— y él tenía las impertinencias de la vida. —«*Venía a elegir su propia sepultura...*»— ignoraba la especulación poética, el misterio esperanzador. ¿Si el fallecido se parecía a mí? —«*Todos se parecen a todos*».—

Innegablemente. —«*Hombre bueno, en general...*»— él quería gratificación. ¿Nunca más? Un entierro llegaba, entraba. Será... dolía, el despropositivo, la hipótesis más eficaz. No. Sólo era el de un muerto. Nunca más.

¿Si uno podía de allí salir, a atento horizonte, por la puerta primitiva, olvidado vislumbráculo? No, el sepulturero intransigió, se reía de la sinrazón de aquello. Se había herrumbrado, montones de tierra que cortaban el paso, el monte áspero, espesura de ortigas, rosales salvajes. Pero, informó: que no había secreto, la moza era hija de un tal Visneto, había venido, nueve días, a cumplir promesa de rezar y poner flores, en el cruce de las Almas... «Pues, señor...» No más. Todavía no. Debía en seguida partir, el forastero, dejar la fácil, fatigadora, fingida ciudad. Recogió una piedra, la puso en el túmulo del hombre fallecido. La libertad es absurda. Uno siempre sabe que podía haber sabido.

(De *Ave, palabra*, 3.^a ed., Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, pp. 126-128).

Relato de un hecho en que cualquier semejanza no es pura coincidencia

Rubem Fonseca

En la madrugada del día 3 de mayo, una vaca marrón camina por el puente del río Coroado, en el kilómetro 53, en dirección a Río de Janeiro.

Un turismo de la empresa Unica Autocares, matrícula RF-80-07-83 y JR-81-12-27 circula por el puente del río Coroado en dirección a São Paulo.

Cuando ve a la vaca, el conductor Plinio Sergio intenta desviarse. Da contra la vaca, da contra el muro del puente, el autocar se precipita al río.

Fueron testigos del accidente Elías Gentil dos Santos y su mujer Lucilia, residentes en las cercanías. Elías manda a su mujer que traiga un cuchillo de la casa. ¿Un cuchillo?, pregunta Lucilia. Un cuchillo, de prisa, imbécil, dice Elías. El está preocupado. ¡Ah!, cae en la cuenta Lucilia. Lucilia corre.

Asoma Marcilio da Conceição. Elías lo mira con odio. Aparece también Ivonildo de Moura Júnior. ¡Y esa imbécil que no trae el cuchillo!, piensa Elías. Le da rabia todo el mundo, sus manos tiemblan. Elías escupe en el suelo varias veces, con fuerza, hasta que se le seca la boca.

Buenos días, don Elías, dice Marcilio. Buenos días, dice Elías entre dientes, mirando a los lados. ¡Ese mulato!, piensa Elías.

Qué cosa, dice Ivonildo, después de inclinarse sobre el paredón del puente y mirar a los bomberos y los policías que están abajo. En-te, además del conductor de un coche de la Policía de Tráfico, sólo están Elías, Marcilio e Ivonildo.

La situación no está nada bien, dice Elías mirando a la vaca. No logra despegar los ojos de la vaca.

Es verdad, dice Marcilio.

Los tres miran a la vaca.

A lo lejos se ve la silueta de Lucilia, corriendo.

Elías se puso a escupir de nuevo. Si pudiese, también yo sería rico, dice Elías. Marcilio e Ivonildo menean la cabeza, miran a la vaca y a Lucilia, que se acerca corriendo. A Lucilia tampoco le gusta ver a los dos hombres. Buenos días, doña Lucilia, dice Marcilio. Lucilia responde meneando la cabeza. ¿He tardado mucho?, pregunta, sin aliento, al marido.

Elías sujeta el cuchillo con la mano, como si fuese un puñal; mira con odio a Marcilio e Ivonildo. Escupe en el suelo. Corre hacia la vaca.

En el lomo es donde está el solomillo, dice Lucilia. Elías corta la vaca.

Marcilio se acerca. ¿Después me presta el cuchillo, don Elías?, pregunta Marcilio. No, responde Elías.

Marcilio se aleja, andando deprisa. Ivonildo corre a gran velocidad.

Van a buscar cuchillos, dice Elías con rabia, ese mulato, ese cornudo. Tiene las manos, la camisa y los pantalones llenos de sangre. Deberías haber traído una cesta, una bolsa, dos

bolsas, idiota. Ve a buscar dos bolsas, ordena Elías.

Lucilia corre.

Elías ya ha cortado dos trozos grandes de carne cuando asoman, corriendo, Marcilio y su mujer Dalva, Ivonildo y su suegra Aurelia y Erandir Medrado con su hermano Valfrido Medrado. Todos llevan cuchillos y cuchillas. Se arrojan sobre la vaca.

Lucilia llega corriendo. Apenas puede hablar. Está embarazada de ocho meses, tiene lombrices y su casa queda en lo alto de una colina, el puente en lo alto de otra colina. Lucilia ha traído un segundo cuchillo. Lucilia corta la vaca.

Que alguien me preste un cuchillo; si no, incauto todo, dice el conductor del coche de la policía. Los hermanos Medrano, que han traído varios cuchillos, le prestan uno al conductor.

Con una sierra, una cuchilla y una hachuela aparece João Leitão, el carnicero, acompañado de dos ayudantes.

Usted no puede, grita Elías.

João Leitão se arrodilla junto a la vaca.

No puede, dice Elías dándole un empujón. João cae, sentado.

No puede, gritan los hermanos Medrano.

No puede, gritan todos, con excepción del conductor de la policía.

João se aparta; a diez metros de distancia, se detiene; se queda observando con sus ayudantes.

La vaca está semidescarnada. No fue fácil cortar el rabo. Nadie consiguió cortar la cabeza y las patas. Nadie quiso las tripas.

Elías ha llenado las dos bolsas. Los otros hombres usan las camisas como si fuesen sacos.

Quien primero se retira es Elías con su mujer. Hazme un filete, le dice a Lucilia sonriendo. Voy a pedirle unas patatas a Doña Dalva, te haré también unas patatas fritas, responde Lucilia. de Lucilia.

Los despojos de la vaca están derramados en un charco de sangre. João llama con un silbido a sus dos auxiliares. Uno de ellos trae una carretilla. Allí disponen los restos de la vaca. En el puente sólo queda el charco de sangre.



La vaca está muerta encima del puente.

Debajo del puente, están muertos: una mujer vestida con falda larga y blusa amarilla, de alrededor de 20 años y que nunca será identificada; Ovidia Monteiro, de 34; Manuel dos Santos Pinhal, portugués, de 35 años, que usaba un carné de socio del Sindicato de Empleados de Fábricas de Bebidas; el niño Reinaldo, de 1 año, hijo de Manuel; Eduardo Varela, casado, 43 años.

De la razón antropofágica: Los devoradores de Europa

Haroldo de Campos

Echte Polemik nimmt ein Buch sich so liebevoll vor, wie ein Kannibale sich einen Säugling zurüstet.

(La polémica verdadera se apodera de un libro tan amorosamente como un caníbal que está guisando a un niño).

WALTER BENJAMIN

Vanguardia y/o subdesarrollo

En un trabajo del año 1962 (1), me ocupé de la cuestión de lo nacional y de lo universal (especialmente de lo europeo) en la cultura latinoamericana, que abarca otras más específicas, como la de la relación entre patrimonio cultural universal y peculiaridades locales, o inclusive, más precisamente, la de la posibilidad de una literatura experimental, de vanguardia, en un país subdesarrollado. Para ello, me apoyé en una reflexión que, sobre el problema de la división del trabajo en filosofía, hace Engels en una famosa carta dirigida a Conrad Schmidt (27 de octubre de 1890): «En cuanto dominio determinado de la división del trabajo, la filosofía de cada época supone una documentación intelectual determinada, que le transmiten sus predecesores y de la cual se sirve como punto de partida. Esto explica por qué puede ocurrir que, aunque económicamente retrasados, ciertos países toquen el primer violín en filosofía». La supremacía de lo económico, para Engels, no se registra directamente, sino en las «condiciones prescritas por el propio dominio interesado», o sea, indirectamente, mediante el material intelectual transmitido. Engels reprobaba a los que no eran capaces de captar la complejidad de ese movimiento en el plano cultural: «Lo que les falta a esos señores es la dialéctica». También es de Engels la imagen del «grupo infinito de paralelogramos de fuerzas», del cual resulta el hecho histórico, y que, no obstante la determinación económica postulada en última instancia, no podrían ser objeto de un análisis simplista, mecánico, como si se tratase de la mera resolución de una «ecuación de primer grado» (carta a Joseph Bloch, 21 de septiembre de 1890). Siempre me pareció que, en materia de trabajo literario, también se cumplía esa ley por la que se hace compleja la transmisión del legado cultural, transmisión a la que no se podía sustraer la producción poética y que permitía identificar el surgimiento de lo nuevo aun en el marco de una economía subdesarrollada (2). Con más razón en la época actual, al haberse realizado la previsión que Marx le hiciera a Engels: «En lugar del antiguo aislamiento de las provincias y de las naciones que se autoabastecen, se desarrollan relaciones universales, una interdependencia universal de naciones. Y lo que es verdadero en cuanto a la producción material lo es también con respecto a las producciones del espíritu. Las obras intelectuales de una nación se vuelven propiedad común de todas las demás. La estrechez y el exclusivismo nacionales se vuelven cada vez

más imposibles; y de la multiplicidad de las literaturas nacionales y locales nace una literatura universal» (3). La idea goethiana de la *Weltliteratur* encuentra, en ese texto, una relectura en términos de lo que se podría definir como una *praxis* intersemiótica: es el mundo de las comunicaciones, la presión dialógica de la comunicación intersubjetiva generalizada, que preordena y configura el signo literario universal como «signo ideológico» (en el sentido en que Volosinov —y/o Bakhtine—, en los años 20, intentaría formular su «semiótica sociológica», de base marxista) (4). Punto de entrecruzamiento de discursos, diálogo necesario y no xenofobia monológica, paralelogramo de fuerzas en fricción dialéctica y no ecuación con una incógnita

dad» (*Corriente alterna*, 1967), observaciones esclarecedoras que, partiendo de un gran intelectual de otro país latinoamericano, México, venían a confirmar mis reflexiones sobre el problema de la situación del poeta brasileño frente a lo universal: «Algunos críticos mexicanos emplean la palabra 'subdesarrollo' para describir la situación de las artes y las letras hispanoamericanas: nuestra cultura está 'subdesarrollada', la obra de fulano rompe el 'subdesarrollo de la novelística nacional', etc. Creo que con esa palabra aluden a ciertas corrientes que no son de su gusto (ni del mío): nacionalismo cerrado, academismo, tradicionalismo, etc. Pero la palabra 'subdesarrollo' pertenece a la economía y es un eufemismo de las Naciones



mimético-pavloviana. Así, toda reducción mecanicista, todo fatalismo autopunitivo, según el cual, por reflejo condicionado, a un país no desarrollado económicamente debería corresponderle también una literatura subdesarrollada, siempre me pareció una falacia propia de un sociologismo ingenuo.

Más tarde encontré en Octavio Paz, en el estudio «Invención, subdesarrollo, moderni-

Unidas para designar a las naciones atrasadas, con un bajo nivel de vida, sin industria o con una industria incipiente. La noción de 'subdesarrollo' es una excrecencia de la idea de progreso económico y social. Aparte de que me repugna reducir la pluralidad de civilizaciones y el destino mismo del hombre a un solo modelo: la sociedad industrial, dudo que la relación entre prosperidad económica y excelencia artística sea la de causa y efecto. No se puede

llamar 'subdesarrollados' a Kavafis, Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grecia, España y América Latina. La prisa por 'desarrollarse', por lo demás, me hace pensar en una desenfundada carrera por llegar más pronto que los otros al infierno».

Creo que en Brasil, con la «Antropofagia» de Oswald de Andrade, en los años 20 (retomada en los años 50, como parte de la tesis *La crisis de la filosofía mesiánica*, en términos de cosmovisión filosófico-existencial), tuvimos un sentido agudo de esa necesidad de pensar lo nacional en vinculación dialógica y dialéctica con lo universal. La «Antropofagia» de Oswald —ya lo he formulado en otro lugar (5)— sostiene que hay que devorar críticamente el legado cultural universal, elaborado no desde la perspectiva sumisa y reconciliada del «buen salvaje» (que idealiza, según el modelo de las virtudes europeas, el romanticismo brasileño de tipo indigenista, a través de Gonçalves Dias y José de Alencar, por ejemplo), sino según el punto de vista desprejuiciado del «mal salvaje», devorador de blancos, antropófago. No implica una sumisión (una catequesis), sino una trascuración: mejor dicho, una «tras valoración»: una visión crítica de la Historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), tan capaz de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción. Todo pasado que nos es «otro» merece ser negado. Vale decir: merece ser comido, devorado. Con esta especificación aclaratoria: el caníbal era un «polemista» (del griego *pólemos* = lucha, combate), pero también un «antologista»: sólo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, de modo de sacarles proteínas y el tuétano para el robustecimiento y renovación de sus propias fuerzas naturales... Ejemplo: Oswald de Andrade se inspiró hasta cierto punto en el cubismo poemático-itinerante de Blaise Cendrars (sobre quien, por otra parte, no dejó también de ejercer influencia en el período heroico de la llamada «poesía pau-brasil», 1923-1924). No obstante, en lugar de la *kodak* excursionista del «pirata du lac Léman», preocupada en registrar lo pintoresco y exótico en sus andanzas por tierras brasileñas, el *camera-eye* del poema-minuto de Oswald proyecta, en lo meramente paisajístico, un elemento crítico; capta un registro satírico de las costumbres nacionales estratificadas; hace detonar una cápsula de humor desacralizante, que no encontramos en los turísticos poemas brasileños de Cendrars, recogidos en *Feuilles de Route*. Con Oswald, en la década del 20, ya estamos más cerca, por anticipación, del anti-ilusionismo de la poesía lacónica del Brecht de finales de los años 30 (los poemas escritos en *basic German* y cargados de una cáustica intención crítica), que da la cromotipia sin compromiso de Cendrars. El suizo pensó que había redescubierto Brasil y que había calentado al amigo brasileño en una olla de *fondue* cosmopolita. Oswald le pidió prestada la máquina fotográfica y le retribuyó su amabilidad comiéndoselo. Sutilezas del morubixaba —cacique— Cunhambebe: «Allí viene nuestra comida dando saltos», como decían los tupinambás a la vista del europeo Hans Staden.



El caso tiene un paralelo en la relación Huido-bro-Reverdy. Puesta entre paréntesis la ociosa polémica sobre las prioridades, ¿qué poema de Reverdy equivale en fuerza y originalidad, en la poesía contemporánea, a la síntesis aero-épica de *Altazor*?

Nacionalismo modal vs. Nacionalismo ontológico

Creo que a un nacionalismo ontológico, calado del modelo organicista-biológico de la evolución de una planta (modelo que inspira, subrepticamente, toda la historiografía literaria empeñada en la individualización de un «clasicismo nacional», momento cumbre de un proceso de floración gradual, alimentado en la «pretensión objetivista» y en la «teleología inmanente» del historicismo del siglo XIX), se puede oponer (o, por lo menos, en favor de la atenuación del dominio, contraponer, en el sentido musical del término) un nacionalismo modal, diferencial. En el primer caso, se busca el origen y el itinerario de *parusía* de un Logos nacional puntual. Se trata de un episodio de la metafísica occidental de la presencia, trasladado a nuestras latitudes tropicales, y que llega a captar a fondo el sentido último de ese traslado. Es un capítulo que puede servir de apéndice al logocentrismo platonizante que Derrida, en su *Gramatología*, sometió a un análisis lúcido y revelador, no por azar bajo el estímulo de dos excéntricos: Fenollosa, el antisinólogo, y Nietzsche, el demolidor de certidumbres. Se pretende, en el primer caso, detectar el momento de encarnación del espíritu (del Logos) nacional, al haberse desdibujado la diferencia (las rupturas, las infracciones, los márgenes, lo «monstruoso»), para definir mejor un camino real: el trazado rectilíneo de esa logofanía a través de la Historia. El instante del apogeo (comparable a la pujanza orgánica del árbol), coincide con el de la *parusía* del Logos plenamente renovado en el huerto doméstico. Cuando se intenta describir en parte esta sustancia quintaesenciada —el «carácter» nacional—, se cae en un «retrato medio», inconsistente y convencional, donde nada es característico y el patriotismo reconciliador debe recurrir a hipóstasis para sostenerse. Machado de Assis, por ejemplo. El grande e inclasificable Machado, devorador de Laurence Sterne y de muchos otros (es suya la metáfora de la cabeza como un «estómago de rumiante», donde, como recuerda Augusto Meyer en un minucioso estudio de las fuentes, «todas las sugerencias, una vez mezcladas y trituradas, se preparan para una nueva masticación, complicada química en la que ya no es posible distinguir el organismo asimilador de las materias asimiladas»). Pues bien: Machado —nuestro Borges del siglo XIX—, cuya obra marca el cénit de la *parusía* en la suma concordante de esas lecturas logofánicas, es nacional por no ser nacional... Como el Ulises mitológico de Fernando Pessoa, que «fue por no ser existiendo...» y «nos creó...»

De ahí la necesidad de pensar desde la *diferencia*, el nacionalismo como movimiento dia-

lógico de la diferencia (y no como unción platónica del origen y rasero acomodaticio de lo mismo): el no-carácter, en lugar del carácter; la ruptura, en vez del trazado lineal; la historiografía como gráfico sísmico de la fragmentación subversiva, antes que como homologación tautológica de lo homogéneo. Un rechazo de la metáfora sustancialista de la evolución natural, progresiva, armoniosa. Una nueva idea de tradición (antitradición), que actúe como contra-evolución, como contracorriente opuesta al canon prestigiado y glorioso. Es la tesis de Adorno, retomada por Jauss: «Así nos topamos con el verdadero tema del sentido de la tradición: aquello que queda relegado al margen del camino, despreciado, subyugado; aquello que es compilado bajo el nombre de antiguallas; es allí donde busca refugio lo que hay de vivo en la tradición, no en el conjunto de aquellas obras que supuestamente desafían al tiempo...» (7). Mário de Andrade, al crear a Macunaíma, el antihéroe nacional «sin ningún carácter», denunció, tal vez subliminalmente (aquí equivale a decir, en su caso, «oswaldianamente»), la falacia logocéntrica que ronda a todo nacionalismo ontológico; la búsqueda macunaímica, vista desde esta perspectiva radical, *di-fiere* (en el doble sentido derridiano de divergir y aplazar) el momento talismánico de la plenitud monológica; suspende la investidura dogmática del carácter uno y único que finalmente se encontraría (de donde el peligro de recristianizar el aspecto salvaje-canibalesco del proyecto macunaímico, nimbándolo con la aureola religiosa del Graal: el peligro de poner de nuevo el indio custodio e hijo de María, el Guaraní caballeresco ridiculizado en el manifiesto de Oswald, en lugar del *trickster*-antropófago: error —o tentativa de neutralización y conjuro— de los misioneros europeos, que tradujeron el nombre de Macunaíma —el «gran malo» de los indígenas del Roraima— por el santo apelativo del Dios cristiano...). De la búsqueda incesantemente *di-ferida* y frustrada (aplazada) queda la diferencia, el movimiento dialógico, desconcertante, «carnavalizado», jamás resuelto de manera definitiva, de lo mismo y de la alteridad, del aborigen y del alienígena (el europeo). Un espacio crítico *para-doxós*, lo contrario de la *doxa*: la interrogación siempre renovada, instigadora, en lugar del precepto tranquilizador de un manual de *scouters*.

En cuanto a ese sustancialismo logofánico, no se distinguen mucho los dos principales modelos de lectura de la tradición propuestos por la historiografía literaria brasileña contemporánea. Lo disfórico y lo eufórico. El de Antonio Cândido (*Formación de la literatura brasileña*, 1959) y el de Afrânio Coutinho (*Introducción a la literatura en Brasil*, 1959; *Concepto de literatura brasileña*, 1960; *La tradición afortunada*, 1968). El primero, descartando operativamente el Barroco con un argumento de orden sociológico (ausencia de producción impresa y de público), e individualizando en el arcadismo preromántico el «momento formativo» inaugural; montado, con la elegancia y la coherencia interna de un concepto matemático, sobre el esquema de la transmisión de mensajes refe-

renciales (temático-nativistas); privilegiando, en el proceso, la función comunicativa y la emocional (exteriorizadora de «intenciones profundas») del lenguaje y, por extensión, de la literatura; alimentando, empero, por otro lado, cierto escepticismo irónico en cuanto a la arbitrariedad del gesto crítico de objetivación interpretativa y a la rentabilidad estética del modelo así construido (en este sentido, *disfórico*). El segundo, capaz de rescatar al Barroco brasileño, sin mayores trabas ni discutibles inhibiciones metodológicas, desde los criterios de la crítica estilístico-periodológica a los que se amolda, *lato sensu* (en este importantísimo rescate consiste su mérito principal); volviéndose a la reconstrucción de una tradición presuntamente «afortunada»: una escala evolutivo-ascensional (no sin resquicios «ufanistas»*), en la cual el Barroco se integra naturalmente, como despuntar de la aurora; menos preocupado por la definición rigurosa de su modelo semiológico de lectura, que parece depender más de la propia *fortuna*, axiomáticamente declarada como tal, de esa *tradición* (por esta razón, lo he llamado *eufórico*). Ambos, empero, empeñados en el mismo esfuerzo *parusíaco* (aunque con diferente, y hasta antagónico, timbre ideológico): la constitución del espíritu (o conciencia) nacional, Machado de Assis como *terminus ad quem* de la ruta ontológica, como su culminación, en los dos casos. En ambos, en un análisis más riguroso, se trata de la ultimación histórica (con las naturales maduraciones teóricas y la tentativa de «normalización» de la interferencia perturbadora de Machado de Assis) del proyecto fundamental del romanticismo brasileño, entendido por Antonio Cândido como un «proceso de construcción genealógica», un «proceso rectilíneo de brasileñización», cuya fase ingenua (con Machado, el romanticismo se volvería adulto y crítico) la ilustra pintorescamente el mismo crítico: «Resultaría una especie de espectograma en que el mismo color fuese pasando de las tonalidades desleídas hacia las más densamente cargadas, hasta el nacionalismo triunfal de los indigenistas románticos».

El barroco: la no-infancia

Toda cuestión logocéntrica del origen, en la literatura brasileña (y esto podrá ser válido para otras literaturas latinoamericanas, aparte el problema, que ha de considerarse bajo una luz especial, de las grandes culturas precolombinas), tropieza con un obstáculo historiográfico: el Barroco (8). Diré que el Barroco, para nosotros, es el no-origen, porque es la no-infancia. Nuestras literaturas, emergiendo con el Barroco, no tuvieron infancia (*infans*, el que no habla). Nunca fueron afásicas. Ya nacieron adultas (como ciertos héroes mitológicos) y hablando un código universal sumamente elaborado: el código retórico barroco (con supervivencias tardo-medievales y renacentistas, decantadas ya, en el caso brasileño, por el manierismo camoniano que, por otra parte, influyó estilísticamente en Góngora). Articularse como diferencia en relación con esta panoplia de *universalía* es, en definitiva, nuestro «nacer» como



literatura: una especie de partenogénesis sin huevo ontológico (vale decir: la diferencia como origen o el huevo de Colón...).

Mário Faustino, inolvidable compañero de mi generación, escribió a finales de los años 50: «El barroquismo del *seicento*, italiano o español, es, además, el primer gran impulso organizado, en la poesía de Occidente, en el sentido de hacer una poesía 'orgánica', es decir, que crece a partir de las líneas de fuerza de los propios materiales de que se hace, poesía en que el poema refleja una visión pormenorizada del mundo, a medida que constituye otro mundo, microscópico y cosificado. (...) La verdadera poesía del barroquismo del siglo XVII es evidentemente, ante todo, una poesía *culta*». Y, considerando en especial el caso brasileño: «Es sorprendente, destacamos una vez más, el alto nivel técnico con que se inició la poesía en Brasil, en todas sus corrientes. La poesía comenzó entre nosotros como un arte, como algo que pueden enseñar los especialistas y aprender y practicar quienes poseen un mínimo de habilidad para los fines propuestos. En Portugal, como en Brasil, en el siglo XVII, se aprendía a componer versos en manuales como el célebre *Arte de trovar*; los poetas mayores enseñaban a los menos expertos; y las academias comenzaban a florecer. No es, por lo tanto, del todo asombroso (considerando que venían de Europa ya versados en el arte o iban allí a estudiarlo) que se encuentre en nuestros poetas, mayores y menores, un elevado nivel técnico (...)» (9).

Hablar el código barroco, en la literatura del Brasil colonial, significaba intentar extraer la diferencia de la formación del mismo. En la medida en que el estilo alegórico del barroco era un decir alter-

nativo —un estilo en que, en el límite, cualquier cosa podría simbolizar cualquier otra (como explicó Walter Benjamin en su estudio capital sobre el *Trauerspiel* alemán)— la «corriente alterna» del Barroco brasileño era un doble decir del otro como diferencia: decir un código de alteridades y decirlo en condición alterada. Gregório de Matos, brasileño formado en Coimbra, blanco entre mulatos y mestizos, enemistado con los nobles de la tierra y con los habitantes de los reinos de Portugal, por su parte híbrido espiritual irremisible, sin poder ya ser una cosa ni la otra, ni juez en el reino ni abogado en la colonia ultramarina, desgarrado como Brasil en su situación de dependencia, estalla maldiciendo como «boca de infierno»: el mismo mecanismo permutador del có-

digo áulico del Barroco se presta a la insolente virulencia de la crítica, el estilo ingenioso del elogio y de la alabanza cortés es el mismo que propicia el juego-de-espíritu contundente de la sátira y el juego-de-cuerpo sin desparpajo de la erótica. Gregório es ya nuestro primer antropófago, como lo vio Augusto de Campos («el primer antropófago experimental de nuestra poesía») en un incitante estudio-poema de 1974 (10). Nuestro primer transculturador: tradujo, con un rasgo diferencial personalísimo, revelado en la propia manipulación irónica de la combinatoria tópica, dos sonetos de Góngora («Mientras por competir con tu cabello» e «ilustre y hermosísima María»). El resultado fue un tercer soneto («Discreta e formosíssima Maria»), que desmontaba y explicitaba los secretos de la máquina sonetífera barroca, y que, además, siendo dos veces de Góngora, era también de Garcilaso de la Vega, de Camões y, más remotamente, de Ausonio (pues en todos esos poetas, por su parte, había alimentado el cordobés sus sonetos paradigmáticos, que el bahiano Gregório resonetiza en un *tertius* tan mistificador y apropiado, en sus síntesis dialéctica inesperada, que los comentaristas académicos, hasta hoy, no consiguen aproximarse a ese producto *monstruoso* sin murmurar santurrónicamente el conjuro protector de la palabra «plagio»...). Sor Juana, en México, es otro ejemplo. De su barroco diferencial sólo diré —siguiendo a Octavio Paz (*Las peras del olmo*, 1957)— que, en su auge, en el «Primero Sueño», más que replicar a Góngora, se anticipa de un solo golpe al romanticismo alemán y al onirismo surrealista, a partir del confinamiento conventual que le servía de territorio libre para los vuelos de la imaginación creadora en el espacio colonial, represivo en cuanto destierro de los centros de mayor cultura y en cuanto marco masculino de aislamiento para una mujer poeta y culta.

Diciendo la diferencia en los intersticios de un código universal, los escritores latinoamericanos del Barroco también trababan entre sí un diálogo que sólo hoy comienza a retomarse. Un diálogo que podía ser explícito: Sor Juana discutía las construcciones teológicas del Padre Vieira, el gran prosista del Barroco brasileño, en su intervención polémica denominada *Crisis sobre un sermón* (más tarde, *Carta atenagórica*), en el año 1960 (por lo tanto, aún en vida de Vieira). Y las discutía para devorarlas y devorar a su autor. Para imponer su *wit* femenino al ingenio parenético vieiriano. Para desquitarse de la grandilocuente arrogancia masculina por la vía sagaz de la cavilación castradora, en la interpretación condimentada de psicoanálisis de Ludwig Pfandl (11). Hoy nos causa sorpresa cuando encontramos en Borges una referencia a los *Sertones* de Euclides da Cunha, apenas una distante recordación de lectura. Ocurre que quedamos más alejados, en la geografía espiritual, que Sor Juana y Vieira, que utilizaban diferencialmente un código común. Y había también, por otro lado, el diálogo implícito: el bahiano Gregório, la mexicana Sor Juana, el peruano Caviedes, todos ellos participaban de un discurso que se alternaba tropológicamente,

aun cuando no hubiese contemporaneidad exacta ni referencia alusiva directa. Ese discurso se prolongaba también como un simposio retrospectivo en el tiempo: a él asistían Góngora, Quevedo, Lope, Garcilaso, Camões, Sá de Miranda, Petrarca... La literatura, tanto en la colonia como en la metrópoli, se hacía de literatura. Pero, excéntrica en la colonia, tenía en el mejor de los casos la oportunidad de articularse como doble diferencia. La diferencia de lo diferente. Sor Juana soñando su sueño piramidal pre-surrealista. Gregório de Matos tocando su vihuela goliárdica precursora de la guitarra eléctrica del bahiano «tropicalista» Caetano Veloso (como lo vio James Amado, el más reciente editor de los códigos poéticos gregorianos). Caviedes hincándole el diente a las composturas del estilo culto, en las sátiras desenfadadas, rabelaisianas, de su *Diente del Parnaso*...

Barroco y razón antropofágica

Ya en el Barroco se nutre una posible «razón antropofágica», destructora del logocentrismo que heredamos de Occidente. Diferencial en lo universal, comenzó por ahí la torsión y la distorsión de un discurso que nos pudiese desensimismar de lo mismo. Es una antitradición que pasa por los vanos de la historiografía tradicional, que se filtra por sus brechas, que se cuele por sus fisuras. No se trata de una antitradición por derivación directa, que esto sería sustituir una linealidad por otra, sino del reconocimiento de ciertos designios o recorridos marginales, en lugar de la ruta preferencial de la historiografía normativa. En prosa, a una altura dada del proceso de meandros, en una determinada configuración, produciría el filón de la «novela malandra», así bautizada por António Cândido en «Dialéctica da Malandragem» (1970), ensayo que, en mi opinión, en cierto sentido, representa la «deslectura» deliberada, por parte del crítico, del camino real descrito en su *Formación de la literatura brasileña*. Un segundo pensamiento, proyectado con argucia sobre su primer trazado rectilíneo y cronográfico, abandonando la sucesión lineal en pro de una nueva posibilidad de recorte inteligible del mismo espacio, reorganizado ahora en una constelación diferente. Aquí la historia pasa a ser el producto de una construcción, de una apropiación re-configuradora, «monadológica», en la acepción de Walter Benjamin. Distinguiendo la novela «malandra» de la «picaresca» europea, Cândido reconoce en ella elementos arquetípicos de matriz folklórica y un fermento vivo de realismo de carácter popular. Remoto y modernísimo, el género aparece representando primeramente en Brasil con la obra *Memorias de un sargento de milicias* (1852-1853), de Manuel António de Almeida, relegada, casi como una antigualla, en la serie novelesca preferencial de nuestro Romanticismo canónico (la que va de Joaquim Manuel de Macedo a José de Alencar). No es casual que esta nueva posibilidad de lectura de la tradición le haya surgido al crítico en el momento de la revalorización de las novelas-invenções de Oswald de Andrade,

sobre todo de *Serafim Ponte Grande*, 1933 (experimento de transgresión semiológica del orden, de contestación de la legalidad y de la legibilidad establecidas, a favor del desorden perenne, de la versatilidad anárquica) (12).

En la medida en que «tradición malandra» sería otro nombre para «carnavalización», nos remite al Barroco, al Barroco visto por Severo Sarduy como fenómeno bakhtiano por excelencia: espacio lúdico de la polifonía y del lenguaje convulsionado (13). No olvidemos que Quevedo, el Quevedo de los sonetos conceptistas, es el mismo autor de la *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños* (1626). Nuestro primer «héroe» (antihéroe) *malandro* es el antropófago Gregório de Matos (como admite, desde ese nuevo punto de vista, el propio António Cândido, en una casi-apostilla a su *Formación*, donde Gregório, inmovilizado por la clausura del argumento sociológico, no tiene oportunidad ni vía de acceso). La «musa criolla», la «musa blasfema». El primer antropófago-malandro. No hablo de una biografía. Hablo de un biografema preservado en la tradición oral y disperso en códigos apógrafos. De una *persona* por detrás de la cual resuena un texto. Un texto de textos. Universal y diferencial. Paródico. Paralelográfico. Un «canto paralelo» de traductor/devorador: descentrado, excéntrico.

La poesía concreta: otra constelación

En la poesía brasileña contemporánea, la *poesía concreta* puede también atribuirse esa tradición «antinormativa», mediante una redistribución distinta y peculiar de los elementos configuradores disponibles. Ha de ser reconstituida igualmente mediante tiradas y retiradas. De Gregório a Sousândrade: del «Boca del Infierno» de la Bahía barroca al romántico marañense *maudit*, cantor de *El infierno de Wall Street* (1870). De Gregório a Sousândrade y de éste a Oswald, del escarnecedor de la nobleza de «sangre tatú» al oficiante del *Tatuturama* (misa negra de los indios del Amazonas), al recontador pau-brasilico de la crónica del descubrimiento (14). De Oswald a Drummond y Murilo. De todos ellos a João Cabral de Melo Neto, ingeniero de estructuras «mondrianescas». Otro dibujo. Otra constelación. El antidiscurso que geometriza la proliferación barroca. El Padre Vieira y Mallarmé: ambos ajedrecistas del lenguaje, ambos *syntaxiers*. La poesía sonorista tupí y el elogio de la concisión (la voca-



ción de *haiku* japonés) en los manifiestos oswaldianos:

*Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeju...*

O:

Somos concretistas (15).

La poesía concreta representa el momento de sincronía absoluta de la literatura brasileña. Ella no sólo puede decir la diferencia en un código universal (como Gregório de Matos y el Padre Vieira en el Barroco; como Sousândrade re-combinando la herencia grecolatina, Dante, Camões, Milton, Goethe y Byron en su *Guesa Errante*; como Oswald de Andrade, «pau-brasilizando» el futurismo italiano y el cubismo francés). Ella, metalingüísticamente, repensó el propio código, la propia función poética (o la acción de ese código). La diferencia (lo nacional) pasó a constituir con ella el lugar operativo de la nueva síntesis del código universal. Más que un legado de poetas, aquí se trataba de asumir, criticar y remasticar una poética. En cierto sentido, tiene razón Max Bense cuando, al tratar la poesía concreta brasileña, hace antes una distinción entre un concepto tradicional (clásico) y uno progresivo (no clásico) de literatura. Al primero, de acuerdo con Bense, respondería una obra como la de Curtius sobre la *Literatura europea y Edad Media latina*, en la cual pasado y presente convergen en una «unidad de sentido»; al segundo, el *Plan piloto para poesía concreta* (1958) del grupo *Noigandres*, dando por cerrado el «ciclo histórico del verso» (16). En verdad, lo que se producía aquí era la mudanza radical del registro dialógico. En vez de la vieja cuestión de influencias, en términos de autores y obras, se abría un nuevo proceso: autores de una literatura supuestamente periférica se apropiaban de pronto de la totalidad del código, lo reivindicaban como patrimonio suyo, como un botín vacante a la espera de un nuevo sujeto histórico, para replantearle el funcionamiento en términos de una poética generalizada y radical, de que el caso brasileño pasaba a ser la óptica diferenciadora y la condición de su posibilidad. La diferencia podía ahora pensarse como fundadora. Por debajo de la linealidad de la historia convencional, ese gesto, formando una constelación —por solidaridad casi subliminal— «citaba» otro: el del romanticismo alemán, con su concepción dialéctica de la «poesía universal progresiva» que desembocó en Mallarmé y produjo en Occidente el límite espiritual del *Coup de Dés* (donde Oriente ya comienza a romper y a perturbar, con su modelo sintético-analógico de escritura ideográfica, el monologismo lógico-aristotélico del verso discursivo occidental). Se trataba de recanalizar una poética. El momento (la década del 50) era, además, intersemiótico: en Europa se producía la nueva música postweberiana (Boulez, Stockhausen); en Estados Unidos, Cage, los comienzos de la indeterminación aleatoria en el piano preparado; en Brasil, en la música popu-

lar, despuntaban las condiciones preparatorias de la *bossa nova* de João Gilberto (nuestro Webern puntillista del «samba de una sola nota»); en la arquitectura, Niemeyer, y en el urbanismo, Lúcio Costa, respondían, para nuestro uso, a Le Corbusier y la *Bauhaus*; en la pintura: las bienales de São Paulo. Y nuestra generación redescubrió y rejuveneció a Volpi: nuestro «Mondrian *trecentesco*» (D. Pignatari) con sus banderitas, sus mástiles listados y sus fachadas seriadas, con su «color-luz» estructural, que nos parecía más pintor que el suizo Max Bill...

La poesía concreta, brasileñamente, pensó una nueva poética, nacional y universal. Un planetario de «signos en rotación», cuyos hitos-eventos se llamaban (semejantes a índices topográficos) Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Pound, Cummings u Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto y, más atrás, retrospectivamente, Sousândrade —el Sousândrade redescubierto y revaluado en el vertiginoso *infierno* ideográfico de la Bolsa de Nueva York... (Un Pound *avant la lettre*, con su Hades financiero presidido por el siniestro Mamonas).

Significativamente, esa nueva poética vino acompañada, desde luego, de una reflexión sobre el Barroco. Mi artículo de 1955 (varios años antes del libro de Umberto Eco) se titulaba «La obra de arte abierta» y propugnaba un neobarroco en vez de la obra concluida, de tipo «diamante» (17).

En noviembre de 1955, en Ulm, Alemania, Décio Pignatari se encuentra, por casualidad, con Eugen Gomringer, por ese entonces secretario de Max Bill en la *Hochschule für Gestaltung*. Del encuentro de circunstancia se llegó al descubrimiento recíproco. Había muchos puntos en común con el programa poético de los brasileños del grupo *Noigandres* y en el del poeta suizo de las *Konstellationen*. Se esbozó entonces un movimiento, de base internacional, habiendo aceptado Gomringer, en 1956, el título general propuesto por los brasileños: *poesía concreta*, y que, desde aquel momento, comenzó a tener tránsito universal. (También en 1956, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, tuvo lugar la primera exposición mundial de poesía concreta; del evento participaron sólo



artistas brasileños: poetas y pintores; las muestras internacionales, innúmeras, sucedieron a ésta, que fue la pionera).

Otro hecho a señalar: a pesar de su despojamiento y de su voluntaria delimitación de medios (se buscaba el poema como resultado colectivo, anónimo; la «desaparición elocutoria del yo», en Mallarmé; las estructuras elementales, en Oswald y Webern), la poesía concreta brasileña, para los críticos y observadores (para los adversarios, desde luego) parecía irremediabilmente barroquista, plúrima, polifacética, al compararla con la austera ortogonalidad de las *konstellationen* de Gomringer, límpidas y puras como una composición de Bill. Nuestra «diferencia» había producido otra resultante en la química del poema, aunque los datos globales del nuevo programa poético tuviesen puntos en común. Además de los poemas de lectura múltiple (los poemas en colores-vozes del *Poetamenos*, de Augusto de Campos; Boulez los vio en S. Paulo, en 1954, en un encuentro en casa del pintor Valdemar Cordeiro, en que hablamos todos, animadamente, sobre Webern y Mallarmé; en la *Troisième Sonate*, de 1957, Boulez usa colores diferentes para distinguir ciertas trayectorias alternativas en su partitura...); además de las peculiaridades de una sintaxis más lúdica, la dimensión semántica: la sátira contextual, inclusive política, presente desde el comienzo (*coca-cola* de Pignatari, por ejemplo, que data de 1957); la erótica, en la línea corporal del barroco atávico. Nada más distante de la neutralidad y de la asepsia de la Escuela de Zurich (sin que esto implique negar sus méritos en su propio ámbito; ¿o se trataría, con nuevos protagonistas, de un nuevo *round* del cotejo entre el brasileño Oswald y el suizo Cendrars?). El contacto con la nueva música fue esencial: también con los jóvenes compositores de S. Paulo (Cozzella, Duprat, Medaglia; después Willy Correa de Oliveira y Gilberto Mendes). Recuerdo, a mediados del 59, en Colonia, la sorpresa y el interés de Stockhausen frente a los ejemplares de la revista *Noigandres*. El, a esa altura, a pesar de incentivar los experimentos de Hans G. Helms, prefería componer, con el estilo del montaje, los textos que necesitaba (ver, por ejemplo, *Gesang der Jünglinge*, con líneas extraídas del *Libro de Daniel*): en Brasil, por su lado, todo un grupo de poetas trabajaba en textos que incorporaban a la sintaxis del poema, intersemióticamente, parámetros agotados en la práctica y en la teoría de la nueva música que despuntaba. (Poco tiempo después, hablando sobre «Musik und Graphik» en el Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, Stockhausen dejaría registrado un eco de ese contacto: cf. *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, Schott, 1960).

Más tarde, ese recorrido poesía/música de vanguardia (erudita) desembocaría en una excepcional coyuntura brasileña: Augusto de Campos sería el principal crítico y propugnador de la nueva música popular de Caetano Veloso y Gilberto Gil (a cuyos arreglos instrumentales contribuiría, en ocasiones decisivas, la invención experimental de Rogério Duprat y Júlio

Medaglia). El *produssumo*, como lo definió D. Pignatari: la poética de la invención en el consumo de masas, más allá del escepticismo de Adorno... Imagínese, sólo como término de comparación y demostración, esta convergencia ideal: los Beatles componiendo en contacto directo con John Cage sobre textos de E.E. Cummings... (Es verdad que hubo una Yoko —joh, Yoko!— el Oriente...). Una vez más, empero, en las *universalias*, la diferencia. Oigase *Araçá azul* de Caetano...

Los bárbaros alejandrinos: nueva deglución planetaria

Desarraigada y cosmopolita, la literatura hispanoamericana es regreso y búsqueda de una tradición. Al buscarla, la inventa.

OCTAVIO PAZ (1961, *Puertas al campo*)

Es ist ein Versuch, sich gleichsam a posteriori eine Vergangenheit zu geben, aus der man stammen möchte, im Gegensatz zu der, aus der man stammt. (Por así decir, es una tentativa de otorgarnos un pasado a posteriori, del cual podríamos provenir, en lugar de aquel otro del cual efectivamente provenimos).

NIETZSCHE

Creo que el «Coup de Dents» de Oswald de Andrade, su dialéctica «marxilar» (Marx + maxilar) (18), en la manera de enfrentar el legado civilizatorio europeo (la 1.ª fecha de su revolución antropofágica en la Historia de Brasil sería el año de la deglución del obispo Sardina, dignatario catequista portugués, en 1556), apunta a un hecho nuevo en la relación Europa/Latinoamérica: los europeos, ya a esta altura, tienen que aprender a convivir con los nuevos bárbaros que hace mucho, en un contexto distinto y alternativo, los están devorando y haciendo de ellos carne de su carne y sangre de su sangre, que hace mucho los están volviendo a sintetizar químicamente mediante un impetuoso e irrecusable metabolismo de la diferencia. (Y no sólo a europeos: ingredientes orientales, indios, chinos y japoneses, han entrado en el alambique «sym-poético» de esos neo-alquimistas: en Tablada y Octavio Paz; en los «senderos bifurcados» de Borges y en los ritos iniciáticos del Elizondo de *Farabeuf*; en Lezama y Severo Sarduy; en Oswald y en la poesía concreta brasileña, por ejemplo).

Son bárbaros alejandrinos, provisionados de bibliotecas caóticas y de ficheros laberínticos. La Biblioteca de Babel puede llamarse Biblioteca Municipal Miguel Cané y estar provisionalmente instalada en una modesta manzana de Buenos Aires («una localidad pardusca y tristonca, al sudoeste de la ciudad»), donde Borges se desempeñó como oscuro funcionario, y en cuyo sótano solía refugiarse de la mezquindad cotidiana, entregándose furtivamente a lecturas infinitas... O si no acomodarse entera en la capilla naviforme de Alfonso Reyes, en la ciudad de México, una bibliocasa donde se

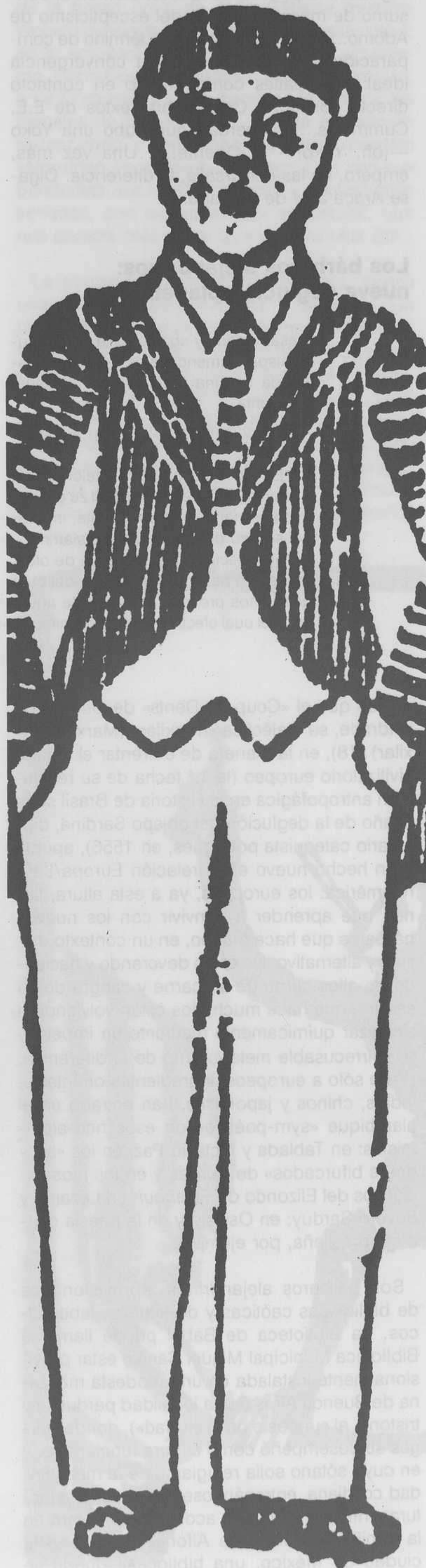
enclaustró durante cerca de 20 años, con sus estantes copiosos, un lector muy viajero e insaciable... O aun en São Paulo, en la Rua Lopes Chaves, en el Barrio de la Barra Funda, donde Mário de Andrade llenaba sus fichas de lectura y bordaba con notas los márgenes de las páginas que cotejaba, entre partituras de Schoenberg y Stravinsky, colecciones de expresionistas alemanes y futuristas italianos, tomos de Freud y tratados folklóricos... O, finalmente, proliferar en una casa de La Habana Vieja, allí mismo donde el «etrusco» Lezama Lima, después de una zambullida lustral en los desvanes de los bibliófilos cubanos, hacía girar su inmensa esfera armilar de lecturas, descentrada, cambiante, fabulosa, como un orbe jeroglífico incubado por el Ave Roc...

La mandíbula devoradora de esos nuevos bárbaros viene comiendo y «arruinando» desde hace mucho una herencia cultural cada vez más planetaria, en relación con la cual su embestida excentríficadora y desconstructora funciona con el ímpetu marginal de la antitradición carnavalesca, desacralizante, profanadora, evocada por Bakhtine en contrapartida con el camino real del positivismo épico lukacsiano, con la literatura monológica, con la obra acabada y unívoca. En cambio, el policulturalismo combinatorio y lúdico, la transmutación paródica de sentido y valores, la hibridación abierta y multilingüe, son los dispositivos que responden por la alimentación y realimentación constantes de ese almagesto barroquista: la transenciclopedia carnavalizada de los nuevos bárbaros, donde todo puede coexistir con todo. Son mecanismos que trituran la materia de la tradición como dientes de un ingenio tropical, que convierten tallos y tegumentos en bagazo y jugoso caldo. Lezama criolliza a Proust e intercomunica a Mallarmé con Góngora: sus citas son trucas y aproximativas, como restos de una digestión diluvial. *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (con su «Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia»), y *Rayuela*, de Julio Cortázar, dialogan, en turnos y planos diversos, con el *Ulises* de Joyce, sin perder con esto la marca de la circunstancia argentina (aun transmigrada, en el caso de Cortázar, con nostalgias porteñas, al París de la Rive Gauche). El bus-trófedon de los *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante atraviesa el espejo de Lewis Carroll para confraternizar con el «semanticista» Humpty Dumpty y con Shem; The Penman Dionélio Machado, en *Os Ratos*, rehace el día de Leopold Bloom en la mísera jornada endeudada de un Don Nadie brasileño, urbano, de los años 30 (un nazareno a merced del azar, Naziazeno, luchando por la leche-nuestra-de-cada-día...). Guimarães Rosa criba el sertón minero con veredas metafísicas: su personaje es un Fausto mefistofilológico, abismado en las tramas del lenguaje como un Heidegger mestizo... De Carpentier, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, se podría decir otro tanto: otras decocciones, otras amalgamas, diversas y singulares aglutinaciones.

La «pesadilla de la Historia», para los principales escritores latinoamericanos, con todo lo que implica, en los temperamentos más mili-

tantes, de participación y de empeño, ha sido una barroca y obsesiva pesadilla de escritura (llevada al paroxismo del *oxymoron* cuando se sabe en convivencia forzada y dolorosa con el mundo sin letras de grandes contingentes poblacionales privados de alfabeto). «La masa también comerá el bizcocho fino que fabrico» —vaticinaba Oswald de Andrade, con un equívoco animado por el «Prinzip Hoffnung», como preparando la médula nutriente, la merienda amniótica para el festín antropofágico de la utópica sociedad desalienada y comunal del futuro. Octavio Paz, remontándose a las primeras décadas de este siglo, vislumbró una convergencia insospechada y fascinante: mientras Pound y Eliot «descubrían» al francés Laforgue y se alimentaban de él, de su «logopeya» irónica, para la renovación de la poesía de lengua inglesa, Lugones en Buenos Aires y López Velarde en Zacatecas, México, por diferentes caminos entrecruzados idealmente en el espacio-tiempo, se volvían hacia el mismo simbolista marginal: todos reescribían diversamente —independientemente— un mismo poema universal inconcluso... En Brasil, Pedro Kilkerry, un oscuro «nefelibata» bahiano de apellido irlandés, mulato pobre y políglota, muerto a los 32 años, en 1917, de una operación de traqueotomía, contribuía, ignorado, a la órbita giratoria de esos signos ecuménicos: traducía y tragaba a Tristan Corbière (del mismo linaje «coloquial-irónico» de Laforgue) y con esto desarrollaba una dicción especialísima, que lo aproxima, pionero olvidado, en su hermoso poema «Es el silencio», a las sutilezas de elocución de un Fernando Pessoa (19).

Pues bien: todo ese borborigmo de digesto, toda esa rumia farragosa y ancestral que ya se pierde en los arcanos del tiempo, no podía permanecer indefinidamente ignorada por Europa. El *boom*, fenómeno reciente y epidérmico, en el plano de los *mass-media*, sirvió de alerta exclamativo —entre asombrado y tardío— a los europeos (y también a los norteamericanos, de cuyo pragmatismo omnívoro, en términos de masticación cultural, la *vis paideumica* de Ezra Pound será el ejemplo más característico en nuestros días, como lo fue en el pasado el ecumenismo de Walt Whitman). De alerta admirado y aviso a los navegantes incautos, ante la turbulencia larvada y explosiva de una nueva relación dialógica que se venía desarrollando subrepticamente, escamoteada por la suficiencia monolingüe de los usuarios de lenguas «imperiales» (como el francés, cada vez menos, y el inglés, cada vez más), una relación que estaba minando y corroyendo las bases de la *koiné* literaria predefinida en términos de literaturas «más viejas» y «mayores», de «troncos», «ramas principales» y «ramificaciones secundarias». En cierto momento, con Borges por lo menos, el europeo descubrió que ya no podía escribir su prosa del mundo sin la contribución cada vez más avasalladora de la diferencia aportada por los voraces bárbaros alejandrinos. Los libros que leía ya no podían ser los mismos, después de comidos y digeridos por el ciego homérica de Buenos Aires, que se había atrevido incluso a reescribir el *Quijote*, bajo el pseudónimo de Pierre Menard... ¿Qué



habría de nuevo, sin Borges, en el *nouveau roman* de Robbe-Grillet? ¿Quién podrá ahora leer a Proust sin admitir a Lezama Lima? ¿Leer a Mallarmé, hoy, sin considerar las hipótesis intertextuales de *Trilce* de Vallejo y *Blanco* de Octavio Paz? ¿O contribuir al «poema universal progresivo» sin deglutir de nuevo la poesía concreta brasileña del grupo *Noigandres*? Nathalie Sarraute, una vez, a mediados de los años 60 (me acuerdo de que Ungaretti, el viejo Ungaretti, cargado de reminiscencias brasileñas, en visita a São Paulo, participaba de la misma reunión), me observó, durante una conversación, que la índole de la escritura francesa no comportaba un experimento a lo Joyce. Le pregunté, a modo de réplica (vivos en mi memoria, igual y tanto cuanto neolatina, los ejemplos de *Macunaíma* de Mário de Andrade y del *Gran sertón: veredas* de Guimarães Rosa), si no consideraba a Rabelais un escritor francés. Desde 1963, yo había comenzado a escribir y a publicar mis *Galaxias*, una «barronca mortopopeya ibérica» entonada, en contrapunto, en el «hieldorado eldolorido latinoamargo». Desde la segunda mitad de los años 60 («Sur Góngora», 1966), Severo Sarduy había comenzado a barroquizar, por un acto de copresencia, el espacio cartesio-valéryano de *Tel Quel*. Fragmentos de las *Galaxias* en alemán (*Versuchsbuch/Galaxian, rot 25*, 1966, editados por Max Bense y E. Walther). También de 1966 es *Compact*, de Maurice Roche, un escritor-músico, que jamás tuvo dudas en cuanto a la viabilidad renovada del legado rabelaisiano en su lengua. Fragmentos de las *Galaxias*, traducidos al francés, en *Change* («La poétique la mémoire»), número de septiembre, 1970. Observación de Octavio Paz: «Me gustaría escoger como divisa el final del primer fragmento: *el vocablo es mi fábula*» («le vocable est ma fable»). Considérese, ahora, el joyceano y galáctico *Paradis* de Philippe Sollers. He contado esta historia y trazado ese itinerario, más detalladamente, en «Sanscreed latinized: the Wake in Brazil and Hispanic America», *Tri Quaterly*, n.º 38 («In the wake of the Wake»), 1977.

Escribir, hoy, tanto en América Latina como en Europa, significará, cada vez más, reescribir, remasticar. *Oi bárbaroi*. Los vándalos, hace mucho, cruzaron las fronteras y trastornaron el senado y el ágora, como en el poema de Kavafis. Los escritores logocéntricos, que se imaginaban usufructuarios privilegiados de una orgullosa *koiné* de mano única, prepárense para la tarea cada vez más urgente de reconocer y devorar una vez más el tuétano diferencial de los nuevos bárbaros de la politópica y polifónica civilización planetaria. A fin de cuentas, no cuesta nada pensar de nuevo en la advertencia actualísima del viejo Goethe: *Eine jede Literatur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird*. («Toda literatura, cerrada en sí misma, acaba por hundirse en el tedio si, renovadamente, no se deja vivificar por medio de la contribución extranjera»). La alteridad es, antes de cualquier otra cosa, un ejercicio necesario de autocrítica.

São Paulo, Brasil, febrero-marzo 1980.

(*) «Ufanismo»: actitud de satisfacción desmedida por las riquezas y bellezas del propio país. El término es derivado irónico del título del libro: *Por que me ufano do meu País* del conde Afonso Celso. (N. del T.).

(1) Haroldo de Campos, «A poesia concreta e a realidade nacional», *Tendência* n.º 4, Belo Horizonte, 1962; Idem, «Avanguardia e Sincronia nella Letteratura Brasiliana Odierna», *Aut Aut*, n.º 109-110, Milano, Lampugnani Nigri Editore, 1969.

(2) Se podría confrontar también este pasaje de Marx, al final de la *Introducción a una crítica de la economía política*: «Con respecto al arte, se sabe que determinados períodos de florecimiento no están de ningún modo en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, consecuentemente, con la base material, el esqueleto, por así decir, de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o, incluso, Shakespeare».

(3) Fragmento del «Manifiesto Comunista» (1848).

(4) Me refiero, en especial, a la obra de Volosinov, *Marxismo i filosofiya jazyka*, publicada en Leningrado, en 1929, y atribuida por algunos estudiosos a M.M. Bakhtin. (Hay trad. alemana, *Marxismus und Sprachphilosophie*, Frankfurt a.M. 1975).

(5) Ver, por ej., mi estudio introductorio a Oswald de Andrade, *Trechos Escolhidos*, Rio de Janeiro, Agir, 1967; más recientemente, el ensayo «Oswald de Andrade», en *Europe* («Le modernisme brésilien»), n.º 599, París, marzo 1979.

(6) Cf. Hans Robert Jauss, «Geschichte der Kunst und Historie», *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970. Existe trad. castellana de Juan Godo Costa: *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976. (N. del T.).

(7) Th. W. Adorno, *Thesen über Tradition* (1966), apud H.R. Jauss, ob. cit.

(8) Me gustaría citar aquí, de paso, la tesis de la posible identificación de un «barroco indígena», precolombino, caracterizado por un «idioma de signos y de símbolos, basado en el mito». Este punto de vista (que no deja de tener afinidades con la concepción pan-barroquista de un Eugenio

d'Ors) fue defendido por el prof. Alfredo A. Roggiano (University of Pittsburgh), en una comunicación presentada en el XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1975, apoyándose en el ejemplo mexicano y a partir de conceptos de Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Fondo de Cultura Económica, 1957.

(9) Mário Faustino, «Evolução da Poesia Brasileira - Gregório de Matos e Manuel Botelho de Oliveira», *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 y 28-9-58.

(10) Augusto de Campos, «Arte final para Gregório», en *Bahia/Invenção* (anti-antología de poesía baiana), Salvador, Propeg, 1974. La idea fue retomada por J. Miguel Wisnik en la introducción a Gregório de Matos, *Poemas escolhidos*, S. Paulo, 1976.

(11) Ludwig Pfandl, *Die Zehnte Muse von Mexico Juana Inés de la Cruz* (Ihr Leben. Ihre Dichtung. Ihre Psyche), München, 1946.

(12) Ver, entre otros, mi ensayo introductorio a la reedición de *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, R. Janeiro, 1971 (traducido al italiano en O. de Andrade, *Serafino Ponte Grande*, Torino, 1976; *Serafim Grosse Pointe*, Austin, Texas, New Latin Quarter, 1979).

(13) Ver mi ensayo de 1973, «Structuralism and Semiotics in Brazil: Retrospect/Prospect», *Dispositio* n.º 7-8, Ann Arbor, University of Michigan (Dept. of Romance Languages), 1978. Observé entonces, a propósito de «Dialéctica da Malandragem», que la estructura narrativa singular, denominada por A. Cândido «novela malandra», se aproximaba, en cierta forma, a la tesis de M. Bakhtin sobre la literatura «carnavalesca», así como a ciertas especulaciones tipológicas de Northrop Frye. Cf. también, de Severo Sarduy, «Barroco y neobarroco», en *América Latina en su literatura*, México, UNESCO/Siglo XXI, 1972, y el excelente balance crítico de Emir Rodríguez Monegal, «Carnaval/Antropofagia/Parodia», *Revista Iberoamericana*, n.º 108-109, Pittsburgh, 1979.

(14) Me refiero al soneto de Gregório de Matos, en el cual el poeta se burla de la prosapia de la «nueva nobleza» brasileña («los descendientes de sangre de tatú»), que invocaba fueros de hidalguía genealógicos, a partir del capitán

portugués D. Diogo Alvares Correia, el *Caramuru*, que había desposado a la hija de un cacique indígena; *Tatuturera* (1868), parte del largo poema *Guesa*, de Sousândrade (1832-1902), es una zarabanda orgiástico-satírica, de indios, misioneros y colonizadores, basada en el modelo de la «Walpurgisnacht» del *Faust I*, de Goethe; *Pau Brasil* (nombre de cierto tipo de madera, de la cual se extraía tinta roja, muy apreciada por los traficantes europeos) es el título de la primera compilación de poemas de Oswald de Andrade, publicada en 1925, en la cual se aprovechan, a modo de montaje, fragmentos de crónicas y relatos escritos sobre el país en la época del descubrimiento y de los comienzos de la colonización de la tierra.

(15) Extractos del «Manifiesto Antropófago» (1928), de Oswald de Andrade (accesible en tr. francesa en el n.º de *Europe* cit. en la not. 5).

(16) Max Bense, «Konkrete Poesie» (Anlässlich des Sonderheftes *noigrandes* zum zehnjährigen Bestehen dieser Gruppe für «Konkrete Poesie» in Brasilien), *Sprache im Technischen Zeitalter*, vol. 15, Stuttgart, Kohlhammer, 1965; *Brasilianische Intelligenz*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1965.

(17) Me refiero a Umberto Eco, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani, 1962. Para el prefacio a la edición brasileña de este libro (S. Paulo, Perspectiva, 1968), Eco escribió el siguiente comentario: «É poi curioso che alcuni anni prima che io scrivessi *Opera Aperta*, Haroldo de Campos, in un suo articolo, ne anticipasse i temi in un modo stupefacente, como se egli avessi recensito il libro che io non aveva ancora scritto e che avrei scritto senza aver letto il suo articolo. Ma questo significa che certi problemi appaiono in modo imperioso in un dato momento storico, si deducono quasi automaticamente dallo stato delle ricerche in atto».

(18) Bajo el pseudónimo-retruécano de «Marxilar», Oswald de Andrade firmó artículos en su *Revista de Antropofagia* (1928-1929).

(19) La poesía dispersa y la prosa suelta de Pedro Kilkerry (1885-1917) fueron recogidas póstumamente y analizadas por Augusto de Campos en *Re/Visao de Kilkerry*, S. Paulo, Fundo Estadual de Cultura, 1971. El estudio de Octavio Paz, al que me remito, es «Literatura y literalidad» (1970), en *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973.

Mario de Andrade

Macunaíma (el héroe sin ningún carácter)
Seix Barral, 1977

Lygia Bojunga Nunes

El sofá estampado
Espasa-Calpe, 1985

Angélica
Alfaguara, 1986

El bolso amarillo
Espasa-Calpe, 1986

Bossa Grogá
Juventud, 1986

La casa de la madrina
Juventud, 1986

Mi amigo el pintor
Alfaguara, 1988

João Cabral de Melo Neto

Educación por la piedra
Visor, 1982

Antonio Callado

Quarup
Argos Vergara, 1979

Euclides da Cunha

Los sertones
Fundamentos, 1981

Autran Dourado

Una vida en secreto
Bruguera, 1978

La trama del bordado
Alfaguara, 1978

La barca de los hombres
Caralt, 1987

Rubem Fonseca

Feliz año nuevo
Alfaguara, 1977

El cobrador
Bruguera, 1980

El gran arte
Seix Barral, 1984

Pasado negro
Seix Barral, 1986

El caso Morel
Bruguera, 1987

João Guimarães Rosa

Primeras historias
Seix Barral, 1980

Osman Lins

Avalovara
Seix Barral, 1975

La reina de las cárceles de Grecia
Alfaguara, 1981

Clarice Lispector

Cerca del corazón salvaje
Alfaguara, 1977

Lazos de familia
Montesinos, 1988

Silencio
Grijalbo, 1988

Felicidad clandestina
Grijalbo, 1988

Machado de Assis

Narraciones escogidas
América, 1919

El alienista
Tusquets, 1974

Manolón y Miguelín
Alfaguara, 1981

Gran sertón
Planeta, 1985

Memorias póstumas de Bras Cubas
CVS, 1975

Bruno Monteiro

Nuestra casa
Gustavo Gili, 1980

Raduan Nassar

Labor arcaica
Alfaguara, 1982

Nélida Piñón

Tebas de mi corazón
Alfaguara, 1978

Darcy Ribeiro

Maíra
Alfaguara, 1981

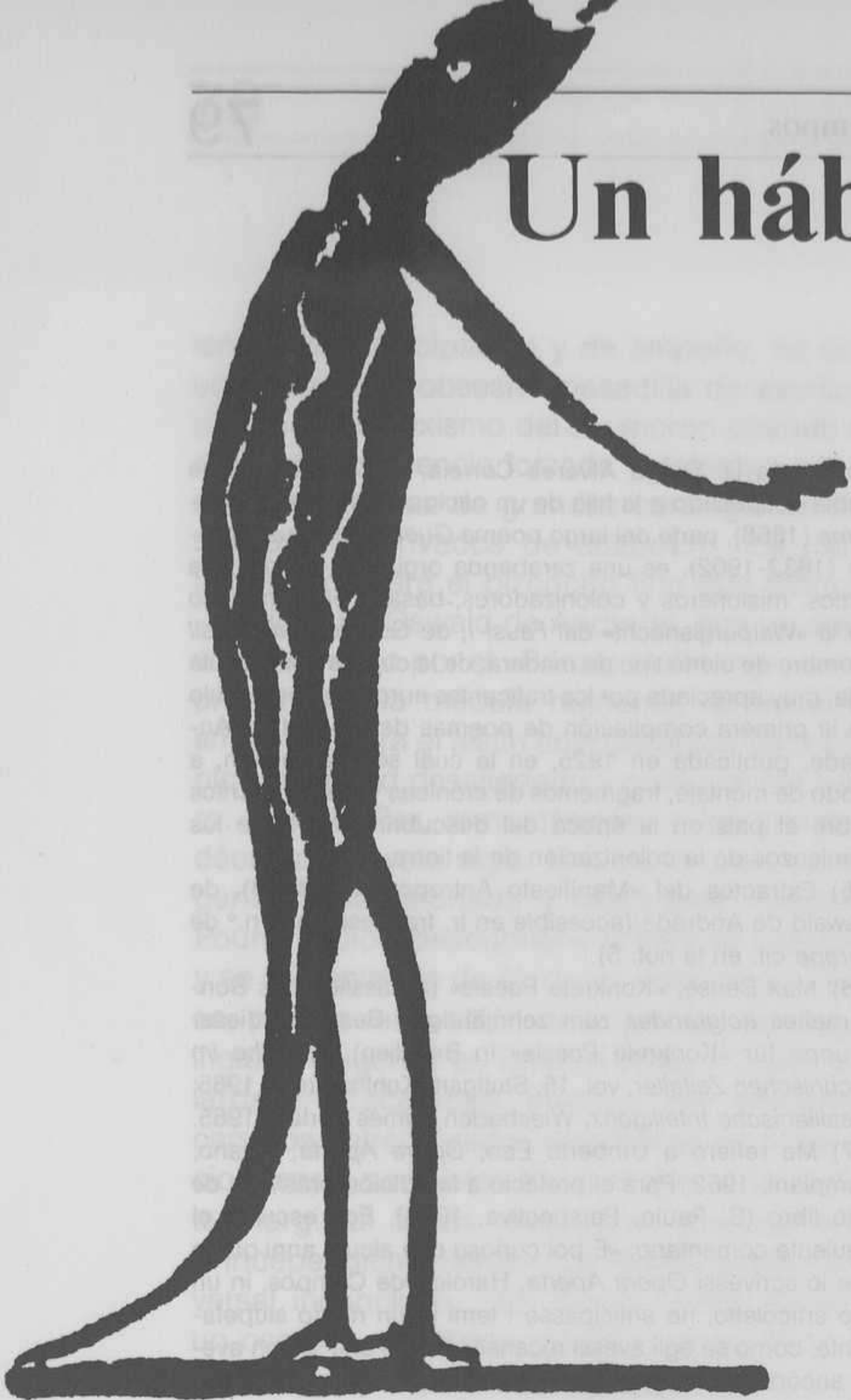
El mulo
Alfaguara, 1987

Marcio de Souza

Mad maría
Argos Vergara, 1987

Gálvez emperador del Amazonas
Argos Vergara, 1987

Un hábito probablemente azul



Caio Fernando Abreu

Yo estaba allí sin ningún plan inmediato cuando vi a los dos hombreritos verdes corriendo sobre la alfombra. Uno de ellos sacó del bolsillo un minúsculo pañuelo y se lo pasó por la frente. Pensé entonces que el pañuelo estaba hecho de finísimos hilos y que ellos debían de ser hábiles tejedores. Al mismo tiempo, recordé también que necesitaba un hábito largo: un hábito muy largo probablemente azul. No fue difícil someterlos y obligarlos a tejer para mí. Trajeron a sus familias y llevaron años en ese trabajo. Catástrofes increíbles: se enmarañaban en los hilos, se ahogaban en medio de la tela, las agujas los apuñalaban. Innumerables generaciones se sucedieron. Naciendo, tejiendo y muriendo. Mientras eso ocurría, mi mano derecha se posaba amenazadora sobre sus cabezas.



En los pozos

Caio Fernando Abreu

Primero te caes en un pozo. ¿No es malo caer en un pozo tan de repente? Al principio sí. Pero pronto comienzas a disfrutar de las piedras del pozo. Del barro del pozo. De la humedad del pozo. Del agua del pozo. De la tierra del pozo. Del olor del pozo. Del pozo del pozo. Pero ¿no es malo que uno vaya entrando en los pozos de los pozos sin fin? ¿No siente uno miedo? Uno siente un poco de miedo pero no duele. ¿No se muere uno? Uno se muere un poco en cada pozo. ¿Y no duele? Morirse no duele. Morirse es entrar en otra cosa. Y además: en el fondo del pozo del pozo del pozo del pozo qué vas a descubrir.

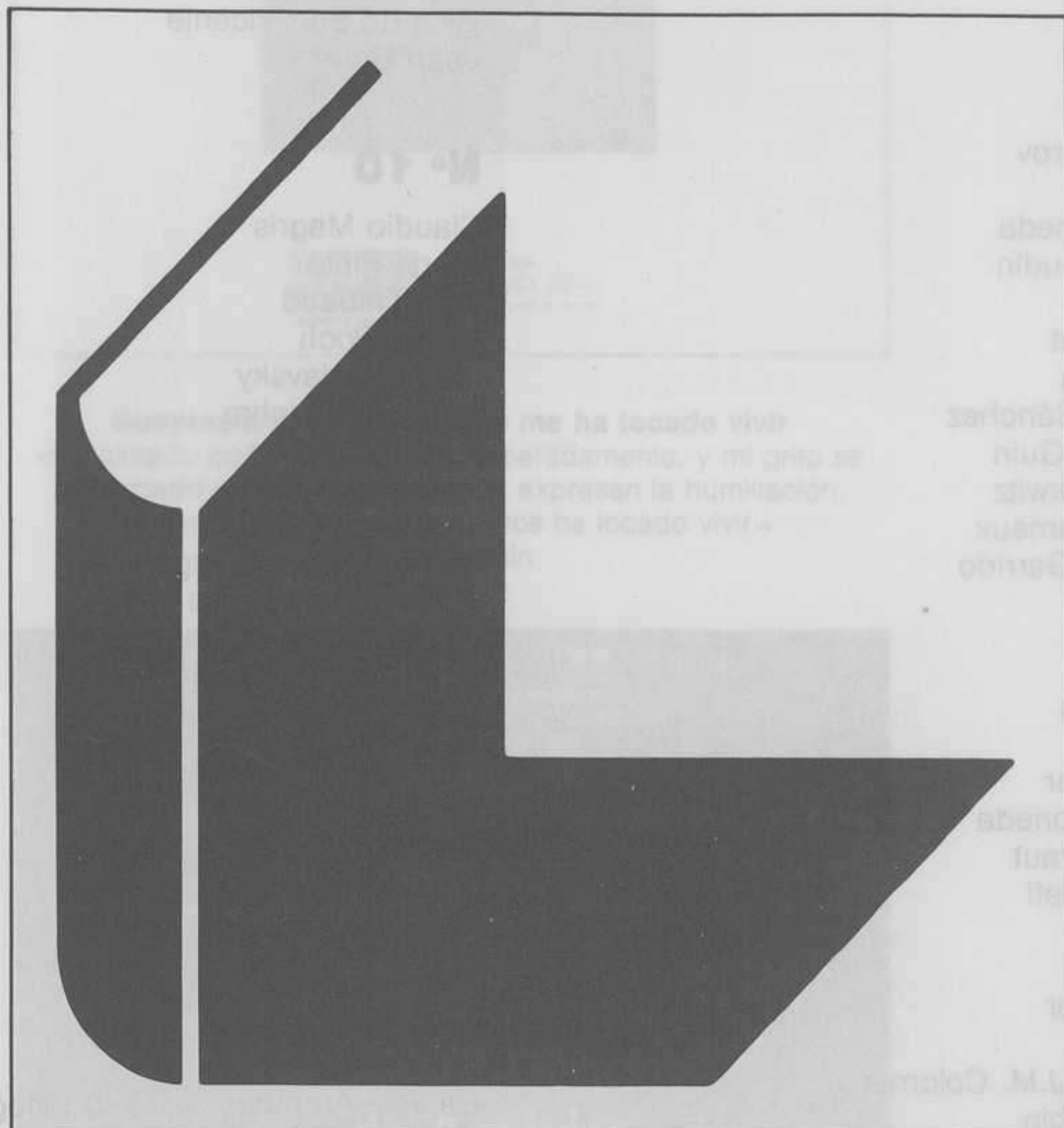


Madrid

27 de junio - 2 de julio, 1989

Recinto Ferial de la Casa de Campo

Pabellón 10



Liber'89

7º Saló
Internacional
del Libro

ORGANIZA:



INSTITUCIÓN FERIAL DE MADRID

PROMUEVE:

Federación de Gremios de Editores de España

CORRESPONDENCIA:

Federación de Gremios de Editores de España

Juan Ramón Jiménez, 45 - 9.º Izqda.

28036 Madrid (España)

Tel.: (91) 250 91 05 / 250 91 03

Télex: 48457 FGEE E

Telefax: (91) 563 92 76

PATROCINAN:

Ministerio de Cultura

Dirección General del Libro y Bibliotecas

Instituto Español de Comercio Exterior

Comunidad de Madrid

Consejería de Economía

Ayuntamiento de Madrid

Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes

Quinto Centenario

Asociación de Editores de Madrid

LETRA

INTERNACIONAL

Nº 1

André Brink
Italo Calvino
Vaclav Havel
André Gorz
Juan Goytisolo
Milan Kundera
Juan Benet
Mario Muchnik
Nadine Gordimer
Antonio Saura
José Miguel Ullán
Eloy Sánchez Rosillo
José Angel Valente
Felipe Hernández Cava
Teddy Bautista

Nº 2

Bárbara Spinelli
Magdalena Guilló
Almudena Guzmán
Javier Muguerza
Henry Miller
Henry Scott Stokes
Timothy Garton Ash
Hans-Magnus Enzensberger
Carlos Fuentes
Luisa Castro
Néstor Almendros
Tzvetan Todorov
Jorge Riechmann
Amos Oz
Menene Gras
Marcos Ricardo Barnatán

Nº 3

Carlos Piera
Tom Engelhardt
Fernando Savater
Miguel Martínez-Lage
Martin Filler
Alberto Ruy Sánchez
Adolfo García Ortega
Rossana Rossanda
Vittorio Strada
Gianni Vattimo
Mario Merlino
Horst Bienek
Eduardo Gologorsky
André Gorz
Ralf Dahrenfort
Anthony Burgess
Marx Frisch
Adolfo García Ortega
Emilio Alonso

Nº 4

Edgar Morin
Gyorgy Konrad
Juan Nuño
Timothy Garton Ash
Ursula Le Guin
Carlos Barral
Milan Kundera
Karel Kosik
Danilo Kis

Jordi Borja
Carl E. Schorske
Nelly Schnaith
Jurg Laederach
Mario Merlino
Carlos Barral
Tzvetan Todorov
Agustín Tena

Nº 5

Ricardo Cid Cañaverl
Jorge M. Reverte
François George
André Comte-Sponville
Anthony Barnett
Theodore Draper
Jorge G. Castañeda
Adam Zagajewski
Wole Soyinka
Magaroh Maruyama
Kuniko Mukoda
Rafael Pérez Estrada
Ivan Klima
Carlos Barral
Modest Cuixart
Miguel Espejo

Nº 6

Vaclav Havel
Tzvetan Todorov
Yuri Lotman
Josep Ramoneda
Fernando Claudín
Lev Kopelev
Georges Nivat
Luigi Malerba
Alberto Ruy Sánchez
Ursula K. Le Guin
Stephan Wackwitz
Dominique Jameux
Raúl Guerra Garrido

Nº 7

Susan Sontag
Umberto Eco
Salvador Giner
Antonio Gamoneda
Alain Finkielkraut
Michael Ignatieff
Jon Juaristi
José Carlón
George Steiner
John Berger
Paolo Flores, J.M. Colomer
Norberto Bobbio
Jacques le Goff
Mario Muchnik
Leszek Kolakowski
Horacio Fernández
Victoria Camps
Arnoldo Liberman

Nº 8

Eustaquio Barjau
Jesús García Gabaldón
Cornelius Castoriadis
Agnes Heller

Peter Schneider
Alexander Wat
Mario Merlino
Edgar Morin
Michel Tournier
E.J. Hobsbawm
José Ramón Rubio
Miguel Martínez-Lage
Angel Luis Inurria
José Luis Pardo
Karl S. Karol
Victor Zaslavsky

Nº 9

Jürgen Habermas
Camilo José Cela
György Konrad
Lars Gustafsson
Irwing Howe
Yvette Byro
I.F. Stone
José María Pérez Gay
Daniel Cohn-Bendit/Adam Michnik
Miguel Cereceda
Roy Medvedev
Ricardo San Vicente
Juan Benet

Nº 10

Claudio Magris
Diana Pinto
Paul Thibaud
Rafael Poch
Viktor Zaslavsky
Antonin J. Liehm
Gustaw Herling
Daniel Bell
Wubbo J. Ockels
Miguel Martínez-Lage
Philip Roth y Primo Levi
Philip Roth
Juan Goytisolo
Sylvie Richterova
Edgar Morin

Nº 11/12

Ludvik Vaculik
Agnes Heller
Harry Mulisch
Peter Bichsel
Dobrica Cosic
Daniele Archibugi y Paolo Bisogno
Adam Schaff
Fernando Claudín
Jan Kott
Tontcho Jetchev
Pierre Vidal-Naquet
Iorgos Cheimonas
Renate Schlesier
José Saramago
Nancy Huston
Marcelle Marini, Claude Habib
Hella S. Haasse
Clara Janés

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____

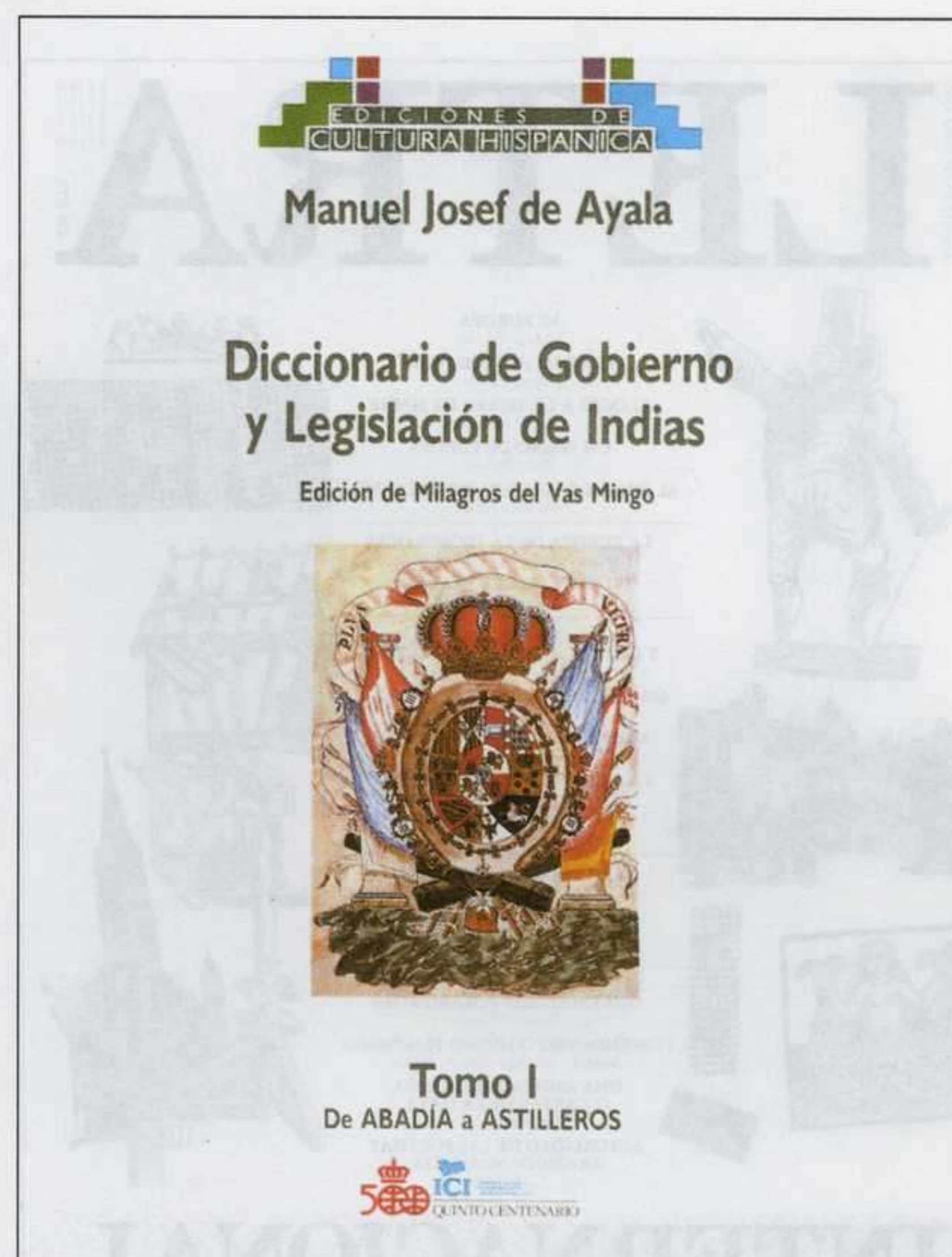
Suscripción a los números

Forma de pago: Adjunto talón bancario Giro postal n.º: _____

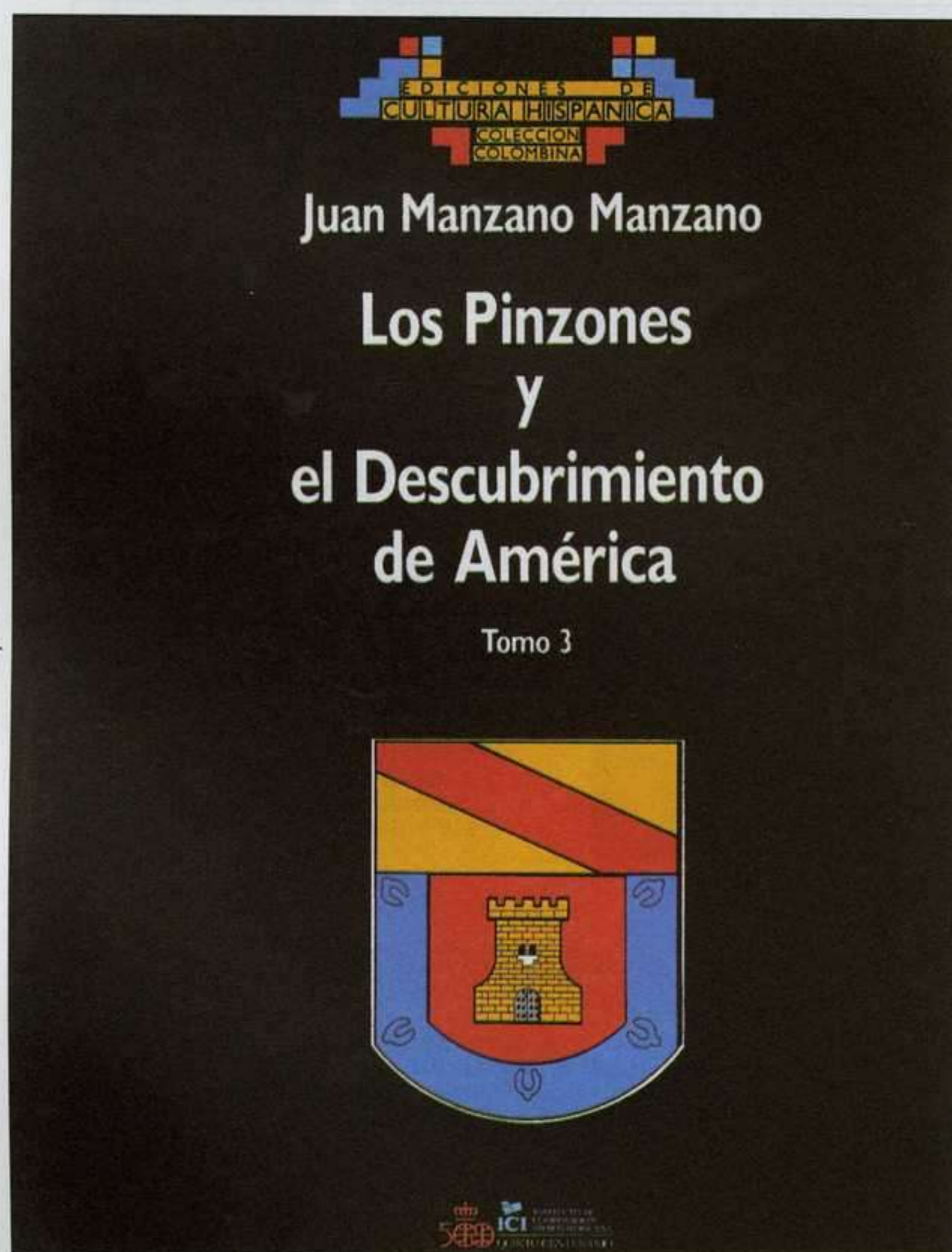
TARIFAS 4 números
España 1.600 ptas.
Europa 2.300 ptas.
América 4.000 ptas.



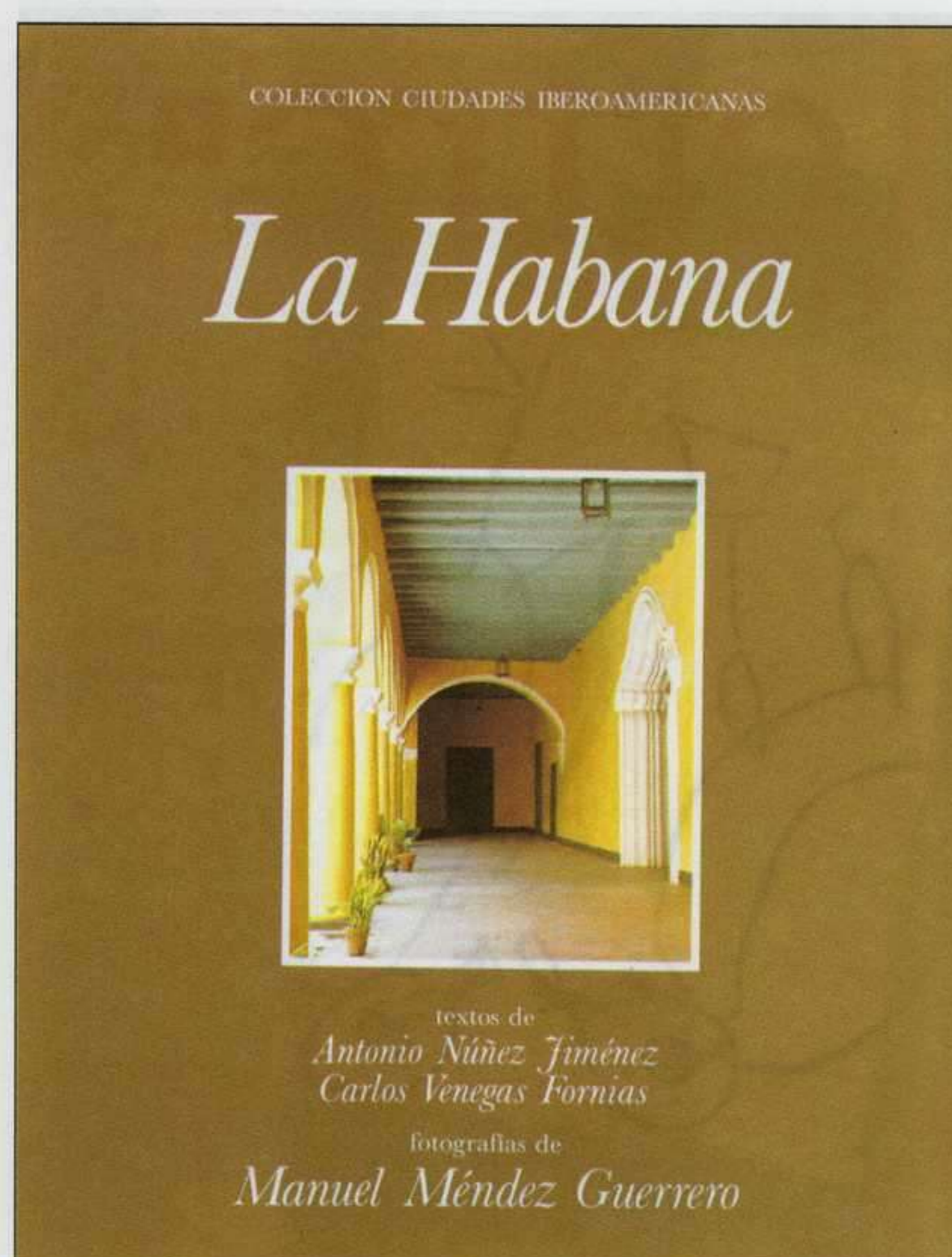
Guayasamin: El tiempo que me ha tocado vivir
«He pintado como si gritara desesperadamente, y mi grito se ha sumado a todos los gritos que expresan la humillación, la angustia del tiempo que nos ha tocado vivir.»
Guayasamin



Diccionario de Gobierno y Legislación de Indias
Manuel Josef de Ayala
Edición facsimilar que forma parte de la «Colección de documentos inéditos para la historia de Iberoamérica».



Los Pinzones y el descubrimiento de América
Dentro de la «Colección Colombina» dirigida por el profesor Don Juan Manzano, *Los Pinzones y el Descubrimiento de América* es un trabajo exhaustivo de investigación sobre el descubrimiento de América.



La Habana
En la «Colección de ciudades iberoamericanas» han aparecido los ejemplares dedicados a La Habana, Lima, Quito y San Juan de Puerto Rico.

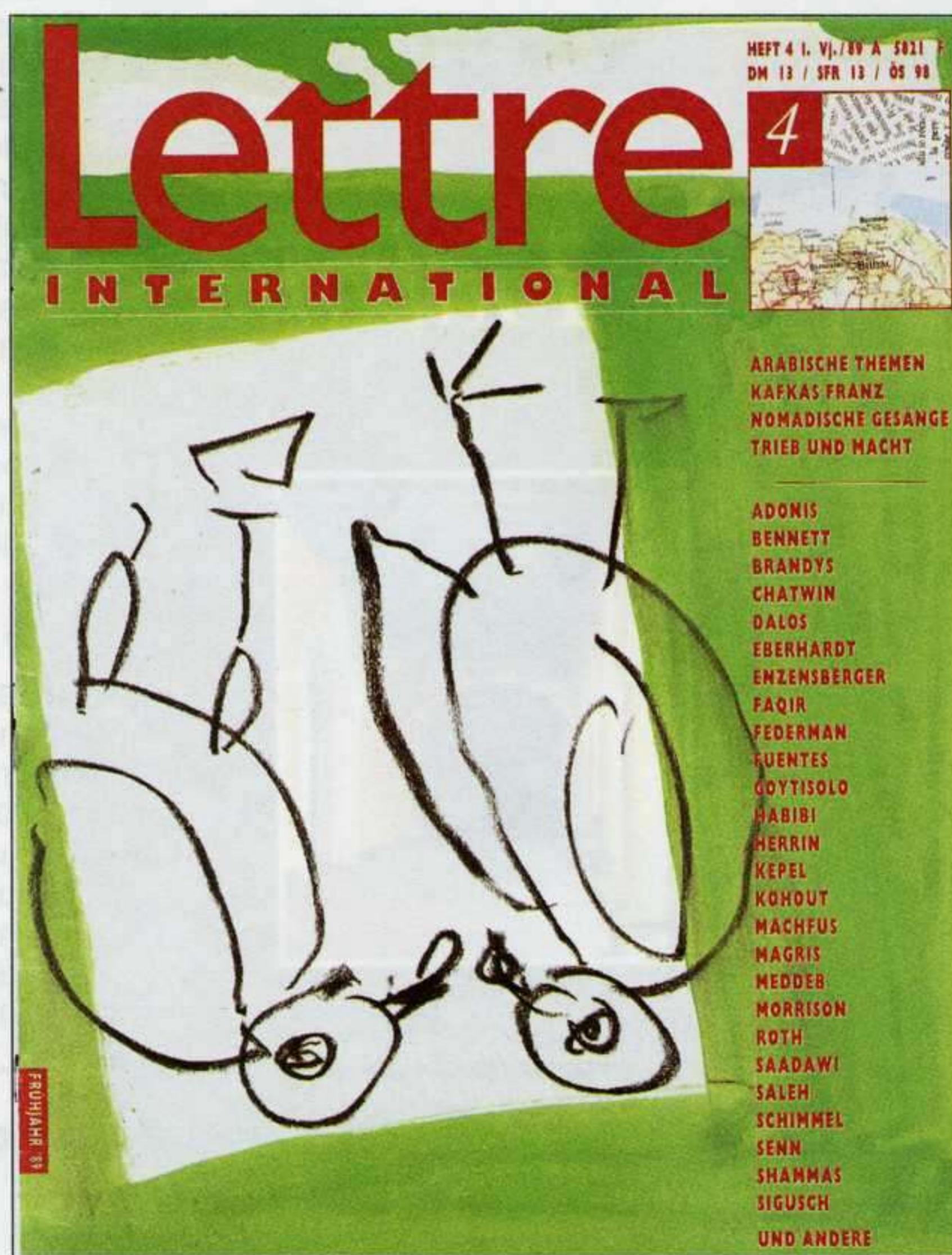
LETRA INTERNACIONAL



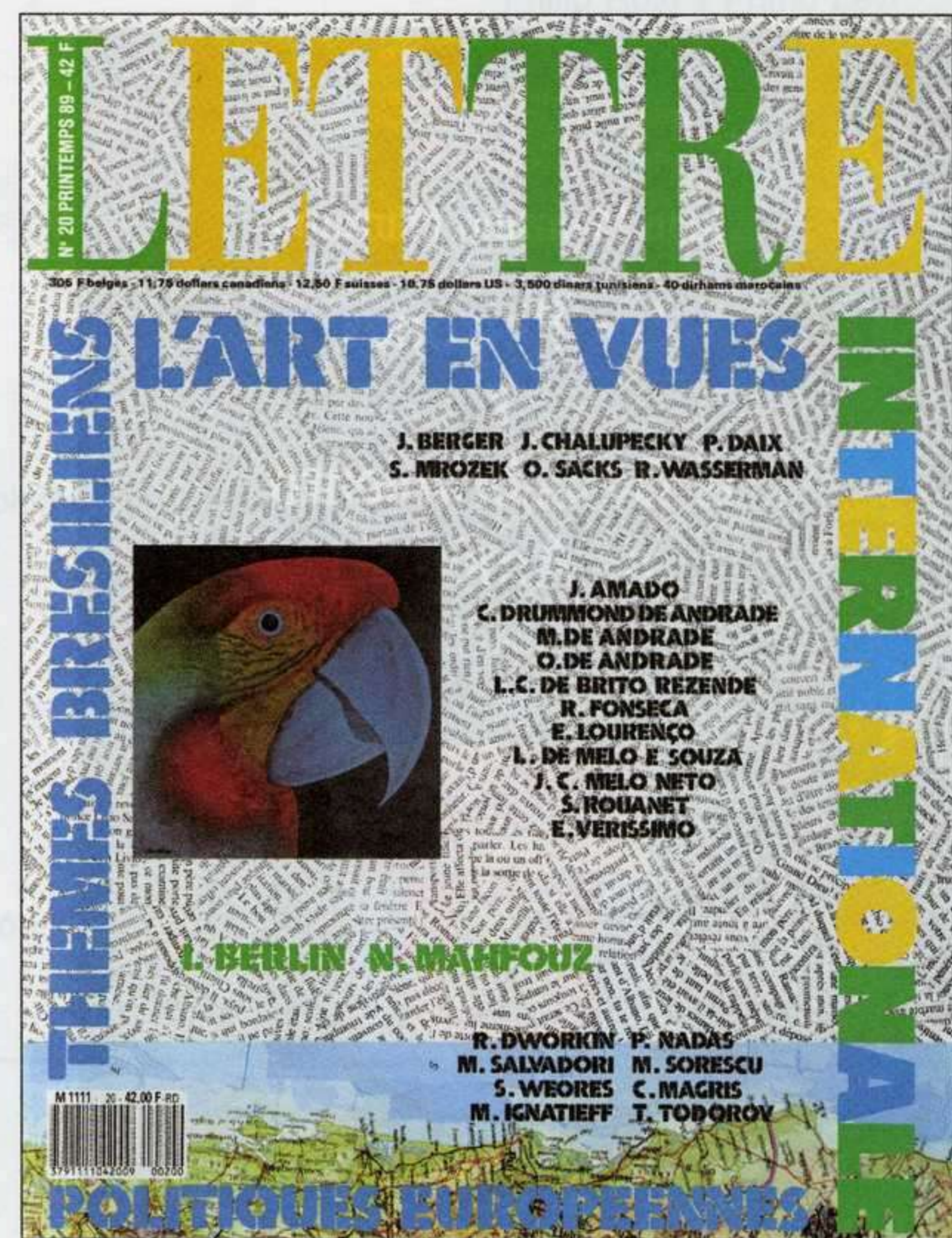
MADRID: **LETRA INTERNACIONAL**
Dirección: Carlos Barral, Antonin J. Liehm.
Redacción: Monte Esquinza, 30-2.ª dcha, 28010 Madrid



ROMA: **LETTERA INTERNAZIONALE**
Dirección: Federico Cohen, Antonin J. Liehm.
Redacción: Via Emanuelle Gianturco 4, 00192 Roma.



BERLIN: **LETTRE INTERNATIONALE**
Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.
Redacción: Dominicusstr. 3, 1000 Berlín/W. 62.



PARIS: **LETTRE INTERNATIONALE**
Dirección: Antonin J. Liehm, Paul Noirot.
Redacción: 14-16, rue des Petits-Hôtels, 75010 Paris.