

LETRA

OTOÑO 86

Carlos Piera, Tom Engelhardt

Cultura en USA

Rossana Rossanda

Rosa L.

Gianni Vattimo, Vittorio Strada

Futurismo

André Gorz, Ralf Dahrendorf

Nueva pobreza

Anthony Burgess, Max Frisch

Lenguaje y literatura



450 PTAS.

INTERNACIONAL

3



Sofía Madrigal, ilustradora de este número, nació en Segovia. Hace unos meses exponía sus últimos cuadros en la Galería Montenegro.

Editor ejecutivo:
Salvador Clotas

Directores:
Antonin J. Liehm y Ludolfo Paramio

Subdirector:
Manuel Ortuño Armas

Redacción:
Jorge Martínez Reverte, Marta Moriarty,
Manuel Ortuño, Ludolfo Paramio, Carlos Piera,
Josep Ramoneda, Fernando de Valenzuela

Diseño y maqueta:
El Cubrí

Collage:
Jirí Kolár

Editorial Pablo Iglesias
C/. Monte Esquinza, 30-2.º dcha.
28010 Madrid
Tels. 410 46 96 - 410 47 98
C.I.F. n.º G-28667061

Realización gráfica:
CHARACTER, S.A.

Depósito Legal: M-4655-1986
ISSN 0213-4721

EMILIO ALONSO
Historiador y economista mallorquín

HORST BIENEK
Poeta, ensayista y novelista alemán

ANTHONY BURGESS
Escritor inglés

RALF DAHRENFORF
Economista y sociólogo alemán, antiguo presidente
del Consejo de Europa y director de la London
School of Economics

TOM ENGELHARDT
Ensayista norteamericano

MARTIN FILLER
Periodista norteamericano, director de
House & Garden

MAX FRISCH
Escritor alemán

EDUARDO GOLIGORSKY
Escritor argentino radicado en Barcelona

ANDRE GORZ
Economista y ensayista francés

MIGUEL MARTINEZ-LAGE
Traductor español

MARIO MERLINO
Traductor y ensayista argentino

CARLOS PIERA
Poeta y profesor de Lingüística General en la
Universidad Autónoma de Madrid

ROSSANA ROSSANDA
Escritora y periodista italiana, directora de *Il Manifesto*

ALBERTO RUY SANCHEZ
Escritor y ensayista mexicano

FERNANDO SAVATER
Filósofo y ensayista español

VITTORIO STRADA
Ensayista y profesor de Lengua y Literatura Rusa
en la Universidad de Venecia

GIANNI VATTIMO
Escritor y profesor de Estética en la Universidad
de Turín

Todos los copyrights son de sus autores

Sumario

3

Carlos Piera	5
<i>Estados/cultura/Unidos</i>	
Tom Engelhardt	8
<i>La televisión y los niños</i>	
Fernando Savater	17
<i>Nuestro tiempo y el otro</i>	
Miguel Martínez-Lage	20
<i>El caleidoscopio de la identidad: Viernes y Robinson</i>	
Martin Filler	24
<i>La construcción y la nada: Mies van der Rohe</i>	
Alberto Ruy Sánchez	32
<i>Melancolía de la verdad: Gide regresa de Rusia</i>	
Adolfo García Ortega	39
<i>Amores de Viaje</i>	
Rossana Rossanda	40
<i>Rossa L.</i>	
Vittorio Strada	43
<i>El futuro del futuro</i>	
Gianni Vattimo	48
<i>El futuro pasado</i>	
Mario Merlino	50
<i>Espacio (¿fundamento?) de la mezcla</i>	
Horst Bienek	52
<i>El ciego en la biblioteca. Jorge Luis Borges</i>	
Eduardo Goligorsky	54
<i>Cortázar y la política</i>	
Andre Gorz	58
<i>El que no trabaje comerá</i>	
Ralf Dahrenforf	65
<i>El nuevo subproletariado</i>	
Anthony Burgess	69
<i>El lenguaje bajo el disfraz de la literatura</i>	
Marx Frisch	73
<i>Excepto la amistad</i>	
Adolfo García Ortega	75
<i>Estar cansado tiene plumas</i>	
Emilio Alonso	76
<i>La baronesa Blixen-Finecke (Nacida Karen Dinesen Westernholz)</i>	

Traductores

Marisa Delgado. *El reto de la informática, Excepto la amistad*
 Antón Dieterich. *El ciego en la Biblioteca. Jorge Luis Borges*
 Miguel Martínez-Lage. *La construcción y la nada, El lenguaje bajo el disfraz de la literatura*
 Mario Merlino. *El futuro pasado, El futuro del futuro, Rosa L.*
 Paloma Valenciano. *La televisión y los niños, El nuevo subproletariado*
 María Victoria Villaverde. *El que no trabaje comerá*

LETRA INTERNACIONAL n.º 4 aparecerá el 15 de diciembre de 1986

Barcelona ha guanyat.

RCP

Ajuntament  de Barcelona

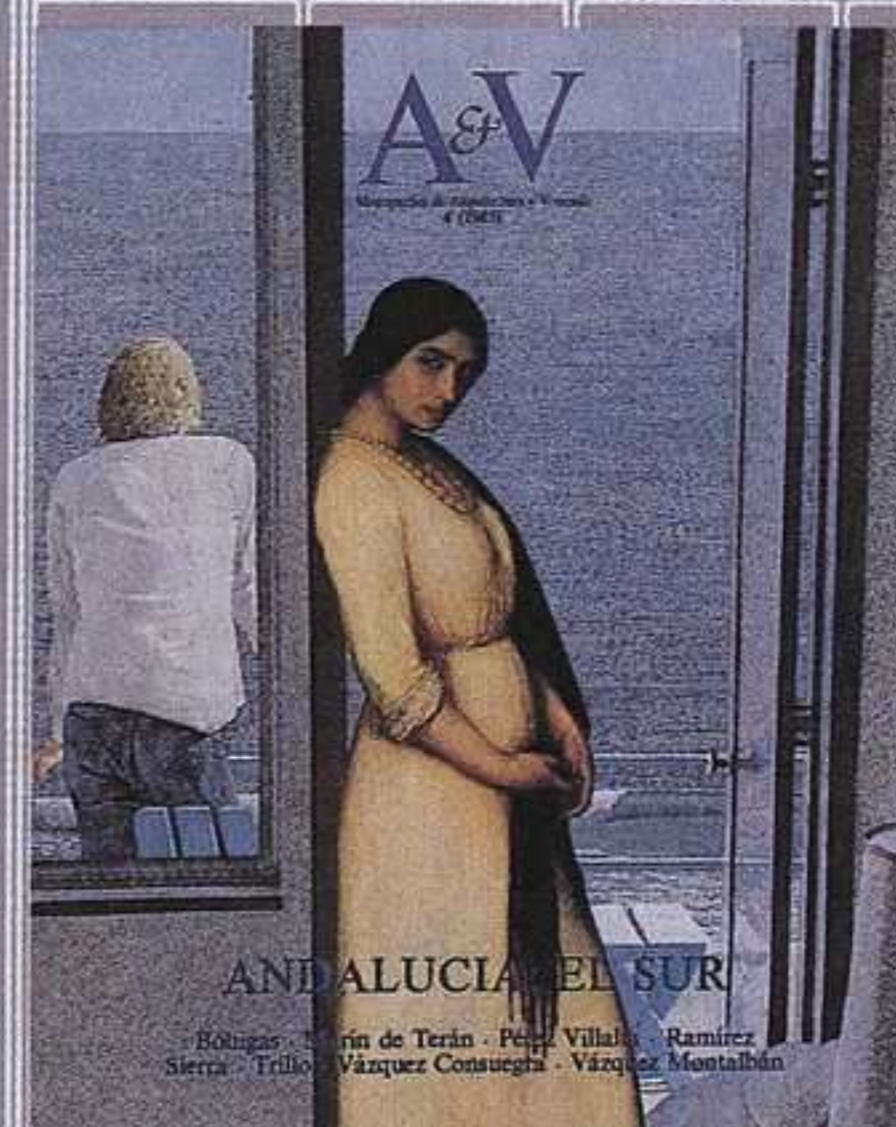
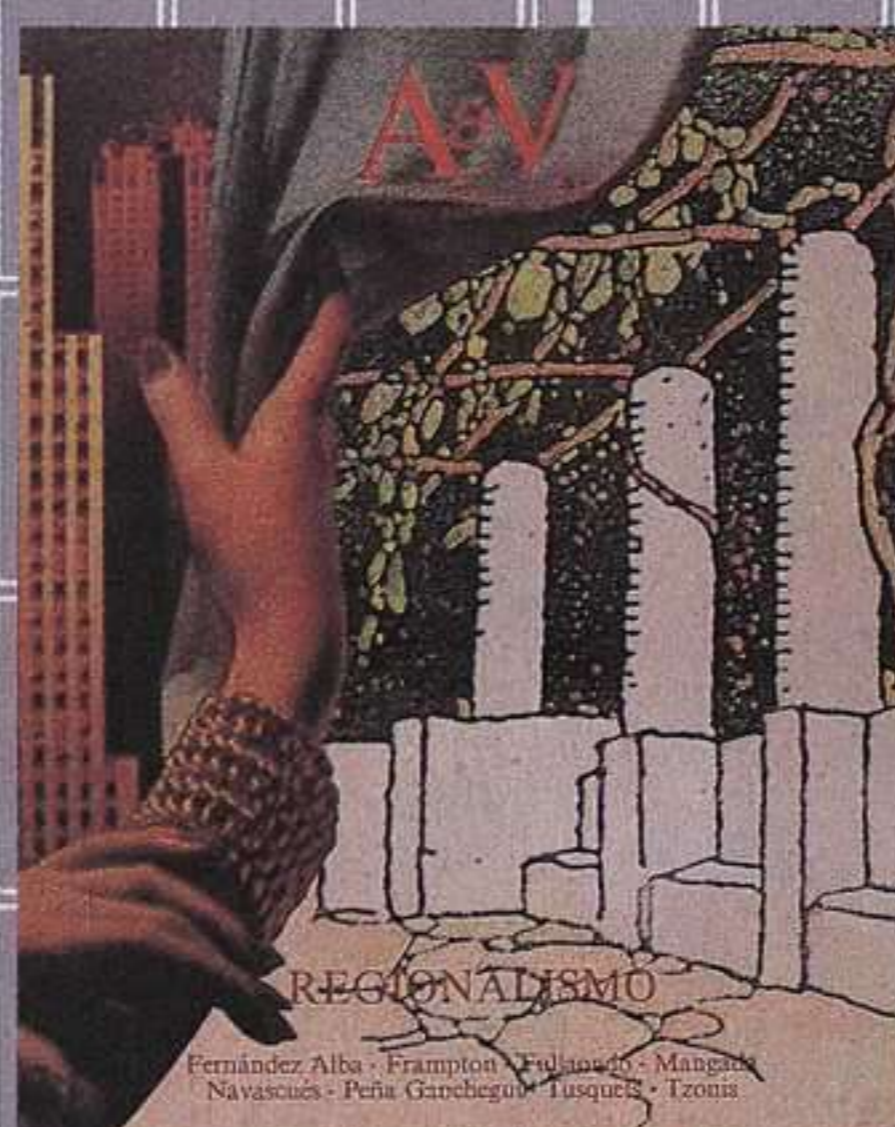
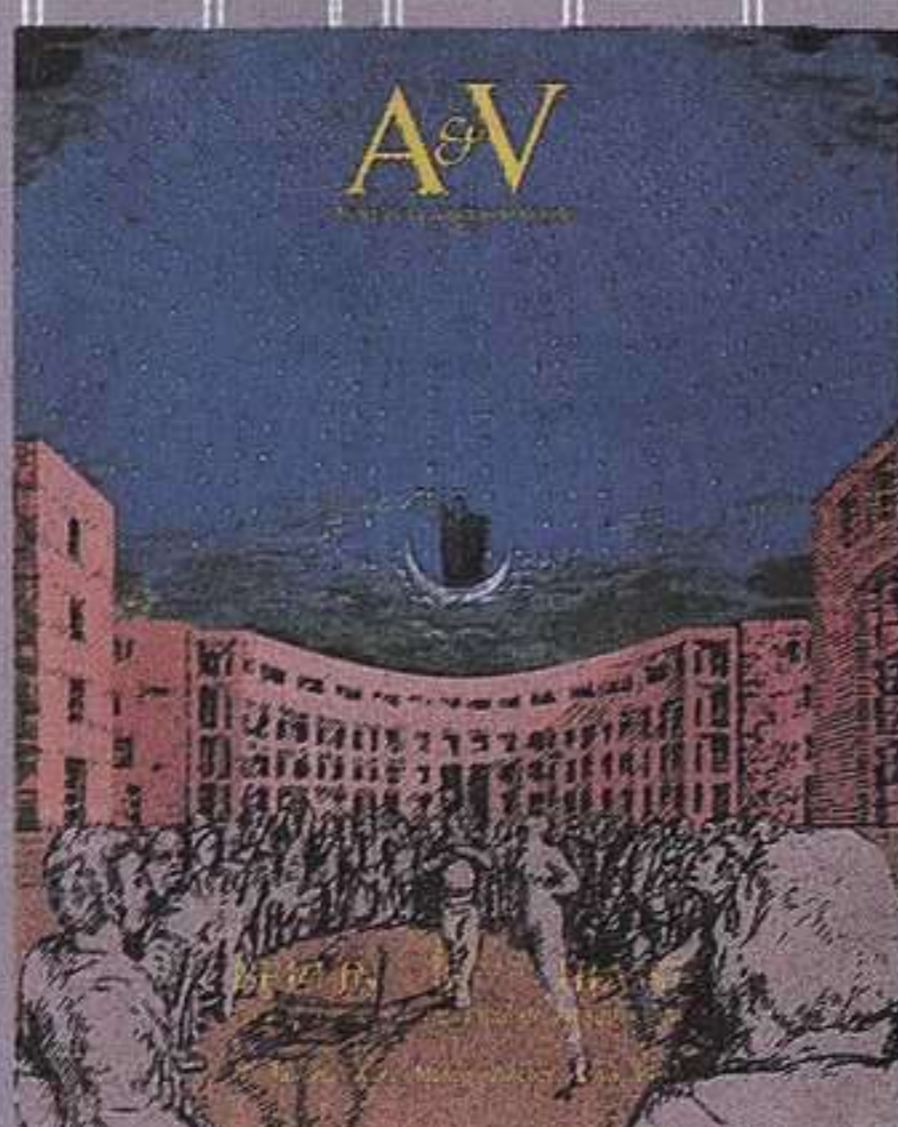
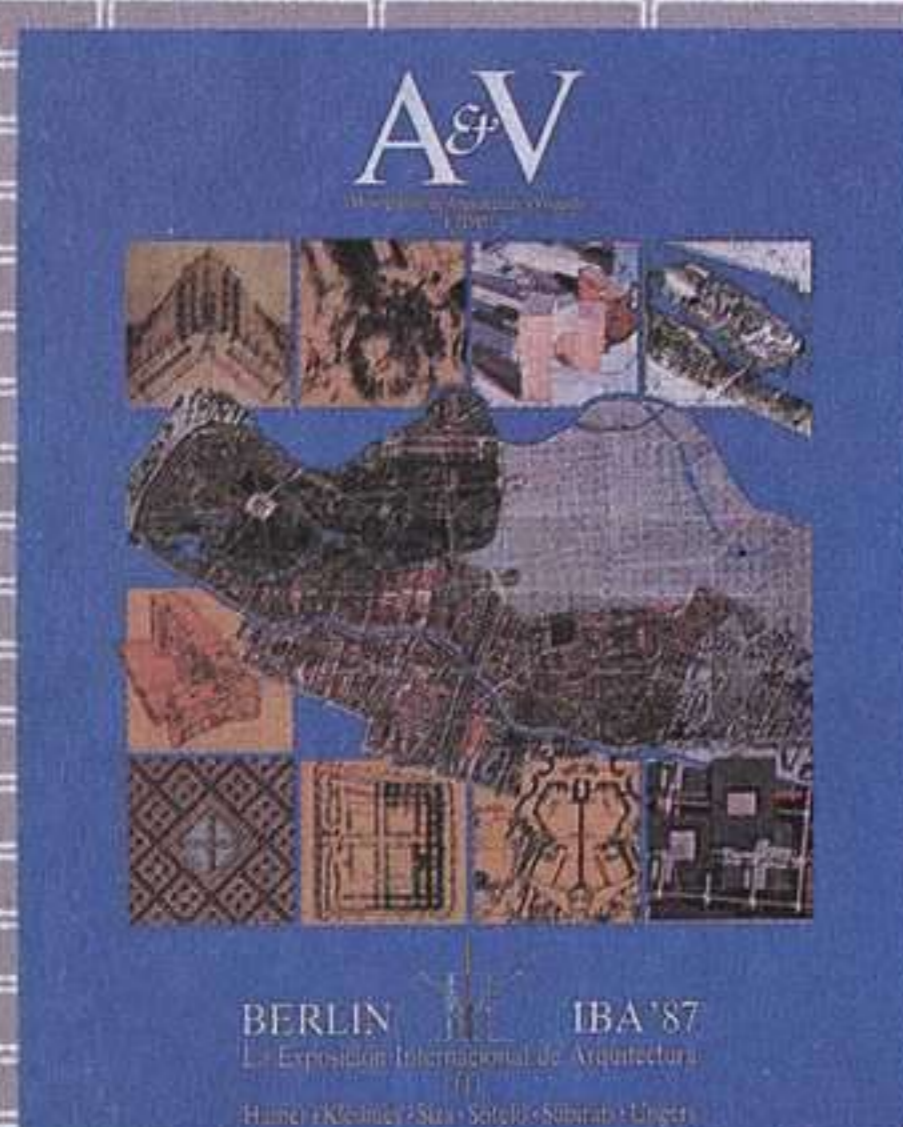
Ho hem aconseguit.
Ja som la seu dels Jocs Olímpics.
Un gran projecte es posa en marxa.
La Barcelona del '92.
No tan sols hem guanyat les olimpíades.
Hem guanyat una ciutat millor.


BARCELONA, MÉS QUE MAL

A&V

Monografías de Arquitectura y Vivienda

Las Monografías de Arquitectura y Vivienda aspiran a tender un puente entre el pensamiento y la calle. Su propósito es el de informar sobre la arquitectura de la vivienda en España y en el mundo, reuniendo experiencias prácticas y análisis teóricos. Sin despreciar ni la utopía ni el pragmatismo, en su punto de mira están sin embargo aquellas realizaciones que mejor compaginan las ideas y las cosas, las intenciones artísticas y culturales y las realidades sociales y económicas. La vivienda, atenazada entre el narcisismo intelectual y la mediocridad tecnocrática, necesita sueños verosímiles, esperanzas realistas.

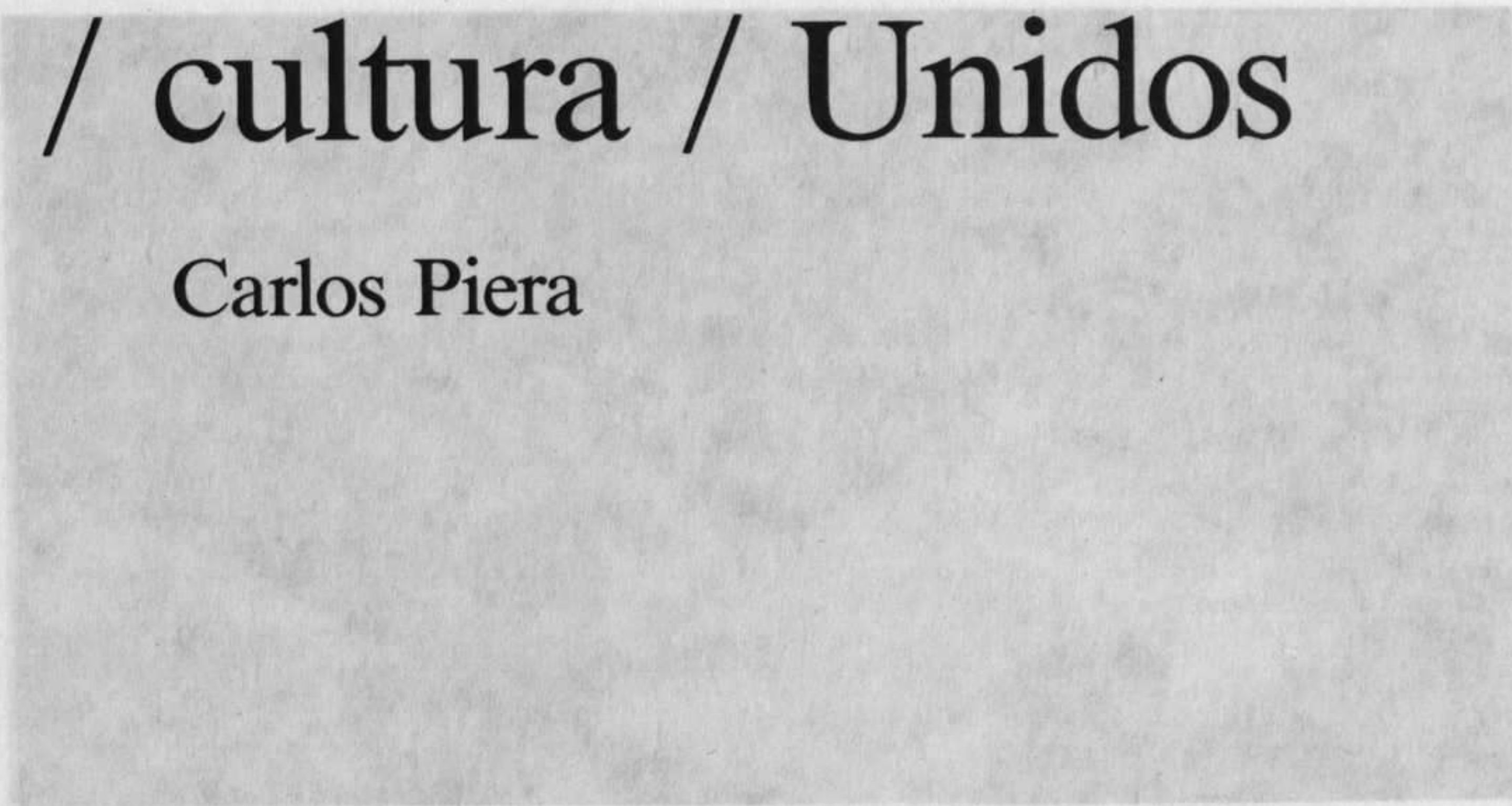


edita:

Sociedad Estatal de Gestión para la Rehabilitación y Construcción de Viviendas, S. A.

Estados / cultura / Unidos

Carlos Piera



Uno

Pensando en Estados Unidos desde aquí se pueden cometer dos errores complementarios: el de juzgar que no difieren de Europa, salvo por el grado de desarrollo, más de lo que un país europeo puede diferir de otro, y el de creer que sus peculiaridades no se van a reproducir aquí nunca. A menudo son los mismos los que pasan sin remordimiento de uno a otro extremo. Es preciso pensar lo primero para atribuir a ciertos rasgos locales estadounidenses valor de síntoma o premonición. Un pensador europeo construye una teoría de la gordura a partir de los omnipresentes obesos transatlánticos y no se para a señalar que éstos se reclutan entre los pobres, cuya dieta es de rosquillas, gaseosas y basura de Mac-Donald's; no es necesario que tal dieta se imponga allí donde los productos más baratos o accesibles sean otros. Una extrapolación semejante, muy común ahora, nos anuncia un retorno de la religiosidad, dado que, por lo visto, ese retorno ya se ha producido en USA; pero ni Europa es, desde hace mucho, la mitad de religiosa de lo que USA ha sido siempre, ni el tipo de religión fundamentalista que allí cunde tiene por aquí raíz alguna. No veo en principio que el éxito de los predicadores televisivos en Alabama garantice, por ejemplo, un *revival* de los mercedarios, por lo mismo que nadie supone que la existencia de condados anti-alcohólicos vaya a servir de ejemplo en

Logroño. En cuanto al despiste contrario, suele surgir de ese modo de nacionalismo que consiste en buscar caracteres nacionales; si los estadounidenses son, pongamos, ingenuos, entonces son más sensibles a los anuncios que la tenaz gente del Maestrazgo, como sostenía, antes de la invasión de España por la publicidad, cierto intelectual hoy respetado. Es fácil reírse de estos diagnósticos retrospectivamente, pero recordemos a los gitanos o los melillenses la próxima vez que atribuyamos el racismo a la psique norteamericana y miremos nuestras ciudades dormitorio cuando señalemos su propensión a la violencia.

Supongo que el único modo de evitar estos excesos es describir primero lo que pasa en Estados Unidos y arriesgarse luego por separado a especular sobre su exportabilidad. Ahora bien, para hacer esto hay que distanciarse primero, por lo menos, de la convicción de que ese país es nuestro futuro. Ello requiere cierto esfuerzo en dos frentes. La curiosa abyección giratoria de muchos intelectuales europeos, y singularmente franceses, nos machaca de un tiempo a esta parte con esa variante mística del determinismo servil. En Estados Unidos, por otro lado, la inmensa mayoría de la población considera que lo que existe fuera de allí y allí falta es un residuo que la historia va a eliminar, por suerte o por desgracia; la palabra más reiterada entre estadounidenses que hablan del extranjero es «todavía»: en Europa todavía hay trenes, en tal sitio las

ciudades no son todavía muy peligrosas, en tal otro todavía hay transportes públicos eficaces, hay hambre o hay comunistas. Lo que es servilismo en Francia es arrogancia inconsciente en Los Angeles, aunque debemos notar que también revela una resignación impotente que casa mal con la mitología sobre la capacidad que tiene todo ciudadano «americano» para modificar las circunstancias de su entorno. Lo normal en Estados Unidos no es cambiar las cosas, sino irse a otro sitio. Es tan natural que este sistema encandile a los dueños de las cosas como improbable que consigan exportarlo a los lugares de donde no es fácil escapar. Otro ejemplo de espejismo determinista, desmentido por los estadounidenses mismos en cuanto se topan con asuntos que, como el del colectivo negro, no resuelve la geografía.

Con grandes precauciones, pues, me fijaré en algunos aspectos de la actividad cultural en Estados Unidos que quizá sean ahora específicos de allí y que, por tanto, pueden guardar relación con la cultura estadounidense en el otro sentido, el antropológico, de la palabra. Evitaré pensar en Nueva York, que es en lo que piensa el turista intelectual. Esta ciudad, odiada por la «América profunda», pertenece al pasado de Estados Unidos, tiene por industria principal el turismo y va cayendo en manos extranjeras. Las ciudades son hoy Los Angeles, Houston e incluso Miami. La cultura de que hable será la que, en teoría al menos, pueda llegar a ellas.

CARLOS PIERA

Versos
Visor, 1972.

Antología para un
papagayo
Hiperión, 1985.

Estados Unidos: luces
y sombras
(obra colectiva)
Pablo Iglesias,
en prensa.



Dos

Allí al turista intelectual lo que quizá más le choque es la ausencia de librerías. Hace años en la parte oeste de Los Angeles había dos (Westwood y Papa Bach), a las que se sumó un intento tímido y frustrado por Ocean Park; todas han cerrado ya, y no sé qué habrá sido de la otra, imperceptible, que debía de haber hacia West Hollywood, para ilustración de zonas menos prósperas. Claro que quedan repartidas por los centros comerciales, librerías pertenecientes a cadenas como Dalton, que sólo tienen unos pocos bestsellers en acto o en potencia. Pero ese lugar al que estamos acostumbrados, en el que entra uno para fisgar y del que sale con algo que no estaba programado, sencillamente está desapareciendo. A través de Dalton, de las librerías de las universidades o dirigiéndose a la propia editorial adquiere uno los libros, que a lo mejor tardan un mes en llegar. Sucede así algo parecido a lo que produce la civilización del automóvil y la autopista: queda excluido el azar allí donde uno tiene que saber a dónde va, como queda excluido el enterarse de algo totalmente nuevo con que nos hemos topado en un libro hojeado al buen tuntún. Esto no disminuye en principio la posibilidad de tener una gran cultura, sobre todo si se recurre a las admirables bibliotecas universitarias. Sin embargo, la cultura del libro encargado lleva directamente, por basarse en lo que uno ya sabe, a la especialización, sea la del profesional sea la del que tiene un hobby. Y junto a la especialización sólo quedan, como digo, los bestsellers.

¿Es excesivo ver en esto un síntoma más del poco aprecio que se tiene en Estados Unidos por lo que aquí llamamos cultura general? El profesor visitante más zote vuelve de allí con anécdotas al respecto; ejemplo tal vez de dichos profesores, yo mismo puedo recordar a un famoso catedrático de soviología que confundía en plena crisis centroamericana El Salvador con el Ecuador y, supongo, con el torero. Hay circunstancias atenuantes que los europeos no harían mal en tener presentes. La cultura general europea ha venido siendo más europea que general, mientras que desde Estados Unidos, si se percibe el mundo exterior, se percibe en su integridad: no ve

uno demasiadas razones para saberse bien la historia de Alemania y no tener ni idea de la de Camboya. Esta obligación de hacer universal la cultura es propia de todo el Nuevo Mundo, y se manifiesta en Ezra Pound como antes en el modernismo hispanoamericano. Cuanto más vasto su ámbito, más difícil será adquirir esa cultura verdaderamente general; a diferencia de casos paradigmáticos como el de la cultura francesa del bachillerato, le falta además para constituirse el aguijón de la búsqueda última de una identidad, es decir, del nacionalismo. Así que los poderes públicos no tienen interés en que se constituya y el ciudadano tiene especiales dificultades en hacerse con ella. Sin embargo, con ser de peso, estas circunstancias no son eximentes.

Tres

Es notorio que la enseñanza secundaria, que sería la encargada de constituir la cultura común de los ciudadanos, tiene en Estados Unidos una calidad ínfima. «Tener educación» quiere decir allí haber ido a la Universidad. Permítaseme añadir una conjetura a las que se han formulado para explicar esto, conjetura que no pretende excluir otras posibles causas. El modelo de enseñanza más próximo al estadounidense es el inglés, y el modelo inglés prestigioso, por tradicional, no está pensado para una sociedad democrática. Lo que se enseñaba en las Public Schools era a usar bien, según los cánones vigentes, de privilegios que ya se tenían, dejando para la universidad la transmisión de conocimientos entendida como un fin; la enseñanza secundaria no pretendía, como la francesa o la alemana, formar una conciencia colectiva, ni se dirigía a quienes hubieran de basarse en ella para ganarse la vida. Quizá alguien niegue que una institución puede mantener sus características y prosperar pese a ser inútil y aun perjudicial: sin duda no sabe lo que es un notario.

Lo cierto, a mi juicio, es que la High School norteamericana, con o sin las reformas progresivas o conservadoras que en torno a ella se debaten, es un absoluto desastre. Cuando se ha querido definir sus objetivos (cosa siempre difícil para pedagogo-

gos, que los dan por sentados, y funcionarios, que no desean cuestionarse el condumio) se ha caído en espejismos tan exóticos como el que hizo desaconsejar (a la escuela de Dewey, según creo) la enseñanza de la historia, con el argumento de que los ciudadanos libres de una gran nación construirían mejor su futuro si no los ataban modelos pretéritos. Y así es como la enseñanza secundaria estadounidense falla incluso a la hora de procurar un repertorio de informaciones comunes sobre sí mismos a dichos futuros ciudadanos. Pues que sepan o no dónde está Ecuador podrá dejar indiferentes a los administradores del nacionalismo, pero parece que la cohesión social saldría beneficiada de que supieran algo de la Revolución Americana e incluso la guerra de 1812, materias casi completamente ausentes de la conciencia de un país sobrecargado de patrióticas banderas. Las consecuencias de esto son enormes y quiero creer que involuntarias. Donde no hay historia la sustituye el mito; donde no hay historia y sí hay cohesión social, como en Estados Unidos, cabe suponer que el mito, siempre más peligroso que una historia edulcorada, tiene el campo libre. Basta tener televisión para confirmarlo. H.L. Mencklen mantenía en 1918 que George Washington no tendría la menor oportunidad entonces de ocupar un cargo público; Mencklen era dado al exabrupto y la paradoja, pero sí parece improbable que Jefferson o Lincoln pasaran los tests de religiosidad que hoy se exigen en USA a los políticos. Si quedan los nombres de los políticos pero no, muchas veces, sus ideas, ¿qué decir de artistas y literatos? ¿Puede alguien dar por consabidas entre profesores universitarios las opiniones políticas de Hawthorne, la postura de Mark Twain contra la guerra de Filipinas o la de Whitman a favor de la intervención en México? Y sin embargo, cuando por fin se lleva a cabo el proyecto de Edmund Wilson de publicar una colección de clásicos nacionales (para entendernos, algo así como la Bibliothèque de la Pléiade en su parte francesa), se adopta una maqueta donde las estrellas y los colores de la bandera son tan ubicuos como en los uniformes de sus atletas.

Cuatro

Los centros culturales que mantienen en el extranjero los demás países democráticos incluyen con astucia obras de sus disidentes. Sartre, mal que tal vez le pesara, ayudaba a las exportaciones del capitalismo francés como los Verdes ayudan hoy al alemán. Los centros de Estados Unidos no pueden evitar, mediante una diversidad casi simbólica, dar la impresión de centros de propaganda. Sospecho que en ello, más que dirigismo, hay un reflejo de las limitaciones internas de su sociedad. No es que uno encuentre poco o nada de Chomsky en el extranjero, es que en su país no le publican más que en editoriales marginalísimas que, ni que decir tiene, no acceden a las cadenas de librerías.

El desinterés por la información general quizá tenga algo que ver, por tanto, con la práctica inexistencia en Estados Unidos del intelectual como figura pública. Susan Sontag, una de las pocas personas que encajan bien en esa categoría, viene a señalarlo cuando lamenta el vacío que rodeó a Paul Goodman. Goodman era excesivamente polifacético para sus compatriotas y eso es revelador. Podemos estar de acuerdo en que la mayor parte de los intelectuales europeos son unos bocazas, pero su existencia *coram populo* es garantía de que los principios en que se basa una comunidad no pertenecen al limbo de los mitos, sino que son susceptibles (como todo, dice profesionalmente el intelectual) de examen y crítica más o menos racionales. Viene a suponer que una sociedad se ha de basar en el consenso, no en la adscripción inconsciente. Y, lógicamente, para meterse con los principios hay que ejercer de polifacético o, por lo menos, de no especialista: no hay especialistas en principios fuera de las iglesias y del Soviet Supremo.

Lo opuesto al intelectual es esa figura tabú de la cultura USA: el «experto». El antiguo gobernador de California, Jerry Brown, que por reacción parecía adorar el diletantismo, decía: «Cada vez más vamos encajando esta sociedad en espacios para expertos, controlado cada uno por su propia élite. A la gente la conviertes en niños, en seres dependientes que se dirigen a las élites para saber qué pensar de las cosas principales». No se trata solamente de quienes se ocupan de economía o de cuestiones militares. Cualquier número de *Vogue* o de *Cosmopolitan* apellida «experto», con veneración, a todo personaje que vierta opiniones sobre el cutis o la dietética. Y lo importante del caso es que las dietas sucesivamente recomendadas son incompatibles entre sí, como todo el mundo sabe. A estas alturas debería ser igualmente del dominio público que la más rigurosa de las ciencias no proporciona verdades absolutas, y sin embargo de los pronunciamientos del experto se esperan siempre guías para la acción; de forma que hay que declararse experto en algo, aunque sea astrología, para atreverse a proponer iniciativas. La santificación del experto no sólo es en principio antidemocrática, sino también, dadas las limitaciones del conocimiento humano, un pésimo escudo contra el error. En democracia, la función del experto es la del testigo en un juicio: contestar preguntas y proporcionar datos para que otros (que por definición no son expertos) adopten decisiones con conocimiento de causa. Cierta reticencia ante el experto viene exigida, pues, tanto por la epistemología (con perdón) como por los principios democráticos; dicho de otro modo, si se prefiere: vayan ustedes a la Universidad y verán lo de acuerdo que están todos allí.

Cinco

Es explicable que los ciudadanos de un país se abstengan de entrar en cuestiones



generales cuando les va bien, o creen que les va bien, o la cuenta de que les vaya bien la están pagando en otro sitio. Tocqueville opinaba que en Estados Unidos había mucha ambición, pero pocas ambiciones grandes. A esto yo al menos no encuentro nada que objetar: sería un índice de complacencia relativa. Más inquietante es que los efectos de una falta de perspectiva global no mítica se institucionalicen. Hace años que la Trilateral dedicaba un volumen a la «crisis de la democracia» donde por tal se entendía el hecho de que la gente estaba participando demasiado. Pasada semejante crisis, que yo sepa no se han alzado voces desde Washington lamentando el descomunal abstencionismo electoral de sus compatriotas. No es cuestión de defender una cultura política de confrontación, sino de señalar que ciertos modos de institucionalizar la cultura común llevan a que la política (lugar de unas ambiciones, de unos proyectos que son necesariamente grandes) quede del dominio exclusivo de unos profesionales y de quienes controlan sus imágenes. La cadena de prensa Gannett, que se está haciendo con la mayoría de los diarios locales del país (mientras que el *Post* o el *Times* no se encuentran más que con lupa fuera de sus ámbitos naturales) apenas roza lo internacional; la cultura ni la toca. Una actitud crítica resulta en estos diarios sinónimo de afectación pretenciosa. La justificación que se da es la habitual: estamos en esto para ganar dinero y lo que hacemos es democrático, ya que a la gente le damos lo que quiere. «Y si el director de uno de sus periódicos siguiera en todo sus instrucciones, vendiera a pedir de boca y, sin embargo, adoptara una línea editorial a la que usted objetara ¿qué haría usted?», pregunta un cronista al presidente de la compañía. «Echarlo. Ese no es nuestro estilo de periodismo»*. Es que el dinero no lo es todo.

Un aniversario nos ha recordado últimamente, aunque quizá menos de lo que sería justo, el nombre de Tocqueville. He intentado contrariar mis inclinaciones y no traerle mucho a colación, ya que en poco espacio, y a pesar de lo que parecen entender sus admiradores oficiales, no es fácil deslindar lo que aquel hombre sutilísimo atribuía al país y lo que atribuía al sistema democrático. También porque hay ocasiones en que, indiscutiblemente, habla de un país

que ya no existe: «En los Estados Unidos, (...) la riqueza (...) es una causa real de *défaveur* y un obstáculo para alcanzar el poder» (II,2). Por lo que llevo dicho, queda claro que en mi opinión tampoco es ya verdad que «en Estados Unidos el conjunto de la educación de los hombres se dirige a la política» (II,9). Pero no está de más pensar de vez en cuando en las posibles causas de estos cambios, ni lo está confiar en que asimismo haya dejado de ser válido que «es fácil percibir en los ricos una gran repugnancia hacia las instituciones democráticas de su país» (II,2). Si fue cierto entonces que «no hay *liberté d'esprit* en América (II,7), no lo ha sido siempre después. Es sin duda asunto de los estadounidenses el que no deje de serlo, como lo es el que la historia posterior a Tocqueville no borre los aspectos esenciales del sistema democrático. Un extranjero, pese a ello, tiene derecho a escudriñar los signos inquietantes que aparezcan en un modelo de colectividad que tan acriticamente se acepta dentro y fuera de Estados Unidos y en el que tantos ven un porvenir obligatorio. Volviendo al principio de estas observaciones: en el fondo no me resulta imposible que los Sanfermines se acaben celebrando con Coca-Cola, pero ni lo encuentro necesariamente positivo ni creo que haya de suceder así como no nos abandonemos a un fatalismo que nadie se ha molestado en justificar. Puesto que me he permitido la incorrección de criticar aspectos de otro país, concluyo añadiendo que lo anterior no implica apología del alcoholismo.

*Al igual que la declaración de Jerry Brown traducida más arriba, este diálogo procede de Richard Reeves, *American Journey* (Nueva York, Simon and Schuster, 1982). He resumido la pregunta de Reeves y traducido íntegramente la respuesta del presidente de Gannett, Allen Neuharth

La televisión y los niños

Tom Engelhardt

Erase una vez, hace mucho tiempo, en el año 1904, en un país llamado América, una empresa, la Brown Shoe Company, que compró los derechos para utilizar el nombre de Buster Brown, un popular personaje de una tira cómica, para promocionar sus zapatos para niños en la Feria Mundial de St. Louis; y así nació la idea de las «licencias de comercialización de personajes». La venta de un nombre y de una imagen populares, para repetirlos en una cantidad potencialmente infinita de productos comercializables, no tardó mucho tiempo en tomar forma. Charles Chaplin, que ha sido tal vez el «personaje» más popular de la era del cine mudo, vendió su imagen para la comercialización de muñecos, juguetes, libros, e incluso para una tira cómica, sin demasiado éxito, del dibujante Elvie Segar, que más adelante crearía «Popeye». Walt Disney se hizo con la idea prácticamente desde 1928, cuando Mickey Mouse apareció por primera vez en las pantallas. Inicialmente, los que concedían las licencias de comercialización consideraban que era un buen negocio, simplemente porque el tener su «imagen» en un producto, sin pagar, suponía publicidad gratis. Sin embargo, hacia los años 30, con modas como la de las muñecas Shirley Temple, el concepto ya había cambiado totalmente.

La concesión de licencias de comercialización estaba destinada a la televisión infantil, y surgió ya prácticamente desarrollada a partir de algunos de los primeros programas para niños. Los que recuerdan

con nostalgia los años 50, como la edad de oro de la televisión infantil, olvidan fácilmente la burda propaganda publicitaria de esos primeros años, en donde los anunciantes como Buffalo Bob, del programa infantil «Howdy Doody Show», aparecían personalmente en los anuncios, presionando a los televidentes embelesados para que «les digas a papá y a mamá que te lleven a la tienda donde venden los zapatos Poll-Parrot, y, ¡Pide tus recortables Howdy Doody!» Por lo tanto, no es sorprendente que los personajes populares de la televisión infantil generaran rápidamente una cantidad enorme de diferentes líneas de productos en los que aparecía su imagen. Entre los negocios más prósperos de ventas de derechos de comercialización hay que destacar la operación de marketing para el personaje Hopalong Cassidy, cuya imagen se estampó en pijamas, papel pintado, caramelos, relojes, tubos de pasta de dientes y accesorios de cowboy, producidos por más de cien compañías por valor de 70 millones de dólares al año. Pero había que esperar a las décadas siguientes para que esta tendencia surgiera con toda su fuerza. Tomemos el ejemplo de uno de los personajes más populares de dibujos animados, Scooby-Doo, el gran danés detective, cuyos derechos de comercialización se vendieron en los años 70 a cientos de compañías, que crearon literalmente miles de productos por valor de varios millones de dólares al año; o el programa *Barrio Sésamo* de Jim Henson (por no hablar de

sus descendientes comerciales, *Los Teleñecos* y *Los Pequeñecos*), cuyos royalties derivados de la venta de licencias de comercialización (incluido el tema musical de *Barrio Sésamo*) habían proporcionado en 1983 más de la mitad del coste de producción del programa.

Ese fue el punto culminante de la comercialización televisiva del pasado, en la que un programa tenía éxito, una empresa fabricante de juguetes llegaba y pagaba los derechos para hacer un muñeco del personaje principal, una empresa de confección llegaba y pagaba por hacer pijamas con el personaje, y así sucesivamente. A su vez, estos juguetes u otros productos podían anunciarse o no anunciarse en la televisión. La coordinación era mínima, y las sumas de dinero en juego relativamente pequeñas. Como decía Joseph Barbera, cofundador de los estudios de dibujos animados «Hanna-Barbera», la mayor productora de dibujos para la programación matinal del sábado, a finales de los 70, cuando sus personajes aparecían en más de 4.500 productos diferentes, «cuando un programa se está emitiendo durante más de un año, tenemos la posibilidad de comercializar productos. Si no se mantiene en antena y las cadenas de televisión no lo renuevan, entonces, simplemente, los patrocinadores no están interesados».

Y después vino el primero de una serie de descubrimientos que iban a alterar las características de la televisión para niños, y la naturaleza del consumismo infantil. Un

joven director que se llamaba George Lucas creó «Lucasfilm», una compañía cuyo objetivo era, en parte, vender las licencias de comercialización de sus creaciones, los personajes que estaban a punto de aparecer en una película titulada *La guerra de las galaxias*. En 1977, cuando la película se lanzó al espacio vacío del cine de guerra de la América posterior a Vietnam, los derechos de comercialización de Luke Skywalker, Han Solo, la princesa Leia, Obi Wan Kenobe, Darth Vader y sus compañeros, fueron vendidos a «Kenner Products», empresa que creó los muñequitos de plástico que invadieron el mercado, convirtiéndose en los juguetes para chico más codiciados y comprados de la época.

Poco después, dos empleados de la

Pero «Tarta de Fresa» no necesitaba ninguna cadena de televisión para abrirse camino en el mundo. Muy pronto se convirtió en la muñeca número uno de América, apareciendo como estrella en innumerables programas especiales de más de cien cadenas de televisión independientes de todo el país, y en cientos de productos que se vendieron por la astronómica suma de más de 1.000 millones de dólares, antes de la edad en que «otros niños aprenden a contar», como bien dice uno de sus anuncios. En resumen, dos papás empresariales habían revolucionado en poco tiempo toda una industria, y habían dado la vuelta al orden tradicionalmente respetado de las licencias de comercialización. Habían demostrado que se podía crear una imagen

aventurado en un mundo desconocido por su cuenta y riesgo, los otros se precipitaron a por sus beneficios. Entre los primeros que se hicieron de oro con las licencias de comercialización, los «Pitufos» y «Pacman» confirmaron y ampliaron la estrategia de «Tarta de Fresa». «Los Pitufos», más de siete enanitos con nombres muy monos y sin Blanca Nieves, son pequeñas criaturas azules que viven en casitas con forma de seta, comen pitufresas, y evitan a un mago malvado e ineficaz llamado Gargamel. Aunque surgieron de la imaginación de Pego, un dibujante belga, sus aventuras empalagosas bien podrían tomarse por una creación puramente empresarial. De cualquier forma, muy pronto, con la compra de las licencias de comercialización por parte



«American Greetings Card Company» (Compañía Americana de Tarjetas de Felicitación), el director creativo Tom Wilson, y el vicepresidente Jack Chojnack, lanzaron un nuevo concepto. Se trataba de crear dentro de la «American Greetings Company» una rama independiente de licencias de comercialización denominada «Those Characters From Cleveland» (Esos Personajes de Cleveland), que se dedicaría a crear nuevos personajes dotados de grandes posibilidades inmediatas de identificación pública. A continuación, esos personajes aparecerían en las tarjetas de felicitación americanas y las licencias de comercialización se venderían a diversos fabricantes. Basando su primer intento en una encuesta, especialmente encargada con ese fin, sobre las características que las niñas pequeñas encuentran supuestamente más atractivas, crearon una niña pequeña vestida de rosa, con la cabeza alargada, que vivía con sus «fresiamigos» en un fantástico mundo, y la bautizaron con el nombre de «Tarta de Fresa». La idea fue desarrollada en colaboración con M.A.D., la división de Marketing y Diseño del Grupo de Juguetes de la compañía «General Mills»; y «Juguetes Kenner», perteneciente a «General Mills», la presentó en 1980 en la Feria del Juguete de Nueva York. Poco después, «Tarta de Fresa» tuvo su propio programa especial de dibujos animados, también producido por Kenner, y rechazado en esos tiempos ingenuos por las cadenas de televisión, que vieron en el programa el anuncio que en realidad era.

comercializable casi a partir de la nada, y que el producto podía ser anterior al programa. Y lo que es todavía más importante, habían creado todo un marco estratégico nuevo para la comercialización no simplemente de un juguete, sino también (como el propio Reagan) de una imagen. Con esta estrategia, una vez completada la investigación empresarial, y una vez creado el personaje artificial, cada elemento comercializado o producido, de muñecos a carteras pasando por apariciones en centros comerciales y programas de televisión, reforzaría a los otros, convirtiendo a ese minúsculo ser en la estrella más deseada del momento. De esta forma, los presupuestos para la publicidad y promoción de los productos se suman a los costes de campañas de publicidad y promoción de dimensiones y coordinación sin precedentes en el mundo del consumismo infantil. El resultado viene a ser un niño rodeado de una imagen publicitaria que refleja todos los objetos que atraen la atención.

Naturalmente, muy pronto la industria del juguete, las compañías de tarjetas de felicitación, los fabricantes de cereales para el desayuno, y muchos otros, comprendieron que si ellos también creaban sus propios personajes, cada uno con su propia historia —o fantasía inventada— detrás, podrían ganar todo el dinero derivado de las licencias de comercialización que antes recaudaban las compañías de televisión que producían los programas. Mientras los primeros exploradores empresariales se habían

de la compañía americana «Wallace Berrie», se les trató como si lo fueran. Una multitud de productos pitufables, y su debut en 1981 en el bloque de dibujos animados del sábado por la mañana en la cadena de televisión NBC, produjeron enseguida ventas por valor de más de 1.000 millones de dólares, y convirtieron a los pitufos en el programa infantil de mayor audiencia.

A pesar de tales éxitos individuales de programación, el predominio de los «programas-anuncio» todavía no parecía de ningún modo asegurado. En 1982 sólo había en pantalla dos horas y media semanales de estos programas, concentrados en el gueto infantil del sábado por la mañana (y unos pocos programas especiales sueltos, en otros bloques de programación). Había que esperar a que el hombre más fuerte del universo, una figura articulada llamada «He-man», abriera la brecha definitiva. Para comprender su impacto tenemos que explorar en primer lugar la forma en que esta ola de estrategia empresarial naciente, impulsada por la liberalización, puso en órbita los programas-anuncio.

El programa-anuncio tiene una prehistoria, aunque, como suele ocurrir siempre con la televisión, se olvida enseguida. En 1969, la cadena de televisión ABC lanzó unos dibujos animados que se llamaban «Hot Wheels», y que también era el nombre de una línea de coches de juguete producidos por el gigante de la industria del juguete, Mattel. Topper, uno de los competidores de Mattel, presentó una queja ante la Comi-

sión Federal de Comunicaciones (FCC), alegando que el programa de la ABC era en realidad un anuncio de 30 minutos. El Congreso había asignado a la FCC la tarea de autorizar la utilización de las ondas de transmisión, teniendo en cuenta «la conveniencia, el interés o las necesidades del público», y la capacidad de hacer cumplir ese «interés público», retirando a las cadenas de televisión los permisos de emisión. Aunque esta sanción extrema sólo se ha invocado un par de veces, las diferentes recomendaciones, declaraciones de principios, líneas y normativas establecidas por la FCC a menudo tienen el peso de una ley, y sin lugar a dudas se observan estrictamente en el mundo de las retransmisiones de televisión. En el caso de «Hot Wheels», la FCC publicó una normativa que decía: «no hay duda de que en este programa, Mattel recibe una promoción comercial para su producto que supera el tiempo (permitido) para la publicidad comercial... Consideramos que se trata de un caso problemático... ya que subordina el interés del público al interés de las ventas». Por lo tanto, el programa dejó de emitirse.

En los años 70, a instancia del grupo «Acción por la Televisión Infantil» (ACT) y de otros grupos activistas, la FCC adoptó una actitud mucho más intervencionista en las cuestiones relacionadas con los niños. En 1974, la FCC estableció una «declaración de principios» insistiendo en que «las entidades radiodifusoras tienen la especial obligación de estar al servicio de los niños»,

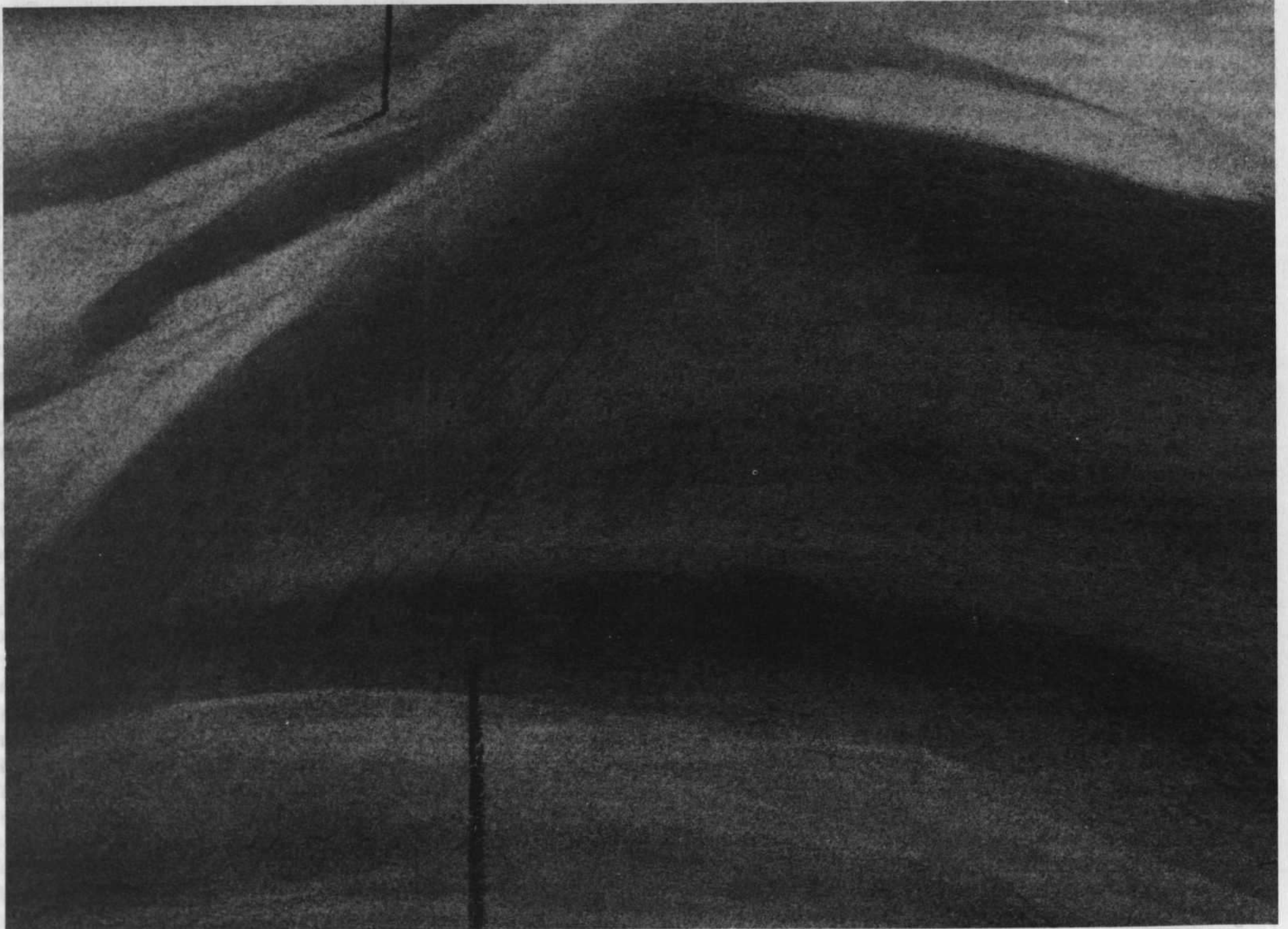
y empezó a presionar a la industria para que adoptara normas que regularan algunos de los excesos más graves de la publicidad para niños, redujera la «violencia» de los dibujos animados, e introdujera, a lo largo de la semana, una mayor variedad de programas educativos e informativos, dirigidos a grupos de edades específicos, y no a vagas masas de niños entre los dos y los once años.

Pero, en 1981, el recién elegido presidente, Ronald Reagan, puso al mando de la FCC a Marc Fowler, «un veterano abogado especializado en comunicaciones, con pocas credenciales, aparte de su asociación con el equipo electoral de Reagan», y todo el empuje de la agencia cambió de dirección. Bajo el estandarte de la «liberalización», Fowler anunció que «ya era hora de dejar de pensar en las emisoras de televisión como entes fiduciarios, y empezar a tratarlas como lo hace casi todo el mundo en la sociedad, es decir como negocios». Como afirmó en otra ocasión, «la televisión es sólo un aparato doméstico más. Es un tostador con imágenes». En las navidades de 1983, la FCC finalmente levantó las líneas directrices de 1974 sobre televisión infantil, y prosiguió en 1984, permitiendo a las cadenas de televisión emitir tantos minutos de publicidad como quisieran, en un período de tiempo determinado. Esta normativa autorizaba de hecho los programas-anuncio. Por lo tanto, no es sorprendente que, en 1985, la FCC rechazara una queja del grupo ACT referente a los programas-anuncio, y basa-

da en la normativa de la FCC de 1969 sobre el programa «Hot Wheels».

Sin embargo, las cadenas de televisión no esperaron a que la FCC tomara estas decisiones para actuar. En cuanto se vio claramente cuál era la dirección que iba a seguir la nueva FCC de Fowler, empezaron a aligerar los programas infantiles. En 1982, la cadena CBS despidió a veinte personas que desarrollaban programas infantiles alternativos, y dejó de emitir el informativo para niños «Thirty Minutes» (Treinta Minutos), así como el programa de baja audiencia «Captain Kangaroo». Las otras emisoras exhalaban un suspiro de alivio colectivo, e hicieron lo mismo. La ABC dejó de emitir los programas «Animals, Animals, Animals» y «Kids are People Too» (Los niños también son personas), su programa de poco éxito del fin de semana, galardonado con el premio Emmy. Por su parte, la NBC retiró «Project Peacock», su programa especial para niños, emitido en horas de máxima audiencia. De hecho, un estudio de la FCC mostraba que, de 1974 a 1983, el tiempo medio que las cadenas comerciales dedicaba a la programación infantil se había reducido de 11,3 a 4,4 horas semanales, y, en el bloque correspondiente al horario de después del colegio, no había una sola serie infantil que se emitiera con regularidad.

Cuando las cadenas de televisión retiraron estos programas, llegó el «Príncipe Adam», identidad secreta de «He-man». El muñeco de plástico, desarrollado en 1981 por «Mattel», una compañía que controla



cerca de un 40 por 100 del mercado del juguete en Estados Unidos, tenía toda una historia fantástica en torno suyo, escrita por «Filmation», una productora de televisión que anteriormente había producido uno de los programas de Bill Cosby, *Fat Albert Show*. «Mattel» disponía de las licencias de comercialización de los personajes, mientras «Filmation» controlaba su actuación en la pantalla. Los muñequitos articulados y el programa de televisión *Los Masters del Universo* estaban basados en una investigación llevada a cabo por «Mattel», que indicaba que «los niños de 3 a 7 años pasan una cuarta parte de su tiempo fantaseando sobre la lucha entre el Bien y el Mal».

Al ser rechazado por la ABC, «Mattel», la productora «Filmation» —que es propiedad de «Westinghouse»— y su división de marketing, «Group W», enfocaron de forma diferente la distribución del programa. «Sindicaron» sus primeros 65 programas de media hora a cadenas independientes de todo el país, para los bloques de programación de tarde, a la hora en que los niños salen del colegio. La «sindicación» es un acuerdo según el cual, a cambio de un programa ya elaborado, las emisoras locales pagan una suma de dinero, y además ceden un número determinado de minutos de publicidad que los productores del programa pueden vender a los anunciantes. (Muchos de los programas de la ola de dibujos animados que siguió a «He-man» en la televisión de tarde tomó un camino parecido, denominado «sindicación-intercambio», en el que se ofrece a las emisoras un programa «gratis» a cambio únicamente de espacios de publicidad para vender). «He-man» hizo su debut en septiembre de 1983, justo en el momento en que la televisión comercial de última hora de la tarde carecía de programas infantiles, y estaba llena de reposiciones de programas para adultos pasados de moda. Y así nació el primer dibujo animado diario hecho a medida para la «sindicación» de la tarde, en donde cada objeto que aparece en la pantalla puede comprarse inmediatamente en una tienda próxima.

Y se vendieron. Mientras el príncipe Adam, apuesto rubio del planeta Eternia luchaba contra el malvado Skeletor, defendía el castillo Grayskull, y protegía los secretos del universo gritando «¡Tengo el poder!», para

convertirse en la mole dorada «He-man», el programa alcanzó records de audiencia instantáneos. En el plazo de un año se emitió en 120 cadenas que cubrían el 82 por 100 de la nación, además de otros 32 países. A partir de 1984 estas cifras no han dejado de aumentar, mientras «Mattel» ha conseguido vender las licencias de comercialización de «He-man» a innumerables compañías que actualmente producen de todo, desde carteras hasta disfraces. Sólo en 1984, «Mattel» vendió 35 millones de figuras articuladas, lo que representa 95.628 por día, 66,4 por minuto. Richard Weiner, de la compañía «Richard Weiner Inc.», que promociona el juguete, afirma: «Si se pusieran en fila los 70 millones de muñecos de 14 centímetros de 'Masters del Universo', vendidos desde que se lanzó el juguete en 1981, llegarían de Nueva York a Los Angeles y otra vez de vuelta». No es de extrañar que en la propaganda comercial destinada a los minoristas la chulería de «Mattel» sea, «Nosotros tenemos el poder!»

Sin lugar a dudas, el que el personaje más fuerte del universo —y no un muñeco de trapo o un programa educativo ñoño y aburrido —conquiste nuevo territorio para el consumidor infantil y para la nueva estrategia de marketing, iniciada en un principio por la «American Greetings Company», concuerda perfectamente con los tiempos que vivimos. En resumen, «He-man» tocó el punto débil de la televisión, los espacios en donde los índices de publicidad en programas para adultos se reduce al mínimo, y los tomó en la forma en que Reagan tomó la isla de Granada. Detrás de él se afirmó toda una industria.

Los que justifican el nuevo orden de las cuestiones infantiles lo relacionan seguramente con el orden tradicional del mito y los cuentos de hadas (o por lo menos con el mundo tradicional de los dibujos animados y sus posteriores historias de licencias de comercialización). Posiblemente debido a la vulnerabilidad natural de los seres humanos, y debido a que los niños pequeños son más vulnerables todavía, parece que siempre hemos tenido la necesidad de imaginar un mundo mítico de grandes protectores y figuras amenazantes más grandes de lo normal. Ciertamente, los cuentos de hadas tradicionales, e incluso la literatura infantil clásica, han tenido su parte de «superhé-

roes» mediadores y malvados villanos con poderes mágicos —desde gigantes buenos y hadas madrinas hasta brujas y demonios— también han tenido su parte de tecnobrujería precoz, con capas para hacerse invisible, botas de siete leguas, calabazas convertidas en carrozas y hechizos mágicos. A pesar de todo, la línea actual de la televisión infantil sólo representa a esta tradición, o incluso se inspira en ella, de forma superficial. Los cuentos de hadas, o la literatura infantil en general, se desarrollan en torno a un viaje o a una lucha entre seres humanos, en donde se hace gala de características muy humanas como la valentía, la inteligencia, la astucia, la superchería o incluso la traición. Es el ser humano, a menudo el niño, el que hace el viaje, el que en cierto sentido se enfrenta al problema, lo evita o llega a resolverlo; es el ser humano, a menudo un niño, y no un superhéroe o un instrumento mágico, el que al final se transforma. Y si hay una moraleja, muchas veces expresada en términos asociales según los modelos contemporáneos, ésta surge de algún modo de las tendencias contradictorias de la propia historia de la humanidad.

Pero nada de todo esto tiene cabida en la televisión infantil. Por primera vez a tal escala, un «personaje» nace al margen de su estructura específica en el marco de un mito, un cuento de hadas, una historia o incluso unos dibujos animados, y sin embargo encuadrado desde el principio en un consorcio de activos fabricantes, cuyo objetivo es pura y simplemente beneficiarse con la multiplicación de la imagen en cuestión, de cualquier forma imaginable que produzca dinero. No todo lo que se ha intentado hasta ahora funciona, y tal vez algún día toda la estructura se venga abajo por exceso de licencias de comercialización; pero, de momento, ninguna idea parece demasiado descabellada.

Del mismo modo que se ha liberalizado la industria a nivel económico, en cierto sentido, lo que aparece en la pantalla ha sido liberalizado a nivel emocional, con el fin de producir una especie de tosca zona crepuscular en la conciencia americana del momento. De la pantalla del superprograma surgen una serie de necesidades y ansiedades intensas, a las que la televisión comercial para niños añade: una liberación explosiva de agresividad, en la que super-

héroes y robots salvadores resuelven todos los problemas humanos, mientras juegan con versiones fantásticas del presupuesto militar de Reagan; consumismo sin trabas, en el que los anunciantes retiran todos los frenos para que los niños *quieran* algo de verdad; y emoción dirigida, en la que seres humanoides insignificantes intervienen para corregir nuestra incapacidad para sentir, amar, enternecernos y querer —es decir, nuestro supuesto estado de privación emocional. A todo ello hay que sumar una perpetua angustia nuclear, una inseguridad frente a la ciencia y la tecnología rayando en la paranoia, y una postura de pasividad (que tal vez refleje el acto pasivo del niño mirando la televisión), en la que los humanos se presentan como seres sin ningún

El juguete puede transportar hasta 100 Joes, a 3 dólares cada uno, y varios jets 'Skystriker', a 19 dólares cada uno. Se ha proyectado una flota de 100.000 portaaviones».

La mayoría de los programas de aventuras y acción ha dejado de lado este sector convencional del presupuesto de Defensa, y prefiere sin embargo el sector «Guerra de las Galaxias», que George Lucas imaginó en un principio como una fantasía, y que después promovieron los «Altos Exploradores de la Nueva Frontera». Washington se siente claramente más seguro en el espacio, y los productores de estos programas están totalmente de acuerdo en que el espacio exterior, la alta tecnología y los enemigos lejanos, en un futuro remoto constituyen una forma más segura, limpia y

Reino de la Oscuridad (Sectours), el perverso Darkseid de ojos rojos del planeta Apocalipsis (Superhéroes), el pérfido Miles Mayhem, jefe de VENOM —Red Perversa de los Malvados de Mayhem— procedente del Contramundo (MASK), el malvado Decepticon (Transformers), el malvado Umbral de múltiples ojos y su Estrella de la Sombra (Mighty Orbits)... En esta lucha entre el Bien y el Mal, entre la luz y la oscuridad, entre los rubios y los que son rojos (o de un amarillo enfermizo), entre los que tienen los ojos azules y los que tienen los ojos rojo incandescente, púrpura o amarillos, lo que está en juego es nada menos que «los secretos del universo» (He-man), «el universo» (Voltron), «la destrucción del universo» (Jaycee), «la última batalla por la



recurso y dependientes de criaturas no humanas que les ayuda, alimentan y defienden. En resumen, transmite una visión, creada por la televisión, en la que los americanos aparecen como una nación de personas con demasiadas armas, dispuestas a apretar el gatillo por cualquier motivo, codiciosas, angustiadas y deseosas de ser amadas; una nación que se compadece profundamente a sí misma, y que se encuentra asediada en el mundo —una imagen que reponde al autorretrato propio de nuestra era.

Hablemos ahora del superhéroe. Erase una vez una serie de soldados de juguete fabricados por «Hasbro», y que se vendían a los niños con el nombre de «Soldado Joe». Pero llegó el punto culminante de la guerra de Vietnam, un contexto poco propicio para vender un «auténtico héroe americano», a raíz de lo cual Joe y los suyos fueron retirados discretamente del mercado. Ahora el «Soldado Joe» vuelve, y esta vez con su propio programa todos los días por la tarde. Es un poco más pequeño, debido tal vez, como dice Peggy Charren del grupo ACT, a la inflación. Pero viene equipado con una especie de Equipo A articulado, enfrentado a un grupo terrorista internacional (con las siglas C.O.B.R.A.), ese fantasma de la era Reagan, y armado hasta los dientes. Como bien lo describe el *Wall Street Journal*, el arsenal de Joe incluye «un portaaviones 'Soldado Joe' de siete pies y medio —un monstruo de juguete de unos 100 dólares, a precio del Pentágono.

menos complicada de convertir la televisión de tarde en una zona de guerra.

Un programa mixto daría como resultado algo parecido a esto:

«En el idílico planeta de Eternia (He-man), Arcadia (Voltron), o incluso Tierra (MASK)... vive un intrépido príncipe rubio llamado Adam (He-man), un científico independiente, musculoso y rubio (MASK), un príncipe guerrero rubio llamado Dargon (Sectours), una princesa rubia (She-Ra), «un auténtico héroe americano» (Soldado Joe), una superpotencia de exploradores espaciales de una alianza galáctica (Voltron), un intrépido grupo de exploradores espaciales de los Planetas Unidos (Mighty Orbits), un «verdadero héroe de corazón y propósitos puros» llamado Jaycee, que representa a la Liga del Rayo (Jaycee and the Wheeled Warriors), un grupo de amigos capaces de transformarse de adolescentes sosos... en poderosos superhéroes (Superhéroes), en el hombre más fuerte del universo (He-man), en un «heróico equipo de máquinas de ataque» (MASK), en un «robot poderoso querido por el bien y temido por el mal» (Voltron), en un poderoso robot que «protege al mundo de la sombra del mal» (Mighty Orbits), en poderosos guerreros armados, los Autobots (Transformers)... y entablando un combate mortal contra ellos, el malvado Skeletor (He-man) de ojos negros, el malvado Lotar de ojos amarillos y su malvado padre de rostro azul del Planeta Doom (Voltron), el general Spidraz, Señor del Mal, amo de los poderosos ejércitos del

supervivencia» (Sectours), «el destino del mundo» (Robotech), «el destino final» (Transformers)...».

Los episodios actuales se desarrollan en torno a una serie de planes perversos para destruir planetas inocentes (mediante insectos que devoran el metal, «Robestias» parecidas a las ranas, etc.), o para hacer caer al héroe en una trampa y despojarlo de sus poderes de transformación, o para evitar que se monten los poderosos robots, o para secuestrar a un amigo de los superhéroes, o para robar algo tan poderoso, peligroso, radioactivo, mortal, que destruirá la tierra/el planeta/la galaxia/el universo o, según los casos, los convertirá en un mundo de esclavos/zombis al servicio de la Fuerza del Mal.

Y todo esto da lugar a una serie de persecuciones y batallas con armas tecno-milagrosas —estaciones espaciales, rayos láser, agujeros negros acorazados, y superarsenales todavía por inventar y que no se inventarán nunca— y a la retirada final de las fuerzas del mal, murmurando maldiciones y amenazando con volver; todo ello seguido de un mensaje prosocial, que en ocasiones no guarda ninguna relación evidente con el programa, o de un «buen consejo» por parte del héroe.

Este resumen sólo toca superficialmente las similitudes de estos programas. En caso de tener alguna línea directriz, las fuerzas que guían estos programas son tres, y cada una representa un imperativo más amplio que las une al campo energético del marke-



ting de las licencias de comercialización. Estas tres fuerzas son: la introducción de nuevos personajes con sus respectivos arsenales, castillos y otros atavíos; la necesidad del «trabajo en equipo»; y el despliegue de tecno-armamento mediante efectos especiales.

La necesidad de introducir personajes nuevos es cíclica y va por temporadas, y el problema no se deriva del argumento de los episodios sino de la voraz necesidad de vender los personajes comercializados, y, tal vez, también de los marcados modelos consumistas de nuestra sociedad. Una línea continuada debe introducir nuevos personajes, así como nuevos mega-arsenales y otros artilugios para los personajes ya establecidos, dando lugar a una competencia por el espacio en los estantes de las tiendas, ante toda una ola de personajes nuevos que aparecen cada temporada. En el caso de «He-man» la temporada pasada, esto supuso hacer sitio para Hordak y su Horda Malvada, así como para armas/vehículos con nombres como «Tiburón de ataque» o «Combatesaurus». Para hacer sitio a los nuevos personajes, el guionista del programa tiene que ofrecer, al comienzo de cada temporada, un nivel mínimo de drama, parecido a la tensión generada en una telenovela cuando un actor deja la serie y se debe introducir un personaje nuevo al que hay que dar un inesperado *pedigree*.

El segundo elemento necesario en este mundo es el trabajo en equipo, y también está ligado a la venta de juguetes. El indivi-

dualismo está tan poco presente en la televisión infantil como en la sociedad adulta de nuestra época, al margen de la televisión. Después de todo, a nadie le interesa vender sólo un muñeco. La idea es que el niño compre equipos completos de buenos y malos (color, precio y armas en coordinación con los anuncios que siguen a otros programas). Se acabó el hombre enmascarado con su único compinche para dar paso al equipo MASK y a sus enemigos VENOM. Por lo tanto, los guionistas no deben preocuparse tanto por encontrar argumentos como líneas de secuencias de acción en equipo.

Y es en estas secuencias, con sus despliegues animados y explosivos de tecno-armas, cuando la televisión infantil revive, al menos de forma momentánea. Aproximadamente dos veces en cada programa, por ejemplo, el líder rubio de la fuerza Voltron mete en alguno de estos despliegues a los otros cuatro exploradores espaciales (incluida una princesa rubia), cada uno de los cuales ya está sentado en su poderoso robot-león. «¡Listos para formar Voltron! ¡Activar los blindajes! ¡Dinotermos conectados! ¡Arriba las infracélulas! ¡Megalanzadoras a punto!».

Los otros contestan «¡Adelante Voltron!», y la pantalla estalla en un aluvión de colores violentos, a ritmo de rock, destellos de relámpago, ángulos imposibles, cortes bruscos, y, de repente, al grito de «¡Formar espada de fuego!», surge de los cinco leones un único e increíble ser robótico con un destelleante objeto fálico de dos puntas, de

proporciones monstruosas, que atraviesa al enemigo con un destello de luz cegadora amarilla y blanca, que invade la pantalla, y que no puede ser más que una explosión atómica.

Se dedica tanto esfuerzo al excitante momento de la transformación, tanto esfuerzo en imitar los efectos especiales tipo «Guerra de las Galaxias», y tan poco a la animación del resto del programa, que el conjunto produce una sensación extraña. Puede que en una serie determinada de imágenes sólo se muevan unas cuantas cosas, piernas que se agitan en una persecución, o el movimiento de los ojos en una conversación. Durante la mayor parte de cualquiera de estos programas, los diferentes seres, especialmente los humanos, deficientemente animados y rígidos, tienen tendencia a andar vacilantemente, con movimientos entrecortados, como robots. Este efecto robótico se acentúa debido al diálogo torpe y a las monótonas voces de fondo. Al mismo tiempo, los robots, las armas y los vehículos que participan en las secuencias de efectos especiales llegan a tener una soltura casi humana.

De hecho, desde todos los puntos de vista —vitalidad, talla, poder, capacidad, inteligencia— los seres humanos ceden el centro del escenario a la tecnología, o a sus superhéroes allegados, que son un poco más humanos. Estos utilizan una ciencia y unas armas desconocidas para resolver todos los problemas de los hombres. Si no tienen un robot gigante, un prototipo de



camión de combate armado de misiles, o un cubo mágico de Rubik, los humanos están invariablemente indefensos, y se muestran absolutamente pasivos frente a una crisis. Sin embargo, la pasividad no es un estado muy afortunado, y bajo las milagrosas intervenciones salvadoras de la buena tecnología se encuentra un mundo medio escondido de miedo, sospecha y angustia frente a la ciencia que empequeñece a la humanidad; un mundo en el que no se puede nunca confiar en lo que se ve, porque puede transformarse al instante en otra cosa; un mundo en el que experimentos genéticos fallidos crean temibles mutantes, y en el que la fórmula bien intencionada de un científico, utilizada por uno de los malos, puede convertir a un animal doméstico en una bestia salvaje dominadora; un mundo que se mantiene vivo gracias a un lenguaje pseudocientífico, tan nefasto en cuanto a sus promesas, como perverso en sus absurdas inexactitudes («¡Qué increíble, Firestorm, tu imagen holográfica de un agujero negro consiguió engañarlos!»).

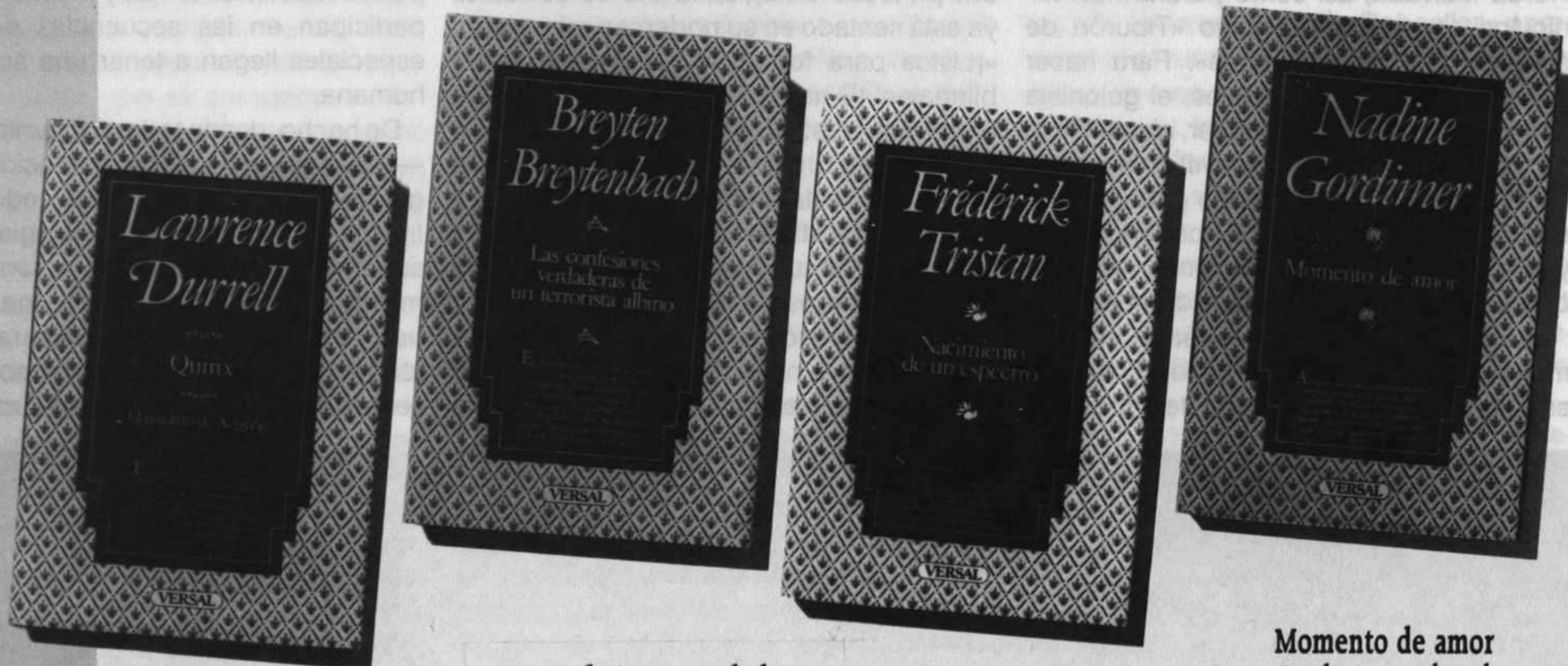
«Durante una noche tormentosa, un rayo me obligó a salirme de la carretera, penetrando con mi coche en un laboratorio del gobierno donde se llevaban a cabo experimentos de alto secreto. Quedé expuesto a los efectos de un aparato transformador del Dr. Chase, y a partir de entonces mi coche y yo nos convertimos en uno». Así empieza *Turbo Teen*, mientras se ve cómo el chico y el coche se funden en uno, las manos se transforman en ruedas, y la son-

risa en la rejilla del ventilador, como si fuera un anuncio de Michelin o de Renault que se hubiera vuelto loco. Mientras tanto, en un episodio de *El Increíble Hulk*, el «brillante» científico Bruce Banner, alias «Hulk», una especie de triste gigante verde, «se prepara para probar su increíble Transmat, un rayo superpoderoso, capaz de trasladar cualquier cosa con vida de un lugar a otro...» «¿Doctor? ¿Está seguro de que este Transmat funciona?» «Funcionó con los cobayas», contesta nefastamente Banner, pues el experimento falla instantáneamente. «El potente haz ha introducido los rayos gamma en su cuerpo, transformando a Bruce Banner en...», y la voz de fondo hace una pausa dramática mientras vemos cómo el experimento causa estragos... *El Increíble Hulk*.

Esta preocupación por el papel de la ciencia y la tecnología en nuestro mundo aparece constantemente, y de forma muy clara, en la televisión infantil. La vida de ocio facilitada por las máquinas, con la que soñó en un tiempo, se ha transformado en cierto modo en una visión peligrosa de un desastre inminente. La ciencia televisiva y su forma tecnológica hidrocefálica han invadido totalmente nuestra vida en la pantalla —y el mensaje subliminal es que puede volverse contra nosotros en cualquier momento. La forma extrema de esta traición científica es, por supuesto, el cataclismo nuclear, que predomina especialmente en la televisión infantil del momento debido tal vez a los crecientes temores de guerra

nuclear provocados por la presidencia Reagan. Estos miedos invaden los programas de aventuras y acción, al igual que impregnaron las películas de serie B de los años 50 sobre insectos mutantes: la utilización cotidiana de amenazas nucleares como elemento argumental (plutonio robado, piedras radioactivas mortales, criaturas solares radioactivas); la destrucción, mediante superarmas, de planetas enteros, por parte de las fuerzas del mal (un robo directo de la *Guerra de las Galaxias*); escenas, como una de *Dragones y Mazmorras*, en la que los adolescentes buenos se salvan de las garras de un espíritu maligno con forma de pajarraco gracias a una explosión cegadora que les deja «a salvo» en un paisaje desértico; la insistencia en el peligro que corre, en todos estos programas, el destino del Universo; referencias vagas y constantes a una batalla final por la supervivencia o a una destrucción final, pasada o futura. («Pero entonces, los experimentos tecnológicos quedaron totalmente fuera de control; el paraíso de los Antiguos empezó a venirse abajo, y comenzó el Gran Cataclismo»). De hecho, las tecnoexplosiones de proyectiles que salpican estos dibujos animados de aventuras y acción, aunque a menudo no son explícitamente nucleares, constituyen claramente ensayos generales rutinarios para la última Gran Explosión. En estos programas la devastación nuclear se utiliza tanto, es tan banal, que se da por hecho, de la misma forma que se admite la existencia de la caja mágica. Tanto una como otra,

VERSAL



Quinx
Con *Quinx* culmina la publicación en lengua castellana de *El Quinteto de Avignon*, uno de los mayores ciclos narrativos de la literatura de este siglo.

Las confesiones verdaderas de un terrorista albino
La odisea escalofriante de la vida en las cárceles sudafricanas bajo el régimen racista, escrita por un poeta y novelista que ofrece su propio testimonio.

Nacimiento de un espectro
Frédérick Tristan, Premio Goncourt 1983, se introduce, en *Nacimiento de un espectro*, en el alma alemana para indagar el magnetismo que la muerte ejerce en ella.

Momento de amor
Gordimer explora las consecuencias más íntimas del amor y las responsabilidades que conlleva en ciertos países, como en Sudáfrica, donde el amor entre un hombre negro y una mujer blanca es duramente reprimido.

BIBLIOTECA
DEL CORONDEL

simples creaciones de los «Antiguos», son anteriores a la historia.

La amenaza nuclear se ha convertido en una fijación en la vida televisiva de los niños. Y, sin embargo, los productores de los programas, y lo que es más interesante, los críticos, casi no han insistido en ello. Ante hechos tan evidentes la omisión llama la atención, teniendo en cuenta la alarma de los académicos, los críticos, los padres e incluso el Congreso, en cuanto a la «violencia» en la televisión. Se han gastado millones de dólares en estudios socio-científicos que demuestran lo que parece evidente: existe alguna relación (a veces contradictoria de un estudio a otro) entre el hecho de ver violencia en la televisión y un comportamiento agresivo en los niños. Sin embargo, por muy detalladamente que se estudien y se cataloguen estos actos de violencia en la televisión, la categoría de «violencia» carece prácticamente de sentido, y cubre desde la total destrucción de un planeta hasta a Peggy pegando a Gonzo con una almohada. Esta «violencia» flota en un espacio abstracto convenientemente separado del mundo real. Al omitir cualquier distinción, la clasificación no permite explorar, por ejemplo, el paralelo evidente entre el presupuesto militar de la era Reagan y el aumento de actos violentos y arsenales barrocos en estos programas; o comparar este tipo de violencia televisiva con la violencia presente en otros ejemplos de la historia de los medios de comunicación —en las comedias de cine mudo, por tomar un ejemplo,

de reacciones totalmente inesperadas. «Violencia» es simplemente una categoría que engloba todo, y que permite a los cruzados moralistas airear su descontento sin analizar lo que realmente está ocurriendo ante los ojos de nuestros hijos, o discutir por qué y cómo llega a ellos.

Los estudios han demostrado que los niños muy pequeños no distinguen entre anuncios y programas. Sin embargo, cuando cumplen siete u ocho años, no sólo son capaces de diferenciarlos, sino que a menudo desprecian los anuncios e incluso los miran con menos atención que los programas. Sin duda alguna ésta es la razón por la que se derrocha tanta energía para que los anuncios, estén llenos de una fuerza vital latente. Puede que estos estudios sean tranquilizadores —no hay que preocuparse, esos 350.000 anuncios que un niño típico ve antes de acabar el colegio no embaucan en realidad a los chavales—, pero también se quedan en cierto modo al margen del problema por dos razones. En primer lugar, con la llegada de los programas-anuncio las barreras entre anuncios y programas están tan debilitadas que a menudo son sólo una mera distinción formal. En segundo lugar, incluso si se puede demostrar que los niños desprecian los reclamos y mensajes más evidentemente falsos de los anuncios, lo que en realidad ven es anuncios *en masa*, un torrente de anuncios que ofrecen sus propios mensajes más amplios, su propia historia sobre lo que se desea y lo que no, sobre lo que tiene

que nadie!); por no hablar de la Familia Corazón («La verdadera diversión es formar parte de la familia que es un corazón»); y de los camiones «Animal» con garras («El Animal trepando con sus garras hasta la cima»); entre toda esta profusión de anuncios, hay uno en particular que parece resumir el mundo de la publicidad para niños en la era Reagan. Se trata de un anuncio en el que los cereales «Post» y la cadena de tiendas de juguetes «Toys R Us» (que suelen estar en la periferia) ofrecen un concurso para «una compra loca en «Toys R Us». Todo lo que puedas llevarte por valor de 1.000 dólares». Muchos niños con carros de la compra se lanzan a través de una valla de cereales Post» a los pasillos llenos de juguetes de la tienda, llenándose las manos y los brazos de muñecos, juegos, ordenadores. Después, se ve la silueta de los niños empujando carros, cochecitos, lo que sea, con montones de juguetes, andando por una especie de camino de ladrillos dorados. Una niña pequeña, con los brazos llenos de juguetes, es la última en desaparecer, dejando caer un juguete cuando se va. La pantalla se queda un momento vacía y, después, la niña vuelve a buscar el juguete, mientras una voz dice «Todo lo que puedas llevarte», a la vez que aparece escrito en la pantalla.

Todo lo que puedas llevarte. Hasta el último juguete. El auténtico imperativo es ese. Una industria liberada, gorda hasta estallar, transmite esta imagen de sí misma a los espectadores. Eso es la publicidad,



en donde era sin dudá igual de frecuente, aunque tenía características mucho más subversivas, o en el violento mundo de la tira cómica, a partir del momento en que Krazy Kat cogió un ladrillo (por no hablar de las experiencias anteriores, de destrucción de escaparates y locales de juegos recreativos). La literatura erudita no está interesada en la relación que existe en la televisión infantil entre violencia y autoridad, violencia y poder, violencia y Bien. Y lo que es tal vez más importante, nadie hace referencia a que esta «violencia» en la televisión tiene unas características extrañamente ritualistas, y en absoluto persuasivas; tampoco se pregunta nadie si un cataclismo tan poco convincente crea en los niños indiferencia frente al sufrimiento en el mundo real, una extraña forma de placer visual, o una serie

valor y lo que no, sobre lo que es o no es importante en nuestra sociedad. Los anuncios en bloque son, de hecho, una visión elevada y cristalizada, aunque tácita, de lo que el resto de la televisión infantil está vendiendo en realidad.

Entre los anuncios de chicle; entre las ranas, tigres y tucanes de los paquetes de cereales; entre los pies que vuelan, bailan, saltan desesperadamente en busca de caramelos, chicles, chupa-chups y piruletas; entre las animadas entrevistas con niños alegres que recomiendan madalenas; entre los anuncios de Barbie Destellos, Barbie de Ensueño y Barbie Día y Noche («Las niñas podemos hacer *cualquier cosa*, ¿verdad, Barbie?»); entre los anuncios de la competitiva atleta olímpica Golden Girl («¡Voy a ser Golden Girl, y tendré vestidos más bonitos

pero de la forma más exigente. Compra. Compra ahora. Compra mucho. No una muñeca, diez, veinte, cincuenta. Son tuyas. No sólo te las mereces, sino que las necesitas para ser feliz.

Esta era ha liberado sueños, temores, angustias —de agresión y destrucción, de carencia de emociones, de consumismo sin trabas—, y los ha liberado apasionadamente. Y, ¿quién se atrevería a afirmar que estos sueños (y temores) no tienen comprador? Nadie podría librarse de ellos, y menos todavía nuestros hijos. Para bien o para mal la infancia no es una edad inmune. Si queremos cambiar las imágenes que aparecen en la pantalla tendremos que producir no sólo mejores argumentos, sino un sistema de producción diferente, con objetivos diferentes, en un mundo diferente.

FERNANDO
SAVATER

*Historia de la
filosofía*
Noguer, 1981.

Nietzsche
Barcanova, 1962.

*Paradojas
y contracultura*
Montesinos, 1982.

*La infancia
recuperada*
Taurus, 1983.

Invitación a la ética
Anagnina, 1983.

*Manifiesto contra
el odio*
GELIA, 1983.

*Obras completas
Libertarias* 1983.

“NOVEDADES”

septiembre '86

EDICIONES
ALFAGUARA
S.  A.

literatura

*literatura
portuguesa*

Miguel Torga

LA CREACION DEL MUNDO

Traducción de Eloísa Alvarez

*literatura
inglesa*

Angus Wilson

LOS VIEJOS DEL ZOO

Traducción de Barbara McShane y Javier Alfaya

*literatura
latinoamericana*

Héctor Rojas Herazo

CELIA SE PUDRE

Haroldo Conti

LA BALADA DEL ALAMO CAROLINA

*literatura
africana*

Ahmadou Kourouma

LOS SOLES DE LAS
INDEPENDENCIAS

Traducción de Fernando Santos

**nueva
ficción**

Pedro Zarraluki

LA NOCHE DEL TRAMOYISTA

15/20

Antonio Martínez Cerezo

ODISEA BLANCA

EDICIONES ALFAGUARA, S.A.

Príncipe de Vergara, 81 • 28006 MADRID • Tel. 261 97 00

DISTRIBUYE ITACA

López de Hoyos, 141 • Tel. 416 66 00 (14 líneas) • 28002 MADRID
Avda. Manuel Fernández, s/n. • Tel. (93) 381 73 11 • San Adrián del Besós (Barcelona)

Nuestro tiempo y el otro

Fernando Savater



*«Juge, en voyant ces ruines si amples,
Ce qu'a rongé le temps injurieux,
Puisqu'aux ouvriers les plus industrieux
Ces vieux fragments encor
servent d'exemples»*

Joachim DU BELLAY

En memoria de Enrique Tierno Galván, que se atrevió a comenzar sus Acotaciones a la Historia Universal con una cita de Guillermo Brown.

Llegué a París suavemente embebido en reflexiones sobre el estatuto de la temporalidad histórica y tropecé, nada más aterrizar, con un espontáneo sermón sobre la decadencia de Francia. El taxista que me recogió en Porte Maillot, donde me había dejado el autobús de Orly, respingó al oírme mencionar el Beaubourg. «Ya, como todos; no me explico por qué tienen ustedes tanto interés en ir allí». Yo me encontraba de buen humor, recién llegado a mi siempre añorada primavera de París, por lo que le repuse con más benévola campechanía de la merecida por su desabrido tono que estaba invitado a un coloquio sobre historia y filosofía en el Centro Georges Pompidou. «¡Ah, no! ¡Lo que me faltaba por oír! ¡Ya es demasiado, señor mío!». Se volvió rugiendo y por un momento me dio la impresión de que me iba a hacer bajar en plena calle, si es que no nos estrellábamos antes por no mirar a dónde debía. «¡De modo que encima van a charlas de filosofía! Pues le voy a decir una cosa: no es filo-

sófia lo que Francia necesita. Aquí hay algo que no marcha, no, señor. Yo no sé filosofía, pero sé trabajar, yo. ¡Mejor nos iría si todos fuesen así! Y voy a decirle otra cosa: los profesores de la universidad no hacen más que estropearles la cabeza a los jóvenes, en lugar de enseñarles cosas útiles para la vida. ¿Ve usted este coche que tengo? Es japonés señor mío, no francés. ¿Sabe usted por qué tengo este coche? Porque es mejor y más barato que los franceses. Hace unos años no había mejores coches que los franceses, pero ahora ya ve usted. ¿Y éste reloj? ¿Acaso es francés, este reloj? ¿De dónde es este reloj? ¡Dígame usted, ya que es universitario!». Aventuré con timidez de concursante en un programa televisivo que ese reloj bien pudiera ser también japonés. «¡Exactamente! ¡También es japonés! ¿Qué cree usted, que soy tonto y voy a comprarme un reloj francés, que son peores y más caros? ¡Ah, no, señor! ¡Si ser patriota hoy es ser imbécil, conmigo que no cuenten! ¡Cuando Francia sea de nuevo la que fue, volveré a ser patriota! Mire, señor profesor, le voy a decir algo y usted no me lo podrá negar: hoy los que saben vivir son los japoneses y los japoneses no se preocupan para nada de filosofías. ¡Vamos, no se atreverá usted a negármelo!». No me atreví. En primer lugar, porque no parecía prudente hacerlo; en segundo lugar, porque a lo que yo sé los japoneses no cultivan ningún especial interés filosófico en la actualidad; y tercero, porque ya estábamos llegando al Beaubourg.

Pero como no me gusta callarme cuando me zarandean verbalmente, al bajarme del taxi noté que mi buen humor de hace unos momentos se había nublado irremediablemente.

Por lo demás, el efecto *Beaubourg* del que habló en su momento Baudrillard continúa con pleno éxito, según es fácil comprobar. Mientras un cardumen juvenil de todas las nacionalidades imaginables —e imaginarias— hace su ronda por las cercanías, adquiriendo postales artísticas y reproducciones baratas de lo inalcanzable, una cola oprobiosamente larga de fieles monta guardia ante la puerta del *Pompidou* en espera de cumplir su peregrinación inexcusable a la exposición más visitada de toda la historia del museo: «Viena 1900». Cioran, que ha colaborado en el catálogo de dicho evento con unas reflexiones muy personales sobre la emperatriz Sissí, tiene su propia teoría sobre esta afluencia de público: la gente intuye que la decadencia de la Europa culta es irreversible y por ello paladea con morboso arrobamiento la anticipación vienesa de este fin de mundo. Quizá mi intratable taxista no andaba del todo des-caminado...

Las paradojas del tiempo por el que transcurrimos, que se nos lleva: ¿qué otra cosa es la *historia* sino el intento de rescatarlas para lo razonable, garantizando su lógica triunfal o mísera? Por ejemplo, los comentarios airados que despertó en su día esta monumental caja de herramientas que es el Centro Pompidou, incrustada como un aereo-

La tina del héroe
Taurus, 1983.

Razonos del
existencialismo
Anagrama, 1984.

Episodios pasionales
Libertarias, 1986.

Ferdomando
ortodoxos
Alianza, 1986.

El contenido de
la felicidad
El País, 1986.

FERNANDO SAVATER

Historia de la filosofía
Noguer, 1980.

Nietzsche
Barcanova, 1982.

Heterodoxias y contracultura
Montesinos, 1982.

La infancia recuperada
Taurus, 1983.

Invitación a la ética
Anagrama, 1983.

Panfleto contra el todo
Alianza, 1983.

Obras completas
Libertarias, 1983.

La tarea del héroe
Taurus, 1983.

Razones del antimilitarismo
Anagrama, 1984.

Episodios pasionales
Libertarias, 1986.

Perdonadme ortodoxos
Alianza, 1986.

El contenido de la felicidad
El País, 1986

lito tecno-pop en el viejo barrio golfo de Saint-Denis. Cuando comenzó a erguirse, anómalo, con todos sus intestinos plásticos o metálicos azuleando hacia afuera, nadie se atrevió a defender su indecencia demasiado evidente, casta y promiscua. Se habían cargado otro rincón «inolvidable» —¡qué fementida palabra, nunca deberíamos atrevernos a usarla!— del eterno París. Hubo *revival*, algo atenuado, del escándalo que en su momento supuso la erección —palabra que sólo debe emplearse referida a monumentos públicos, según el *Diccionario de tópicos* de Flaubert— de la torre Eiffel. Era la época que Ernst Junger refleja en *Un encuentro peligroso*, su hasta el momento último y magistral *scherzo*... Hoy, el absurdo poste herrumboso de Eiffel simboliza a París en cualquier parte, Zambia o Tokio, mientras que el Centro Pompidou tiene ya más visitantes que el museo del Louvre. Y, por encima de todos los informes de expertos, descalificaciones de cronistas y remilgos de estetas, retumba una carcajada. Los padres de la Iglesia decían que después del coito se oye reír al diablo, pero exageraban: es el tiempo mismo quien ríe, cada cierto tiempo...

De nuevo, la historia: el acceso al Pompidou, siempre por una entrada «provisional», se demora a causa de los registros que la omnipresente institución del terrorismo impone. Los demasiado morenos procuramos borrar de nuestra apariencia cualquier resabio libanés. Las fuerzas de seguridad de toda laya, cuyo trabajo se ha visto aumentado y dignificado hasta el control absoluto gracias a la siniestra lucha de mártires obtusos, debería costear con sus pagas extraordinarias un monumento al terrorista desconocido. Además de la lotería mortal del accidente automovilístico del fin de semana, contamos ahora con una nueva ruleta rusa —nunca mejor dicho—, la rutina de la bomba y el derviche loco. Naturalmente, esta eventualidad cada vez menos picante ya forma parte del programa previsto e incluso colabora con la actual administración de la rutina. Lo ha descrito mejor que nadie y por anticipado Stanislas Lem, en su novela *El congreso*. Ser cacheado varias veces al día forma parte de los hábitos del cosmopolita posmoderno, que pronto deberá aceptar también como normales el secuestro revolucionario, la tortura por el bien común y el espionaje científico pero constitucional de la intimidad.

En una ergástula cristalina del primer piso, convenientemente llamada la *Bulle* de este edificio en el que el viejo funcionalismo queda delirantemente ridiculizado, tiene lugar nuestro encuentro en torno a «Filosofía e historia». Christian Descamps ha reunido a especialistas de ambos campos con el objetivo loable pero esquivo de que reflexionemos en común sobre el área teórica que compartimos y superemos nuestros múltiples celos o incompresiones. No basta, sin embargo, la buena voluntad —y esa a todos se nos debe suponer, en esta época de renacimiento kantiano— para licenciar tenaces malentendidos enraiza-



dos en el lenguaje disciplinar, la perspectiva y el método de trabajo. Partimos de una constatación que ninguno de los presentes quiere poner en tela de juicio: ya pasó la ocasión de la gran prepotencia teórica de filosofías cuyo contenido era la razón absoluta de la historia, como la de Hegel o ciertas lecturas teoreticistas de Marx, no menos que el auge de esos historiadores omnicomprendidos que convertían su discurso sobre la historia universal en sistema filosófico, tal como hicieron Spengler o Toynbee. El santoral del día se establece más o menos así: respeto hostil y derogatorio frente a Hegel —de cuyos planteamientos hizo Dominique Janicaud, con todo, una matizada justificación—, desdén absoluto por el proyecto y el detalle de la obra de Spengler o Toynbee, ausencia de althusserianos que quisieran romper una lanza por los venerables descubridores del continente Historia, silencio perfectamente indiferente sobre pensadores caídos en una desgracia de raíz más política que especulativa, como Benedetto Croce, y beatificación sin abogado del diablo de Michel Foucault, convertido en el modelo indiscutido —que no indiscutible, como quizá luego veamos— de la conciliación de las oposiciones entre ambos campos. Las cuales, sin embargo, se mantienen con un vigor puede que demasiado saludable. Para los filósofos, la disposición general de los historiadores es demasiado empírica y poco reflexiva, no trasciende con suficiente fuerza teórica sus observaciones concretas y puede desembocar en el archivismo o la micromanía. Los historiadores consideran que los filósofos hablan con culpable ligereza de «la historia», confundiendo una totalizante entidad metafísica de su exclusiva responsabilidad con el trabajo real de los investigadores del pasado, de cuyos métodos efectivos y cauteladas autenticatorias lo ignoran olímpicamente casi todo. Unos y otros insinúan estos reproches, por supuesto, con prudente y escarmentada cortesía.

Los historiadores no franceses son quienes se muestran más abiertamente desconfiados respecto al discurso filosófico. El

inglés Peter Burke, autor por cierto de una preciosa monografía sobre Montaigne, no oculta su escepticismo ante un lenguaje especulativo tan alejado de los gustos anglosajones; el italiano Giovanni Levi, sobrino del autor de *Cristo se detuvo en Ebolí* y principal animador junto a Carlo Ginzburg de la llamada «microhistoria», considera que los filósofos tienen un particular nivel *metafórico* de expresión en el que conservan su interés, pero tomados literalmente son imprecisos o inaceptables. Burke y Levi, que por lo demás no tienen mucho en común y hasta entablan de vez en cuando sus particulares polémicas, coinciden en su interés por la aportación que la *antropología* puede hacer a la visión histórica: el primero se muestra francamente favorable a la «invasión» de su territorio por los antropólogos (Nathan Watchel, Kirsten Hastrup y sobre todo Marshall Sahlins) aun admitiendo que comportará replanteamientos teóricos de profundo alcance; el segundo se muestra menos entusiasta y no se recata en señalar los peligros de la importante influencia de Geertz. De las intervenciones de ambos saco la impresión de que la antropología se está convirtiendo en «madrina» de los historiadores actuales, tal como hasta hace muy poco lo fueron la economía y la sociología.

En cuanto a los franceses, ya queda señalado el encomio generalizado por la obra de Michel Foucault, cuyo olvido no parece precisamente próximo pese a las recomendaciones cáusticas de Baudrillard. Nuestro seminario en el Centro Pompidou contaba con la presencia de Paul Veyne, un brillante colaborador de Foucault al que había precedido en su interés por el estudio de la sexualidad en la Grecia clásica. Veyne habló de la historia como *inventario*, fuese su modelo el registro notarial o la guía de pecados manejada por algún confesor, y señaló —con evidente regusto anticonformista— que son los intereses individuales o circunstancialmente gremiales de los historiadores en ejercicio los que determinan en cada momento el interés por un tipo de inventarios frente a otros. Pese al brío irónico y a la penetración de sus planteamientos, Veyne me renovó un cierto regusto amargo que ya había sentido antes leyendo la última producción del propio Foucault. Algo así como una sensación de callejón sin salida, de esterilidad *inteligente*. No quisiera ser injusto ni siquiera por tibieza con la obra de un grandísimo pensador a quien cualquiera que pretenda de veras estudiar la filosofía de los valores y de la práctica hoy tiene que mostrar puntual reconocimiento: Foucault hizo hablar en tono filosófico a ciertas *joyas indiscretas* de la sociedad moderna que de otro modo seguirían interesadamente mudas, tales como el manicomio, la cárcel, el hospital o el juzgado. Pero en los dos últimos volúmenes de su *Historia de la sexualidad* culmina un régimen de adelgazamiento de lo especulativo, de objetivismo minucioso sin marco alguno referencial que, francamente, ni mejora sustancialmente el trabajo erudito de las fuen-

tes consultadas ni acierta a proponer ninguna reflexión positiva sobre su tema. Del último Foucault iba interesando cada vez más lo *adyacente* y menos la propia obra *in progress*, sofrenada por un pudor teórico que en sus seguidores parece desembocar en el desconcierto o el estreñimiento. Todo lo que decía en nuestro seminario Paul Veyne despertaba mi atención, y todo finalmente la defraudaba; admito, desde luego, que la culpa pueda ser mía pero sigo sospechando también cierto *impasse* metodológico.

Algunos de los filósofos asistentes coincidimos en nuestro interés por el estatuto de la universalidad histórica en el ámbito actual de pluralidad de razones. Gérard Raulet, uno de los mejores especialistas franceses en filosofía alemana contemporánea, comparó la complacencia posmoderna por los «pequeños relatos» de la subjetividad estética-expresiva con los esfuerzos hacia una pragmática de la intersubjetividad consensual por medio de la cual intentan completar la modernidad inacabada Habermas y Apel. Tras la quiebra del gran relato histórico hegeliano —que no es sino la hipérbole consecuyente de la «idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita» de Kant— parece imposible establecer una universalidad racional que no sea solamente técnico-instrumental, sino que sirva ante todo de fundamento a un sentido comunitario que exprese la armonía de los individuos entre sí y con las fuerzas productivas de lo social. Pero dicha «imposibilidad» no hace sino encubrir la necesidad urgente y estimulante de lo que de veras ha de ser buscado, para salir de la trivialidad. Sin tal universalidad bloqueada, por ejemplo, no parecen racionalmente imaginables los derechos humanos en cuya exigencia confluyen el sentido político de la ética y el sentido ético de la política. En una intervención centrada en el bosquejo teórico de una nueva figura de Europa, Olivier Mongin planteó así la pregunta crucial: «¿Cómo pensar al mismo tiempo que la figura de la humanidad, que los derechos del hombre han podido emerger en tal momento determinado de la historia, sin convertirse por ello en monopolio de esas sociedades?». En cuanto a qué es exactamente lo que nos requiere en tal cuestión a los europeos, posmodernos o modernos inacabados, también Mongin acierta a expresarlo con particular fuerza: «El hombre europeo es tanto más *responsable* ante esos derechos del hombre cuya custodia histórica posee sin tener su exclusivo monopolio, porque ha estado a punto de condenar al conjunto de la humanidad a renunciar a ellos definitivamente». El nuevo rostro de Europa no puede ser sino la metamorfosis histórica del programa universalista y legalmente razonado de «vida buena», pero purificado de las nervaduras avasalladoras del viejo paradigma imperial.

Mi contribución al seminario se centró en torno al papel que han jugado las categorías morales en la invención de la historia. Hablo de «invención» colectiva, en su doble

significado de descubrimiento, de «dar con algo», y de ficción; en esta invención intervienen historiadores y políticos tanto como filósofos, teólogos, notarios, etc... Así se va creando un depósito general de imágenes del pasado, cuyo funcionamiento debe tanto a transcripciones de arquetipos míticos como a rigurosas constataciones empíricas. Me sorprendió lo poco que en nuestro encuentro interdisciplinar se habló del papel —a mi juicio decididamente esencial— de la *imaginación* en la historia: los prejuicios positivistas no se desvanecen por mucho que se insista hoy en el modelo *narrativo* de historiar... Ningún discurso histórico está libre de la utilización de categorías morales, es decir, de valoraciones éticas en el sentido más amplio y menos dogmáticamente normativo del término. Y es que comprender lo humano es sentirse apasionadamente concernido y por tanto requerido a juzgar: nadie puede en realidad *entender desentendiéndose*. Por otra parte, nuestras propias valoraciones versan sobre la historia y están justamente inscritas en ella: sin los juicios de valor no puede comprenderse la época, pero sin la época resultan ininteligibles los juicios de valor. Cuatro estilos pueden distinguirse de aplicación de categorías morales a la invención histórica. En primer lugar, el *moralismo* categórico, que procesa y condena a los «acusados» históricos como si todos compartiésemos idéntico juego de valores, Tiglath Pileser III y Savonarola, los cátaros y Mussolini. Segundo, la *exaltación* del momento presente como ápice de la historia, sea cumbre o

profundo abismo, progreso o decadencia, Hegel y Comte o Spengler. En tercer lugar, la pura y desnuda *descripción* de los complejos valorativos de cada momento y su comparación entre sí y con los nuestros, lo que plantea el problema de cómo valorar a su vez las propias valoraciones descritas para que resulten plenamente inteligibles. Por último, el rastreo de un cierto *universalismo* valorativo, que subyace y posibilita las diversas escalas normativas de cada grupo y cada momento histórico: lo mismo que hablamos de «universales del lenguaje», pueden considerarse también unos «universales éticos». Esta última perspectiva puede recibir la descalificadora etiqueta de «etnocentrismo moral» por parte del relativista absoluto, que invocará contra ella el sagrado —aunque sólo recientemente— derecho a la diferencia. Pero lo cierto es que tal invocación no invalida el universalismo, sino que lo postula, pues no debe confundirse el derecho a la diferencia con la diferencia de los derechos: si, más allá de la simple y banal constatación de las diferencias, hablamos de un *derecho* a reivindicarlas, ya estamos asumiendo que por encima de las diversidades esenciales o episódicas hay un criterio universal en el que todas buscan campo.

Durante una semana, filósofos e historiadores hemos hablado del espacio de la memoria y de sus imágenes referenciales. Sin mencionarlo, hemos buscado una vez más la enigmática estofa de que estamos hechos, el tiempo. En el taxi que me lleva al aeropuerto recuerdo a aquel poco conciliador taxista del primer día y su reloj japonés, exhibido rabiosamente como una ofensa irremediable al narcisismo industrial de Francia. Reparo entonces en que yo también en otros aún menos definibles: ciertos suelo utilizar en los viajes. Es el sustituto de choque de mi reloj habitual, esférico, de oro y suizo, una obra maestra de clasicismo elegante, herencia y recuerdo queridísimo de mi padre. Lo alterno según alternan mis tareas y mis humores. Dos relojes, dos tiempos: el íntimo y el público, el artístico y el utilitario, el que se lee como un recorrido espacial y que gotea sucesivamente, el de los proyectos y el de la nostalgia. Aquel en el que de veras vivimos y ese otro en el que nos vamos desvaneciendo. Todos habitamos forzosamente en ambos y quizá también en otros menos aún definibles: ciertos tiempos nos pertenecen casi por entero, otros los compartimos con muchos; en unos hallamos morada y en otros estamos de paso, como de visita o como invasores. La historia que inventamos y que nos contamos unos a otros, cada cual a sí mismo, es la urdimbre de todos estos tiempos. Por debajo de su marcha recogida en las crónicas oficiales fluye lo que Miguel de Unamuno llamó *intrahistoria*, hecha de latidos innominados, minuciosos empeños cotidianos, temores y gozos oscuros, caricias desdibujadas como pétalos de flores idas, tal vez las mismas de esta primavera de París que ya acaba y de la que debo alejarme sin remedio.



DANIEL DEFOE

Las aventuras de Robinson Crusoe
Robinson Crusoe
España Capte. 1981

MICHEL
TOURNIER

Vientos o los límites
del Pacífico
Allanama. 1988

El caleidoscopio de la identidad: Viernes y Robinson

Miguel Martínez-Lage

DANIEL DEFOE

Las aventuras de Robinson Crusoe
Espasa Calpe, 1981.

MICHEL TOURNIER

Viernes o los limbos del Pacífico
Alfaguara, 1986.

Escasean los héroes cuya disposición anímica a la hora de afrontar su peripecia vital — diríase, mejor, la acción— les haya hecho acreedores a disfrutar del rango del mito; mitos, a su pesar —se restringe más así la esfera de esa escasez—, llamados a impregnar zonas cruciales de la sensibilidad moderna. La naturaleza del héroe, de por sí imprecisa, sólo alcanza una definición cabal (esto es, una constante capaz de regir todas las variables posibles que toman parte en la ecuación de la heroicidad) en la siguiente frase de Herman Melville: «el héroe es aquél que *quiere* y *puede*», máxime en estos tiempos que corren, aficionados a sustituir esta figura por la de un antihéroe cada vez más convencional.

La conjunción del deseo y el poder, de volición y capacidad (¿no es ésta, por cierto, una de las tesis capitales que sostuvo el visionario de mayor envergadura de la cultura occidental en un texto abiertamente programático, titulado no por casualidad *La voluntad de poder?*), desemboca inequívocamente en la historia, en la narración. Y el hombre moderno padece una avidez de cuentos que puede rozar lo enfermizo, pareciéndose en este rasgo, puede que por mor de toda una triste poética del fracaso, vigente hoy hasta límites insospechados, a aquel Aristóteles ya anciano, que proclamaba sin rebozo: «Cuanto más solitario me vuelvo, más amo las historias, los *mitos*».

No es ningún capricho dar en considerar que la Historia sea una vertiginosa sucesión de civilizaciones que se superponen o se reemplazan: en ese caso, una de las pocas notas en la que muchas civilizaciones habrían de reconocerse es que el

hombre adquiere (sea cual fuere la especie de esta operación, invención, transformación o herencia) un universo mitológico y pretende, mientras pueda, que se trata de su universo real.

Entre otros héroes víctimas de este ingreso en la esfera del mito, y que ahora no hacen del todo al caso —pienso en el capitán Achab, en el Marlow que llega a palpar con sus propios dedos el inasible corazón de las tinieblas—, se cuentan tres cuya hazaña es, a todas luces, producto de la obstinación. Por obstinación entiendo aquí una cohesión con la propia identidad que desdeña toda lógica: una concordancia tal del sujeto con sus predicados capaz de alterar alegremente las normas elementales de la gramática. Si Alonso Quijano el Bueno ha de experimentar en carne propia una mutación que hoy sólo sería posible por medio de la más avanzada ingeniería genética, y ha de convertirse en don Quijote para dar sentido a la tarea vital que se ha propuesto; si el Idiota dostoievskiano se ve obligado, a fuerza de obcecarse —y de ahí extrae su vigor—, a surcar un proceloso infierno interior para alcanzar el ansiado puerto de la santidad, este Robinson, que más que ningún otro viene a dar la talla del hombre moderno, accede a su civilización por medio de su trabajo (trabajo aparentemente manual: veremos que no es del todo así).

Si mejor se piensa, y ésta es conjunción que sólo acontece muy a última hora, la tríada abre sus ángulos y da lugar a un polígono de cinco vértices. Los dos recién llegados vienen, seguramente, a proyectar una imagen más nítida —por más compleja— del personaje de ficción que habita (u obsede) de forma

recurrente el espíritu de la modernidad. Se trata del inevitable Pierre Menard, se trata de su aterradora cordura; se trata, asimismo, del esfuerzo titánico de Cósimo Pierovasco di Rondó, de la escalofriante tarea que lleva a término tras toda una vida subido a los árboles sin tocar nunca ese suelo que pisan enanos y títeres. Si de todo el quinteto es precisamente el Barón Rampante quien más se aproxima a Robinson en su incontestable rechazo del entorno social que le rodea, un detalle que no puede pasarse por alto los distingue de manera radical: el personaje de Calvino se desprende de su dimensión social por propia iniciativa; la máquina inventada por Daniel Defoe (máquina efectivamente discursiva, aunque no sea la invención, en rigor, producto de una sola escritura) se ve privada del entramado social sin comerlo ni beberlo: por exigencias del guión, podríamos decir.

Ahora bien, ¿cuál es el proceso por el que el héroe es transferido a la categoría del mito? En el caso de Robinson la explicación no puede ser más meridiana. Se debe, por paradójico que parezca, a Virginia Woolf. En 1919 se cumplen dos siglos desde que fuera publicada la novela de Defoe, novela que a estas alturas cualquier lector, se precie o no de serlo, ha leído a muy temprana edad. Pues bien: la conmemoración da pie a esta escritora para dejar constancia, cito textualmente, de que «el libro da tal impresión de ser un producto de la raza humana, más que de una sola mente, que podría decirse que el nombre de Daniel Defoe no tiene ningún derecho de aparecer en portada» (en «Defoe», incluido en *The Common Reader*).



A la vista de esta atinada sugerencia, por así llamarla, cualquiera podría llevarse las manos a la cabeza, e incluso los expertos rasgarse las vestiduras, porque lo cierto es que Defoe siguió el «consejo» al pie de la letra dos siglos antes de haberlo oído. Las primeras ediciones del libro —y llamémosle *libro* en vez de novela, tal como quiere la escritora, que jamás toma ambos términos por sinónimos— no dejan ver por ninguna parte el nombre de su autor, quien sólo decidió figurar como padre de la criatura una vez fue ésta recibida en sociedad.

Débase tal «pormenor» a una corriente proclive a la anonimidad, muy en boga por aquel entonces, o fuera —como quieren los filólogos— obligación impuesta por los temores del clérigo Defoe a una reacción adversa por parte de sus bienpensantes y puritanos lectores, la coincidencia que ofrece con uno de los mecanismos básicos que desencadenan el funcionamiento del *Quijote* es menos llamativa y aleatoria de lo que a primera vista parece. El inglés opta por desaparecer del texto con todas las de la ley: el texto, en rigor, deja de pertene-

cerle, pues entrega la voz, intacta, a su personaje: por ello titula el libro *The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe (...)* written by Himself. El alcañino, con un siglo de anterioridad, decide hacer uso de una técnica narrativa no muy común entonces (fingir el hallazgo casual de un manuscrito que dice limitarse a transcribir), cuya fecundidad en la narrativa ulterior es portentosa. Distintos, pues, los medios; parejo el resultado por lo que respecta a la desposesión del texto por parte del autor. Difiere también el éxito de ambos amanuenses si se



los juzga a la luz de esta aspiración, que hoy preconizó Borges al expresar su deseo de que nadie sepa mañana quién fue Borges. Cabe traer aquí a colación un aserto de Milan Kundera que aparece en *Ochenta y nueve palabras*: se trata de una divagación sobre el término 'seudónimo' que dice: «Sueño con un mundo en el que los escritores se vieran obligados por ley a conservar en secreto su identidad y a emplear seudónimos. Ventajas: limitación radical de la grafomanía; disminución de la agresividad en la vida literaria». El sueño de Kundera coincide pues con el deseo de Borges, y éste a su vez con la aspiración de Defoe y con la estratagemas del disfraz que pone en juego Cervantes.

Sin embargo, don Quijote no es concebible al margen del alcablero que, según es creencia general, le dio vida. No es imaginable, en todo caso, sin el historiador arábigo al que reconocemos oculto bajo el «nom de plume» de Cide Hamete Benengeli, que recogió por escrito sus andanzas. No es de recibo, en su defecto, sin la contumacia y el rigor de Pierre Menard. Robinson, en cambio, desde el

momento mismo en que a Defoe le da por editar con todo esmero la relación de sus veintiocho años de cautiverio insular —con la absoluta certeza, todo hay que decirlo, «de que esta narración es una historia verídica de lo acontecido y que no hay en ella traza ninguna de ficción», según manifiesta en el prefacio que, tal como es costumbre de no pocos editores, antepone al libro—, es patrimonio de quien tenga la suerte o la desgracia de leerlo: lectura, por cierto, punto menos que ineludible. No sería de extrañar que el día menos pensado aparezca por televisión en una serie de dibujos animados.

Las continuaciones y recreaciones que ha segregado el relato cervantino, sin duda numerosas, no resisten el cotejo con las que Robinson lleva a espaldas. La cantidad es lo de menos. El hecho diferencial estriba en la inaudita capacidad de que hace gala este eremita «malgré lui» en cuanto hace falta instalarse en el imaginario del lector y hacerse allí sitio a codazos, a veces incluso de igual forma que caballo en cacharrería. Son incontables las «robinsonadas» que ven la luz en el siglo XVII, empezando por las dos que el propio Defoe se sacó de la manga a renglón seguido del libro fundacional, es decir, en plena cresta de la ola, y siguiendo por toda la patulea de variaciones sobre el mismo tema aparecidas por toda Europa: ya iniciado el XVIII, un tal Johann Wyss llega a sustituir al naufrago solitario por todo un grupo familiar, en versión que puede considerarse pariente o incluso pie de *El señor de las moscas*, de William Golding.

Aparte de la comedia de Lesage, de la opereta de Offenbach y de otros refritos que ignoro, existen tres retornos al tema de Robinson que, como tres movimientos de una misma sinfonía, arrojan nueva luz sobre el mito. Y es que en el supuesto de ser la identidad igualdad con uno mismo, y si igualdad, por inmutable, equivale a petrificación y muerte, este isleño sajón forzado a ser el que es en otra isla distinta de la suya, tropical aunque reducida, está lejos de encontrarse consigo mismo, ya que por pluma de diversos escritores prueba una vez y otra, en nuevas apariciones espaciadas por los

años y que demuestran por su cuenta una rara vitalidad, a encontrar una forma, una materialización en el lenguaje que fuere, una identidad que le satisfaga y aquiete. De ser cierta la aserción de Virginia Woolf cuando considera a Robinson producto de la humanidad entera, diríase existe a nuestras espaldas un demiurgo inefable que lidia a duras penas con sus quebraderos de cabeza por no poder dar con el Robinson esencial, si bien ha decidido servirse de un italiano, un francés y un polaco, para ensayar hipotéticas imágenes del personaje que busca, imágenes entre las que podría estar la deseada, al igual que entre las dos mil actrices que se entrevistan con determinado director podría estar aquélla que, con algo de suerte, tal vez sepa representar el personaje crucial de la película.

No estará de sobra, antes de meternos en harina, dar cuenta de una referencia sumamente significativa a la hora de comprender el alcance del primer Robinson en el cerco de la mentalidad de su tiempo, no tan ajeno al nuestro como podría creerse. Aquéllo que en principio resulta abominable, esto es, la soledad y el confinamiento, la privación de todo contacto con el Otro, no tarda en ser entendido como lujo e ideal: Rousseau daba a leer el *Robinson* a su Emilio primigenio, al modelo del hombre nuevo que, a la postre, ha resultado un fiasco —refrendado, eso sí, por todo el colectivo ecologista en pleno. La isla que Robinson habita a su pesar era para los griegos la soledad y la muerte. En el pensamiento hindú es concebida como punto privilegiado en el que se condensan todas las fuerzas oceánicas. Jung consideraba la isla como refugio contra el impetuoso mar del inconsciente, como síntesis de conciencia y voluntad. El tema de la isla desierta como paraíso ocupa a Giraudoux en *Suzanne et le Pacifique*. En estos textos que en los últimos años han vuelto a la figura proverbial de Robinson, la isla es, a la vez, teatro y espejo.

La primera de estas tres reincidencias es de Antonio Gramsci, y está recogida en *El árbol el erizo*, volumen de cuentos infantiles entresacados de las cartas que escribió a su mujer y sus hijos durante su encarcelamiento, entre 1926 y 1937. Gramsci

propone tan sólo un anticipo de la radical subversión que va a operarse en el meollo de lo que significaba Robinson para el común de sus lectores, subversión que los otros dos tratamientos llevarán a término. Cuenta Gramsci cómo Robinson —a quien llama Selkirk, en recuerdo del marino de quien queda constancia en los anales de la historia, que permaneció en una isla desierta, sin que llegara a develar jamás qué motivos le impulsaron a ello, por espacio de cuatro años y cuatro meses, con el único bagaje de un fusil, municiones y pocas herramientas, y cuyo *Diario*, reeditado un año antes de la publicación del primer *Robinson* (1719), proporcionó documentación y fuentes al famoso relato de Defoe—se ve en el difícil brete de reinventar el fuego. A duras penas lo consigue, no sin antes soportar las burlas de un simio que a él, hombre civilizado donde los haya, capaz de someter a sus designios las fuerzas de la naturaleza, le enseña una lección incalculable: la propia naturaleza tiene sus secretos, y si Selkirk —es decir, Robinson para la posteridad— llegara a descubrirlos, podría proporcionarle el sucedáneo ideal de la sustancia que tanto añora: el tabaco. Claro que, a tal fin, deberá imitar al simio, a quien ha visto probar toda suerte de hierbas medicinales hasta encontrar la que aplaque el dolor de sus ijares... dolor causado por una certera pedrada que Robinson, en plena desesperación, ha logrado atizarle.

Este dolor íntimo e intolerable que a Robinson-Selkirk le produce el verse imitando a una mona, se encuentra amplificado en la caja de resonancia que, para Robinson, construye Michel Tournier en *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967). Este francés resulta ser, por cierto, el más alto exponente de la insatisfecha vitalidad del mito robinsoniano, ya que él, o al menos su imaginario, han sido a la postre las víctimas más sufridas y agradecidas del obsesivo asedio que es capaz de sostener el barbudo isleño frente a quien quiera dedicarle un mínimo de atención. Después de este *Viernes*, Tournier publicaría otro —*Vendredi ou la vie sauvage*—, una suerte de adaptación de su novela para el público infantil, que él considera su obra maestra, o al menos

preferida. No acaba ahí el cerco: aún habrían de llegar, primero, un ensayo incluido en *Le vent Paraclet* (1977), volumen que Tournier dedica a la explicación intimista de los mitos que le han allanado el camino que conduce al frescor de la novela desde los páramos de la filosofía; al año siguiente, en el volumen de relatos titulado *El final de Robinson*, que es, a raíz de su publicación en *El Urogallo* (núm. 2, junio 1986), el único texto de Tournier disponible en castellano, *Viernes* aparte. Por si fuera poco, Tournier vuelve a la carga en su novela más reciente (*gutte d'or*) sobre el tema de la identidad, aunque ya aparentemente exorcizado de su robinsoniano íncubo privado.

Es muy lícita la sospecha de que tanto Robinson terminaría por agostar un campo ficticio tan fértil; en realidad, podría haber bastado con el primero, del que surgen todos los demás. Y héte aquí que, en 1971 aparece un raro volumen de Stanislaw Lem, polaco conocido por sus incursiones en el terreno espinoso de la ciencia ficción, titulado *Vacío perfecto*. Consta el volumen de dieciséis reseñas de otros tantos libros por lo demás inencontrables, dado que son sólo producto de la imprevisible inventiva de Lem. La primera de ellas comenta precisamente un libro inverosímil, titulado *Vacío perfecto*, obra de un tal S. Lem; la segunda desmenuza todo el aparato que mueve una novela de Marcel Coscat, publicada por Seuil, que lleva por título *Les Robinsonades*.

De estas cuatro ejecuciones sobre una misma partitura, las de mayor relevancia corresponden a Defoe y Tournier. El primero intenta dar forma a una serie de motivos todavía no conclusos, y con su trabajo de fijación sobre los elementos de que consta la aventura, colabora decisivamente en la elaboración del mito. Puede considerarse autor de los cimientos de este vasto edificio... cuya laboriosa construcción es obra de Michel Tournier. Al lado de ambos, Gramsci no pasa de ser un intérprete aventajado, cuya ejecución serviría de puente entre ambos momentos de la obra: la historia de la literatura, en el supuesto de que exista tal entelequia —y no sea, más bien, un sencillo diálogo del que se haya suprimido el tiempo que distan-

cia unos interlocutores de otros— ha de lamentarse, pues la suya podría haber sido una intervención perentoria en el debate. De Lem, por el contrario, no queda más remedio que predicar una injerencia análoga a la que practica una procesadora de textos atiborrada de datos y elementos de juicio: si con el escalpelo de la ironía diseca en la misma mesa de operaciones a otros dos que, como Homero y Joyce, llevan milenios empeñados en un diálogo infinito (véase su análisis de *Gigamesh*, novela de un tal Patrick Hannahan que deja en pañales a *Finnegan's Wake* y a su triste precedente, *Ulysses*), emplaza a Defoe y a Tournier para tomar unas cervezas en terreno neutral y pasar después por un jardín en el que los senderos tienen la dudosa costumbre de bifurcarse.

Defoe cimenta —aunque a partir del esbozo original de Selkirk—; Gramsci comienza a retocar el diseño y abandona el proyecto, pues otros muy distintos requieren toda su atención. Tournier concluye el plano y construye; Lem, sin que nadie le dé vela en tal entierro, introduce los datos en el ordenador y desmonta simultáneamente el proyecto, su realización, el modo en que la construcción es habitable y la experiencia de quien la contempla y la vive.

Claro que... ¿de qué especie de edificio hablamos? ¿De la permanencia de un individuo en una isla desierta a lo largo de treinta años? No: el edificio en cuestión semeja más bien un solo eje en torno al cual gira una espiral por el momento no cerrada. El eje fluctuaría entre dos polos: la vida civilizada y la regresión a un estadio primitivo, es decir, la nostálgica recuperación de todo lo conocido (el orden en que, hasta el momento de su brutal privación, ha vivido el héroe) y el arrojarse a un sistema ignoto, aunque remotamente familiar. La espiral, en cambio, está fabricada por la propia identidad, que a lo largo de uno u otro textos se halla permanentemente en tela de juicio.

Sea en 1719, en 1967 o en 1971, Robinson es un hombre arrojado tan lejos de su entorno vital, es decir, de sus congéneres, que se ve obligado a reinventar ese entorno, y al menos no es posible existir sin ellos. En su aherrojamiento, es seme-

jante al europeo actual, quien, una vez comprobada la inviabilidad del proyecto colectivo, sueña «inmerso en el desierto de las soledades con reencontrarse con el Partenón», según certero diagnóstico de Barbara Spinelli. Para el primer Robinson, su vida —el discurrir temporal, la ordenación de un espacio ajeno y cerrado—, su laboriosa obra, su individualidad misma eran equivalentes a su proyecto. Contaba, no en vano, con la presencia tutelar del Ser Supremo, siempre a mano y presto para aconsejarle y consolarle. Por lo demás, en aquella redacción de 1719 apenas queda lugar para la desolación, para la conciencia del fracaso. El corolario de la aventura es bien conocido: Robinson hace prevalecer en todo momento la autoridad de que se ha investido, autoridad incontestable, ya frente a la naturaleza de la isla —que domeña—, ya frente al Otro —ese Viernes animalizado a quien educa y convierte en súbdito—, ya frente a los invasores, a quienes derrota. En 1967 todas las certezas han rodado por los suelos; mejor dicho, han saltado por los aires hechas pedazos. El Otro, aquel indígena joven a quien Robinson graciosamente salvó de una muerte segura, se erige de buenas a primeras en un tú —pronombre que aparece tan pocas veces en Tournier como ninguna en Defoe— capaz, por el simple hecho de poner en marcha su diferencia —llámesele descuido, desprecio, desobediencia o locura—, de volatilizar todos aquellos logros alcanzados por un yo precario y débil. En efecto, un buen día Viernes, que fuma a escondidas el preciado tabaco de su señor (a sabiendas, eso sí, de cuál sería el terrorífico castigo por tal desacato, de igual forma que conoce los premios a sus buenas acciones), pega fuego involuntariamente a la pólvora almacenada: todo salta por los aires, todo remanente de una vida anterior es destruido, y ambos, más gemelos que nunca, pueden por fin dar inicio a sus vidas paralelas en los limbos del Pacífico.

Son muchas las diferencias y las semejanzas entre ambos relatos. El *homo oeconomicus* de 1719 relata prolijamente su combate contra el medio; la suya es una narración informe, sin fisuras, una prosa en estado

bruto, sin ritmos ni silencios, que arroja una imagen de la realidad como *continuum* indiferenciado. Otro tanto le ocurre al *homo perplex* de 1967, igual de supersticioso y fatalista que aquél: aunque la relación de sus vivencias esté en manos de un narrador a quien obsede (y que tiene con él la deferencia de no restringirle la cantidad de tinta disponible, de modo que nos es dado leer sus meditaciones), es el transcurso del tiempo el único elemento que estructura los episodios del relato, aparezcan indivisos (1719) o separados y empaquetados en



capítulos (1967). Primero fue el calendario, después la clepsidra: dos medidas de diversa índole para un mismo fluir, flujo que por cierto el Robinson de Tournier, al hallarse sumido en plena intemporalidad, puede suspender cuando desee —por el sencillo procedimiento de taponar el orificio de salida de su clepsidra. El obinson de Defoe, en cambio, está encadenado al devenir. Al hilo de estos dos ríos heraclitanos, ambos recapitulan sus experiencias, una y otra vez, hasta rozar el tedio en algunas ocasiones, lo cual refleja una necesidad inexcusable que ambos comparten: la de extraer una estructura específica, de orden espiritual, a partir de las vivencias físicas (y a este fin ambos se apoyan en sus respectivas vivencias bíblicas).

En el momento mismo en que uno descubre que Robinson se encuentra en constante debate, aunque asido simultáneamente al presente, al pasado y al futuro, y que la historia que intenta contar —en este sentido, el invento del *log-book* de Tournier es magistral— es la de una pugna de la conciencia contra un enemigo invisible, y no tanto la historia de una serie de dificultades de orden físico que ha de

superar la inventiva, el ingenio, el tesón, el lector está obligado a preguntarse si (o hasta qué punto) esos obstáculos no serán manifestaciones exteriores de una batalla interior. Este conflicto íntimo, que nada tiene de intransferible, lleva al eremita a su madurez, a una percepción más aguda de la realidad, de sí mismo. Todos tres «robinsones» —aunque en esto se lleva la palma el de S. Lem/Marcel Coscat— son manifestación proverbial de un emblema muy del gusto de Borges: «Tan razonable es representar cierto aislamiento por medio de otro como

Otro de verdadera entidad es el propio Viernes, máxime a partir del instante en que se alza con el santo y la limosna de la responsabilidad del cataclismo que altera toda la convivencia.

Viernes es, pues, el único espejo susceptible de devolverme una imagen fiable de mí mismo, piensa Robinson, más racionalista que nunca, más atraído que nunca por el nuevo vivir que le ha revelado el salvaje. La culminación de este extremo se da en el momento en que esta hermandad requiere el reproche, la indignación, el enfrentamiento abierto. Esta necesidad

criado llamado Glumm, el sirviente de dicho criado, y finalmente una tal Juervanita, aparte de un largo etcétera—termina por escapársele: la olvida. En un momento dado, ya no sabe dónde dejó a uno, dónde tiene previsto encontrarse con otro, qué fue de aquél con quien ayer fui al cine.

En suma, Viernes, contrapunto indispensable de cualquier Robinson, sométase a sus designios o haga saltar sus construcciones, fueran palpables o ilegibles, es el único sujeto capaz de reflexionar —esto es, de proporcionar un reflejo válido— del naufrago en cuestión. Sin compañía, el naufrago no existe.

En sus esfuerzos por hacer habitable la isla, que emprenden direcciones diversas, los tres robinsones terminan por perpetrar una reorganización del propio yo. El primer Robinson, instrumento de una búsqueda que pretende reconstruir los orígenes, el orden y las conquistas de una civilización cuya imagen permanece tan sólo en el magma del recuerdo, alcanza la finalidad perseguida. No podía ser de otro modo: el barbudo puritano obtiene por premio el rescate, el reingreso en la mejor de las civilizaciones posibles, la suya, tras una larga temporada en el purgatorio. Así se cierra el periplo de una conciencia carente de evolución, pétrea. Robinson, años después, es conducido por Defoe —sobre el papel— a la isla, sólo que en esta segunda ocasión la visita ya en calidad de terrateniente que viene a revisar el estado de sus propiedades y sus obreros.

El Robinson de Lem/Coscat, naufrago en el piélago de la locura, propone una solución tenebrosa: todos los Otros que le rodean son producto de su imaginación; sabe que la limitación de cada hombre está en los Otros, y que bastaría con liquidar a los Otros para conseguir una libertad casi perfecta. Ahora bien, envuelto en sus vertiginosos raciocinios no tarda en descubrir la falsedad de tal afirmación. Como en el fondo lo que ansía es el contacto erótico con su sirvienta imaginaria, termina por decidir que los seres más deseables son los que, aún siendo reales, resulten inalcanzables: se entrega a la construcción de un relato ontológico sobre la necesidad de una separación definitiva, para lo cual

reemprende la creación de toda una sociedad de fantásticos isleños que se interpondrá entre él y la moza.

El Robinson de Tournier, por su parte, experimenta en carne propia una transformación de raíz; la búsqueda de su nueva identidad le conduce al olvido del pasado en sucesivas etapas: primero se revuelca en la ciénaga que simboliza en retorno a la animalidad, la caída; después se recluye en el seno de Speranza, y allí el olvido, siquiera sea momentáneo, se extiende por sobre su conciencia, desembocando en un desasimiento del yugo de la historia, en una indiferencia absoluta por todo lo que no sea esa intemporalidad pura y oscura en la que vive. Para alcanzar el tercer momento será necesario el concurso de Viernes, quien, por medio del intercambio de vivencias, le remite al estado gozoso de una sexualidad solar plena. Tanto es así, que este Robinson renuncia cortésmente al rescate: deja partir el navío que llega a la isla y se queda... para descubrir, aterrado, la traición de su hermano gemelo: Viernes se ha ido en la goleta. Por fortuna, el grumete de a bordo se ha quedado en la isla. Robinson, ni corto ni perezoso, lo bautiza de inmediato: «Te llamarás Jueves.»

La isla cambia de figura, se desdobla al hilo de las mutaciones que sufre Robinson: en el combate entre la tierra y el cielo en que se juega la liberación o el apresamiento de todos los elementos, solares y telúricos, la isla es frontera de ese combate. Por ello, cuando Tournier se plantea el regreso de Robinson en su relato corto de 1978, vemos al barbudo desesperado al no poder reencontrar la isla, de la que había notado su latitud y longitud exactas. ¿Qué ocurre? Sencillamente, la isla sigue allí, pero Robinson, que tanto la hecha de menos, no la reconoce: ambos han envejecido, ambos son, respectivamente, ajenos el uno al otro. Sólo Viernes, contrapunto indispensable de cualquier Robinson, ya se someta a sus construcciones, palpables o ilegibles, para transportar a Robinson a otro lugar, es el único sujeto capaz de reflexionar —esto es, de proporcionar un reflejo válido— del naufrago en cuestión. Sin compañía, el naufrago no existe.



representar algo dotado de existencia real por medio de otro término que no existe».

El problema insoluble de todos los robinsones es la ausencia del Otro. Defoe cree resolverlo por medio de la divinidad, por medio de un Viernes animal, sumiso y ejemplar. Tournier convierte a la isla —bautizada Speranza— en mujer que es a la vez hermana y madre, aparte de esposa, del naufrago. La naturaleza femenina de la isla posibilita a Robinson amarla con toda ternura, mimarla, fecundarla incluso, no sin antes haberse adentrado hasta su útero.

No obstante, a nadie puede escapar que cuando dos hombres, Robinson y Viernes, se hallan en permanente contacto con una mujer —Speranza—, ciertas leyes dejan de tener vigor. Y si la isla sirve a Viernes, cuando menos, de entretenimiento, a Robinson su amada ya no le proporciona los arduos placeres del espejo. La isla ha llegado a hablar por medio de la palabra sagrada: *El cantar de los cantares* sirve una vez más de referencia perfecta para que puedan comunicarse amantes tan diferentes. Pero si Speranza es también de Viernes, ya no es mía en puridad, razonará Robinson. En ese instante, el único

la sienten con idéntica intensidad ambas partes: entonces es cuando deciden jugar al juego del revés (Tabucchi dixit), y Viernes presenta a Robinson un pelele que se le asemeja y le representa, un monigote que hace las veces de gobernador de la isla cuando se trata de descargar la ira acumulada sobre él. Robinson aprende la lección, y construye una estatua de arena que encarna al fámulo cuando de castigarle se trata. Uno y otro ya no son lo que eran, lo que creían ser, sino lo que el otro ve en ellos.

A todo esto, ¿cuál es la solución que propone Lem y su maquinaria computerizada? Sencillamente, exacerbar el racionalismo de Robinson: aunque Defoe, Gramsci y Tournier hayan puesto a mi disposición un indígena inculto del que, con cuidado y sudores, podré construirme un semejante, a nadie se le escapa que estoy solo. Así pues, y dado que un tal Viernes de poco iba a servirme, construiré para mí toda una sociedad de isleños. Lem lleva hasta sus últimas consecuencias el solipismo más atroz, el que surge de la necesidad imborrable que siente el que está solo. El peligro que termina por devorarlo es que toda su creación —un

La construcción y la nada: Mies van der Rohe

Martin Filler

Uno

El centenario de Ludwig Mies van der Rohe, nacido en Aachen el 27 de marzo de 1886, ha traído consigo una avalancha de publicaciones, exposiciones, congresos, películas y toda clase de prácticas rituales al uso que vienen a recordarnos que el objeto de tanta celebración fue sin duda una de las figuras de mayor relevancia en la historia de la arquitectura. Desde su muerte, acaecida en 1969, ha sido fácil olvidar tan sencillo hecho, si bien la visión de Mies como *Ursprung* de la esterilidad visual y del estancamiento espiritual del Movimiento moderno tardío tenía carta de naturaleza desde mucho antes. Entre aquéllos que sostuvieron la rebelión contra uno de los padres fundadores del Movimiento moderno se contaba Philip Johnson, quien de joven idolatró a Mies, en su madurez le emuló y colaboró con él, y de mayor renunció a la filosofía miesiana y a su estética de la reducción. En fecha tan temprana como 1959, Johnson comentaba:

«Mies ha transformado en poesía la construcción ordinaria, si bien sus teorías, hasta allí donde la teoría alcanza, se adecuarían igualmente a la mitad de las fábricas del país... Mies fundaba su arte en tres instancias: economía, ciencia y tecnología. Estaba en lo cierto. Ocurre, sencillamente, que estoy harto. Todos estamos hartos.»

Suele recordarse mejor la frase lapidaria que acuñó Robert Venturi en su iconoclasta e influyente *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966): «Menos es el

tedio», hábil juego de palabras sobre el famoso aforismo de Mies: «Menos es más» (*). Mediada la década de los sesenta se alcanzó el punto culminante del tardomoderno; por entonces, la fórmula del edificio alto que Mies ideara en los años veinte (aunque no la llevase a la práctica hasta los cincuenta) había llegado a representar, para toda una joven generación de arquitectos, que algo no funcionaba en el contexto del Estilo Internacional de la arquitectura moderna, que allá por los sesenta había impuesto una blanda uniformidad en todas las ciudades del mundo.

En sus inicios, hacia 1921, Mies propuso una serie de edificios para oficinas de alto o bajo crecimiento que terminaron por convertirse en el prototipo de la arquitectura «todo piel y huesos», según la denominaba: la famosa estructura de acero y cemento que formaba un esqueleto revestido por un tenso cortinamen de cristal. A su debido tiempo, llegó a ser el formato de edificio comercial más característico del siglo. Sin embargo, esta intensa aportación de Mies a la arquitectura proyecta una sombra tan alargada que sus otros logros de importancia —como, por ejemplo, la planta abierta que fraguó para viviendas allá por los años veinte— han quedado completamente oscurecidas, y su reputación ha sufrido injustamente a causa de las innumerables y estériles imitaciones que generaron o inspiraron sus esquemas de rascacielos.

Ahora en cambio, tras dos décadas de Posmodernismo, buena parte de la arqui-

tectura de Mies cobra nuevo auge, incluso a ojos del propio Venturi. Así se expresa en el esclarecedor documental de Michael Blackwood, titulado *Mies*:

«De todas las cosas que haya dicho o escrito... no hay una sola de la que quiera retractarme, con la posible excepción de aquél «Menos es el tedio»... Desde nuestra actual encrucijada, no tengo la menor duda de que Mies es uno de los grandes maestros de este siglo, por un lado, y de la arquitectura por otro. Y todos los arquitectos debiéramos besar los pies de Mies van der Rohe a causa de sus logros y de lo mucho que hemos aprendido de él.»

Aprender de Mies, no obstante, es con toda probabilidad empresa mucho más sencilla que poner en práctica sus lecciones. Tal es la paradoja del «miesianismo»: aunque Mies creía haber establecido modelos universales que posibilitarían a todo arquitecto diseñar estructuras claras, funcionales y económicas por el mero hecho de seguir su ejemplo, su arquitectura se hallaba en tan estrecha dependencia de factores sumamente personales —su innato sentido de la proporción, su fanatismo por el detalle, su agudo instinto ante los contrastes dramáticos en construcciones que oscilan entre lo bucólico y lo rural y lo densamente urbano— que sus principios, en manos de sus seguidores menos dotados, quedan lamentablemente incompletos.

Otro tanto podría decirse de Frank Lloyd Wright, que fue un pedagogo vocacional como Mies y que también fracasó estrepito-

samente en su intento de perpetuar una tradición arquitectónica. El enigma de Mies es un caso único. Tal como subraya en el documental de Blackwood James Ingo Freed, uno de los pocos arquitectos notables que surgieron de la *Miesschule*:

«Mies redujo sus construcciones al absoluto platónico, a la pura evocación de la idea. A partir de ahí, no era posible tomar ningún camino. Y cuando no hay camino que tomar, ya no hay en puridad un estilo útil para nadie... El fue capaz de influir en unos cuantos que lograron obras de envergadura, aunque para la mayor parte esa influencia no fuera sino un camino que conducía más al deterioro que al enaltecimiento de la sensibilidad. La tragedia consiste en que hay muy poca obra miesiana de calidad tras la muerte de Mies. Hacía falta estar dotado de su natural intransigente. Después de todo, Mies es la mala conciencia de los arquitectos de hoy, pues han de replantearse su férreo compromiso, la excelencia en la ejecución y la perfección en el detalle. Y si no se tiene eso, no puede llevarse a cabo una obra de altura miesiana. Y, si de todas formas se tuviera, ¿qué otra cosa podría hacerse que no fuera un calco?»

Y, tal como añadió Freud en el congreso celebrado en el MOMA durante la Exposición conmemorativa del Centenario de Mies van der Rohe:

«Mies describió su obra arquitectónica como «casi nada» (*beinahe Nichts*); después de ese casi nada lo único que puede hacerse es nada. Y esto resulta extremadamente difícil.»

Este respetuoso entendimiento de la perplejidad que subyace al método minimalista —cuanto mejor se hace algo, menos puede hacerse por y con ello— no ha llegado a ser de recibo hasta el declive de la hegemonía del Movimiento moderno, mediada la década de los setenta. Uno de los motivos de que así fuera estriba en que muy poca arquitectura «miesiana» era de verdad miesiana; se trataba, por el contrario, de construcciones de ocasión llevadas a cabo por especuladores que veían en el minimalismo no ya un medio para alcanzar la elegancia de la simplificación o la perfección técnica, sino una oportunidad inigualable de diseñar con mayor facilidad fincas más baratas y, por tanto, más rentables que antes. Los imitadores de Mies se deshicieron inmediata y totalmente de los materiales costosos, de los intrincados detalles y de esa peculiar artesanía que tanto tiempo requería —elementos todos ellos presentes en obras de Mies tan arquetípicas como el Pabellón de Barcelona (1928-1929), la casa Farnsworth (1945-1951) y el Edificio Seagram (1954-1958)—. Sin embargo, fue el resurgir económico que alentó ese alejamiento de los exigentes principios de Mies (y también del ornamento y la decoración de los convencionales edificios de oficinas de la época), más que un nuevo entusiasmo de orden filosófico, el factor que hizo del Estilo Internacional el modelo arquitectónico favorito del corporativismo norteamericano en los años que sucedieron a la segunda guerra mundial.



El propio Mies meditaba concienzudamente una razón intelectual —y, desde luego, espiritual— que fundamentase toda su actividad en cuanto arquitecto, si bien es lamentablemente cierto, a partir de algunos de los libros aparecidos, que no puede predicarse lo mismo de su posición ética en tanto hombre de negocios. Con el tiempo, aquellas creencias llegaron a ser tan obsoletas como su propia arquitectura. El siguiente pasaje de Charles Jencks —en *Modernas tendencias en arquitectura*, de 1973— ilustra con justeza el desdén con que se contemplaba últimamente el compromiso filosófico de Mies —el más global de los adquiridos por todos los arquitectos modernos—:

«Los filósofos nominalistas y pragmáticos, los que no creen en la existencia factual de los universales, tendrían por meramente humorísticas las aseveraciones platonizantes de Mies, pues su peripecia consiste sólo en sufrir horribles penalidades para proyectar a la postre una realidad inexistente... Mies no sólo hace referencia explícita a la formulación tomista —de la *Summa Theologica* «*adaequatio rei intellectus*», es decir, la conformidad entre inteligencia y objeto—, sino que, al parecer, también sostiene la consiguiente doctrina escolástica, según la cual todos los fenómenos que aparentemente acontecen en este mundo son meros símbolos de una realidad más amplia que se esconde tras ellos... Es posible, ciertamente, que las esencias universales subyazcan a todas las

apariencias, contrariamente a la creencia nominalista, pero la suposición de que sean formas geométricas es pura farsa. De hecho, al contrastar la arquitectura de Mies con creencias más avanzadas se descubre que su mundo, igual que la farsa, se basa en una radical reducción de las cosas a simples fórmulas y a leyes rígidas cuyo cometido es sustituir a una realidad más rica... Dicho de otro modo, si se toma a Mies demasiado en serio, de inmediato se cae en la suposición de que la farsa es más importante que la tragedia, o que esa arquitectura a medio hacer, univalente, es mejor que otra de carácter globalizador.»

Según tales parámetros también habría que rechazar la obra de los budistas Zen, de los jansenistas, los «Shakers» y de otros grupos que a lo largo de la historia han postulado con plena conciencia el culto de la sencillez como vía de consecución de la pureza espiritual, que nada tiene que ver con la pobreza de miras. Lo cierto es que hay una muy notable afinidad entre el Zen y esta observación de Mies:

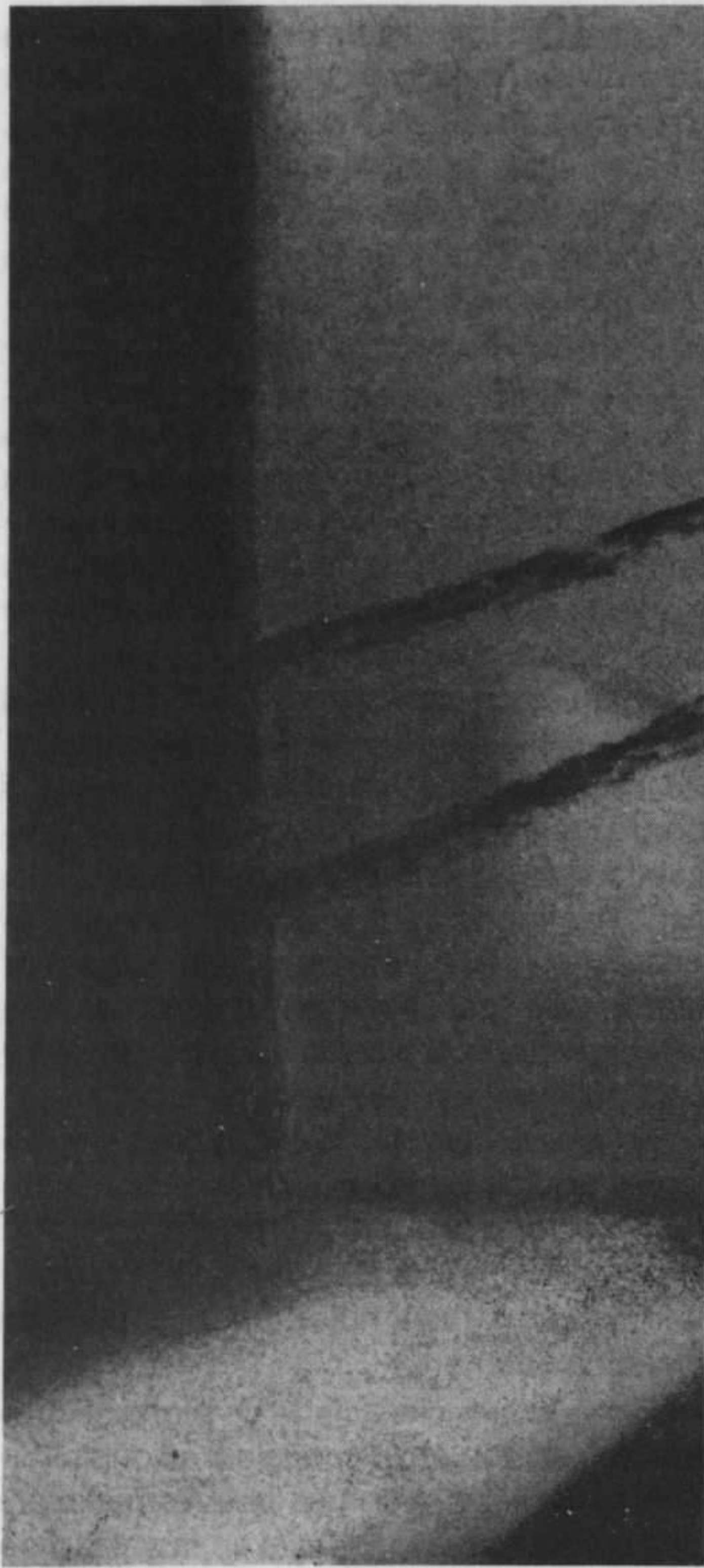
«En arquitectura las proporciones importantes no son siempre las proporciones de los objetos en sí. A menudo la clave está en las proporciones que se dan *entre* los objetos. Quizá no haya nada, pero las proporciones siguen ahí.»

Con todo, Jencks acierta de pleno al centrar la atención en las consideraciones filosóficas de Mies, por más que las malinterprete. Este aspecto, crucial en la actitud de Mies respecto al diseño, está tratado clara y sucintamente en el más útil de los libros aparecidos con motivo de su centenario. Me refiero a *Mies van der Rohe: una biografía crítica*, de Franz Schulze.

Una de las más valiosas apreciaciones de Schulze, cuando se ocupa de la filosofía de Mies en tanto que parte integrante de su arquitectura, es su comentario de la dicotomía que el diseñador practicaba entre apariencia y realidad de una estructura. Así comenta Schulze el Alumni Memorial Hall que construyó Mies en 1945 y 1946 para el Illinois Institute of Technology, en Chicago:

«La estructura real, aunque suprimida, está expresa: lo que se sabe que hay allí no es lo que se ve, aunque lo que se ve lo evidencia. El razonamiento de Mies es tortuoso, a la vez que personalísimo: para demostrar que la estructura de acero subyacente es el esqueleto, o la esencia del edificio, lo sugiere en su exterior sin afirmarlo: así reconoce que lo que se muestra, más que hecho, es el símbolo de un hecho.»

Mies se las ingenió de forma que el conocido detalle de la esquina pareciera un elemento que aparecía «por casualidad» —un par de vigas verticales que flanquean una columna inserta—, aun cuando lo cierto es que era puramente decorativo, hecho éste que Mies enfatiza al acabar la columna antes de que alcance el suelo, haciéndola descansar sobre una basa de ladrillo que, con toda claridad, no soporta ningún peso. En el mejor de los casos, Mies no habría podido dejar a la vista los pilares estructurales a causa de la legislación sobre incen-



dios, que exigía un revestimiento resistente al fuego. El verdadero dispositivo que sustenta el peso del edificio —su esqueleto de acero— es invisible; este tratamiento, en palabras de Schulze, «era el modo apetecido por Mies para trazar una clara distinción entre la estructura primaria del edificio y la estructura secundaria de su piel».

Un manejo tan sumamente arbitrario de los componentes del diseño, aparentemente tan funcionales, era de hecho una metáfora más cuyo término de referencia es la funcionalidad misma. Mies tenía tal confianza en su capacidad artística que se encontraba dispuesto a deformar e incluso romper sus propias reglas allí donde lo considerase necesario; su honda comprensión de la interrelación insoslayable que se da entre *Der Schein und das Sein* (la apariencia y el ser) le proporcionó una libertad tal que sus construcciones pasaron a ser grandes obras de arte.

En el ensayo de Fritz Neumeyer titulado «Mies, pedagogo de sí mismo», incluido en *Mies van der Rohe: el arquitecto como pedagogo*, publicación que acompaña la exposición del Illinois Institute of Technology, puede encontrarse un estudio más desafiante aún de las ideas filosóficas de Mies.

Es bien sabido que Mies gozó de una educación formal muy limitada, y a pesar de sus intensas aspiraciones intelectuales se jactaba de sus hallazgos como autodidacta. De los diez a los trece años de edad, Maria Ludwig Michael Mies (pues fue a los

treinta y cinco cuando tomó el apellido de soltera de su madre, Rohe, anteponiéndole la partícula nobiliaria «van der») asistió a la *Domschule* en Aquisgrán, y dio por concluido su aprendizaje tras dos años más en la *Gewerbeschule* (escuela de comercio) en vez del *Gymnasium* por el que hubiera optado en caso de no haberse decidido que pasaría a encargarse de una cantera, propiedad de la familia. Algunos historiadores deducen que su paso por aquella escuela católica es el factor determinante que lo impelió a interesarse por el pensamiento escolástico de los Padres de la Iglesia; no obstante, el archivero del Colegio Catedralicio de Aquisgrán, en entrevista con Schulze, dice estar seguro de que:

«... ni los estudios religiosos de Mies ni sus conocimientos de latín le facilitaron el contacto con San Agustín o Santo Tomás de Aquino, dos filósofos que citaba con frecuencia en su madurez en relación con sus años de juventud.»

Neumeyer no exagera el efecto que estas tempranas experiencias pudieran haber tenido en Mies, pero hace uso muy sugerente de aquellos tempranos acontecimientos, y subraya que «el sesgo religioso de la educación que recibió Mies en el Colegio Catedralicio de Aquisgrán le predisponía claramente a lo absoluto, a la metafísica; de ahí su tendencia hacia una cosmovisión análoga».

Sin embargo, hasta que no dio con un ejemplar de un periódico llamado *Die Zukunft* («El Futuro»), mientras era aprendiz en un estudio de arquitectos en Aquisgrán, en 1902, no despertó su interés por lo espiritual. En aquel número aparecía un trabajo de Alois Riehl, profesor de filosofía en la Universidad Friedrich Wilhelm de Berlín, de quien Mies recibiría su primer encargo individual para construir una casa cinco años más tarde. Riehl introdujo al hijo de un marmolista de provincias en un círculo sumamente culto; por medio de Riehl conoció Mies a filósofos como Eduard Spranger y Romano Guardini, así como al historiador del arte Heinrich Wölfflin, con cuya novia, Ada Bruhn, se casaría Mies en 1913. En la década de los veinte, según Neumeyer, el interés de Mies por la filosofía iba mucho más allá de las simples veleidades intelectuales de un diletante:

«Para Mies, la clave de la realidad yacía oculta en el conocimiento filosófico. La filosofía, perdida entre los caminos de la ilustración, tenía a la vez las ventajas de la profundidad y la sencillez, ya que su método separaba lo primordial de lo accesorio, lo eterno de lo terreno.»

Ese mismo impulso que conduce a lo intemporal y lo absoluto era visible en la arquitectura histórica que más admiraba Mies, que no era la de los grandilocuentes monumentos, sino las construcciones medievales e idiosincráticas de su ciudad natal:

«No pertenecían a época ninguna... allí estaban, desde hacía un milenio, todavía impresionantes... Todos los grandes estilos han pasado, pero (ellas ahí siguen).»

Así, en una de las tarjetas en que escribió

las notas para el discurso que pronunció cuando le fue entregada la Real Medalla de Oro del Real Instituto de Arquitectos Británicos, en 1959, puede leerse lo siguiente: «Donde más aprendí es en los edificios antiguos».

Lo que más apreciaba de ellos no era simplemente su imperturbable duración (por más que ésta fuera una característica particularmente envidiable en un siglo en el que los cambios de estilo se han sucedido con insólita rapidez), sino más bien el modo en que le demostraban que en arquitectura existen las mismas verdades inalterables que él vislumbraba en la filosofía; las directrices todas de su trayectoria han de calibrarse de acuerdo con el singular propósito de sus diseños: transmitir una verdad intelectual y espiritual, evidente *per se* e irrefutable, de forma tan perfecta como sea posible. (Como Frank Lloyd Wright, Mies estaba muy poco abierto a las influencias de sus contemporáneos; sin embargo, por poner un ejemplo, los pintores del movimiento De Stijl, y en especial Teo van Doesburg, sirvieron de fuente para el revolucionario uso que hizo de los muros discontinuos en sus viviendas de los años veinte). La excelente introducción que hace Fritz Neumeyer a este capital aspecto de Mies da pie a esperar con sumo interés su extenso estudio sobre el pensamiento de Mies, que aparecerá antes de fin de año (1).

Dos

La literatura interpretativa del movimiento moderno en arquitectura es aún a estas alturas sorprendentemente parca, lo cual sirve de explicación de las razones que han facilitado a los polemistas del Posmoderno a soltar una sarta de incongruencias y habladurías falaces sobre la naturaleza y las intenciones del Movimiento moderno. Lo que es más grave, la información biográfica sobre los principales arquitectos del Movimiento moderno es aterradoramente escasa. Con excepción de Frank Lloyd Wright —el Goethe de su profesión, al menos por longevidad, en cuanto a la ingente documentación disponible incluso desde época muy temprana, y también en razón del grado en que impresionó a sus contemporáneos como sujeto de cuyos recuerdos y actividades valía la pena guardar constancia— hay pocos datos disponibles sobre la vida privada de sus compañeros de viaje.

La utilización de elementos biográficos para apoyar una serie de teorías más o menos cuestionables sobre la obra de un autor es un extendido abuso en la práctica erudita; no obstante, dada la incontestable naturaleza social de la arquitectura, las claves que abran una puerta a la personalidad de sus artífices serán, por fuerza, muy sugestivas. El libro de Franz Schulze nos da más datos sobre la vida y personalidad de Mies que los anteriormente disponibles, por más que emplee todas esas nuevas informaciones con suma discreción, sin intentar en ningún momento adentrarse en cuestio-

nes distintas de las que puede llegar a demostrar. No puede decirse que el amplio retrato de Mies que traza contenga ninguna revelación asombrosa ni tampoco aproximaciones de consideración sobre su persona; Schulze dibuja, por el contrario, convincentes paralelismos entre el carácter flemático e imperturbable de Mies y su forma de pensar y diseñar, tan cabalmente desacombrada.

Mies tenía por costumbre rumiar largo tiempo un proyecto antes de ponerse a esbozarlo siquiera sobre el papel. Hoy día, en un momento en que es muy raro que el pensamiento preceda a la acción, ha sido muy común la tentación de motejar los hábitos de trabajo de Mies de circunspectos y cerebrales.

Ciertamente, nos resulta difícil concebir una personalidad artística distinta de la de Wright, impulsivo e inquieto; lo cierto es que Mies estaba muy lejos de esa carencia emocional que se le adjudica. Tal como le recuerdan varios de sus conocidos entrevistados en la biografía de Schulze, tal como se muestra en varias secuencias del documental de Blackwood, Mies era directo, terreno, de un humor jocoso y cordial que, en determinadas circunstancias —sobre todo bajo el efecto de la bebida— se desataba con gran facundia. Otra opinión aún más extendida es la que hace de Mies un resuelto trepador, un hombre que mantenía su profesión al margen de todo lo demás: amistades, amantes, familia y —especialmente— política.

Semejante punto de vista se vio auspiciado, en cierto sentido, por la retrospectiva que le dedicó el Museo de Arte Moderno: era la tercera vez en la historia de la Institución que su obra figuraba en una exposición de fuste. (La primera vez que se vio la obra de Mies en Estados Unidos fue en 1932: formaba parte de la muestra «Arquitectura Moderna: Exposición Internacional»; a la segunda se le dedicó mayor atención en una muestra individual que presentó Philip Johnson en 1947 y diseñó el propio Mies).

La intensa seriedad con que Mies afrontaba la práctica artística quedaba claramente puesta de relieve en el MOMA, a pesar de las trabas que suponía la deslucida instalación, obra de Arthur Drexler, director del departamento de arquitectura y diseño del museo. El Museo de Arte Moderno de Nueva York, en tanto sede del Archivo de Mies van der Rohe y depositario de los documentos profesionales del arquitecto (toda vez que su correspondencia personal obra en poder de la Biblioteca del Congreso), estaba en inmejorable situación para montar una definitiva revisión de su obra. Entre los admiradores de Mies se albergaban grandes esperanzas de que la exposición del centenario presentara su obra a una nueva generación que le desconocía por completo; se esperaba también que sirviera para desmentir las tergiversaciones y poner en su justo punto las innumerables falsedades que durante tanto tiempo se habían vertido sobre su obra. El que tales esperanzas no fueran colmadas más

parece entera responsabilidad de Drexler, de su concepción del montaje, que de la calidad intrínseca del material que tenía a su disposición, tan espléndido como pudiera desearse.

Aunque la sección inicial del montaje ofreciera algunos objetos pasmosos —así, los grandes bocetos en que Mies presentaba sus conocidísimos Cinco Proyectos de 1921 a 1924—, el conjunto daba inexcusablemente la impresión de que aquel talento arquitectónico había hecho un declive en barrena justo en el centro de su trayectoria, en los años treinta, y que jamás pudo recobrar su calidad inicial. Semejante idea sería pura distorsión de los hechos, ya que incluso al final de su trayectoria Mies supo alcanzar altos logros. Es verdad, sin embargo, que la obra de Mies entre los años 1921 y 1931 (en éste da por finalizada su última obra acabada en Europa, su Casa y Apartamento en la Exposición de Berlín) fue más lograda que la de cualquier otra década; es verdad asimismo que la esencia de su naturaleza cambió después de manera radical.

Los Cinco Proyectos —el edificio de oficinas de la Friedrichstrasse, en 1921; el rascacielos de Cristal, en 1922; el edificio de oficinas en cemento, de 1933; la Casa de Campo de cemento, de 1923; la Casa de Campo de ladrillo, de 1924— forman uno de los más brillantes éxitos del diseño teórico en lo que va de siglo. Su Monumento a la Revolución de Octubre (erigido en Berlín en 1926 y derribado por los nazis siete años después), un gigantesco mausoleo en honor de Karl Liebknecht, Rosa Luxemburgo y los demás mártires comunistas de 1918, constituía un replanteamiento poderoso y completamente original del monumento político en la época moderna. Como director y planificador de la Wiessenhofsiedlung, que formaba parte de la Exposición Werkbund de Stuttgart (1927), presidió una de las más elevadas manifestaciones de la conciencia social del movimiento moderno: una combinación de chalés atractivos y bloques para obreros diseñada por dieciséis arquitectos de cinco países europeos. Su Pabellón de Barcelona fue, en términos platónicos, la perfecta evocación de sus teorías: una estructura baja y alargada, ceremonial casi, cuya atrevida combinación de formas muy sencillas y ricos materiales transmitía una fuerza espiritual igualada por muy pocos edificios modernos. Su casa Tugendhat en Brno (1928-1930) es el diseño doméstico más suntuoso de los acometidos por Mies.

En 1923 escribió que «la arquitectura es la voluntad de una época traducida en términos espaciales». Evidentemente, la «voluntad» de la Norteamérica en plena expansión de la Época de los Buenos Propósitos era radicalmente distinta de la que había en Alemania en los años veinte. Deseoso siempre de que su arquitectura estuviese a la altura del *Zeitgeist*, Mies comenzó a construir edificios que respondían plenamente a los condicionantes específicamente americanos, sobre todo las escalas, de mayores dimensiones, y los ambiciosos programas de nuestras instituciones. Pero el cómo y el



por qué de este reajuste no queda apropiadamente reflejado en la exposición del MOMA, y las inexplicables discrepancias que se dan entre la primera y la segunda parte de la muestra dan al traste como un reflejo cabal de esa continuidad que la rutinaria organización cronológica podría haber proporcionado.

De todo ello, lo más objetable a mi ver fue la decisión de Drexler al presentar la última mitad de la vida profesional de Mies como si no fuera más que una simple imitación de su anterior obra norteamericana; el superficial tratamiento que el director encargado dio a las tres últimas décadas de Mies ha servido exclusivamente para reforzar la negativa opinión del revisionismo posmoderno. Por ejemplo, la casa Farnsworth, sin duda una de sus obras de mayor serenidad, aparecía en un conjunto de fotografías en color y de gran formato particularmente malas; pocas veces ha parecido tan gris y monótona una obra maestra tan prístina. Los edificios para oficinas proyectados durante la posguerra, punto de partida en la última etapa de la trayectoria de Mies, estaban amontonados unos con otros, sin diferenciar, y prácticamente sin comentarios. El esquema de la Mansion House Square, diseñado en 1967 como uno de los principales centros de la City londinense, que solamente la primavera pasada fue abandonado tras una larguísima batalla legal que se constituyó en virtual referéndum sobre el futuro de la arquitectura moderna, era negligentemente omitido. Al parecer,

Drexler no tuvo la más remota intención de hacerse con el exhaustivo modelo que a partir de ese proyecto llevó a cabo Peter Palumbo; tampoco proporcionaba indicación alguna de la controversia que rodeaba este último encargo aceptado por Mies, que por cierto acababa de llegar a un dramático desenlace. (Este modelo sin embargo será el punto focal de la exposición que, bajo el título de «El desconocido Mies van der Rohe y sus discípulos modernistas», se mostrará en el Art Institute de Chicago desde el 20 de agosto al 5 de octubre).

Aquéllos que tengan edad suficiente para acordarse de la muestra que el MOMA dedicó a Mies en 1947 —que incluía obras de Philip Johnson y de Ray Eames— la tendrán en mente como una de las instalaciones más finamente evocadoras que jamás se han montado sobre la obra de un arquitecto. El montaje de Drexler estaría con respecto a aquélla en la misma relación que se da entre las apresuradas construcciones de tiempos del desarrollo y los momentos culminantes de la trayectoria de Mies; es decir, la aplicación superficial del mismo vocabulario formal básico guardaba cierta deuda para con el original, pero era tal la distorsión de las proporciones y el detalle (y por consiguiente de la esencia misma) de la fuente que cualquier parecido con Mies semejava más una caricatura que un homenaje.

En la exposición del centenario de Mies, una serie de paneles exentos, análogos a los que Mies preconizaba en sus interiores abiertos —en los que un espacio, nunca «habitación», se fundían de forma imperceptible con el contiguo— carecían por completo de la impecable lógica espacial característica del maestro. Las referencias e indicaciones de los paneles eran del todo inadecuadas y confusas hasta el punto de inspirar desprecio al visitante poco informado, y la atroz calidad de algunas maquetas en concreto (el Pabellón de Barcelona estaba provisto de estanques color turquesa-Hollywood en vez del negro original; el penoso simulacro en plexiglás del Rascacielos de Cristal era una pobre réplica del resplandeciente original) habría sido motivo de una despectiva reprobación por parte de Mies.

Ahora bien, ¿qué habría dicho Mies de la parte gráfica en que se presentaba su obra? Evidentemente, la falta de interés de Drexler respecto de algunos edificios era muy difícil de encubrir y el tono quejumbroso de las desmesuradas etiquetas que atiborraban los paneles resultaba particularmente desagradable al tratarse de la última etapa de su obra. Incluso los grandes edificios de ese período (y en la exposición aparecían unos cuantos muy inferiores) parecen enervar a Drexler. De la Casa Farnsworth escribe: «Por elegante que sean las proporciones y la resolución, uno se queda perplejo al contemplarlo». «La disposición de volúmenes del Edificio Seagram dota de vida propia al conjunto de la composición y adelanta importantes posibilidades formales, todo lo cual, subsecuentemente, Mies prefirió ignorar». En el caso de los edificios de

los números 860 al 880 de Lake Shore Drive, que datan de 1948 a 1951 y son unas torres de apartamentos que a la postre señalan su primer éxito de importancia y tienen considerable efecto sobre la arquitectura mundial, Drexler ignora su capital significación: la utilización que hace Mies de un núcleo interior de servicios y de una serie de dependencias segregadas a partir de ese centro, le permiten un tratamiento de cada una de las cuatro fachadas de cada torre completamente acorde con sus ideales platónicos.

Sus diseños de muebles, la mayor parte de ellos en colaboración con su colega y esposa Lilly Reich (entre 1927 y 1930), estaban expuestos en una zona apartada de la cuarta planta del museo, la Galería Philip Johnson. Se trataba de catorce piezas (dos mesas y el resto asientos), muy pocas de las cuales eran originales del período en cuestión, siendo la mayor parte modelos producidos recientemente por la Knoll International, una de las principales firmas promotoras de la exposición.

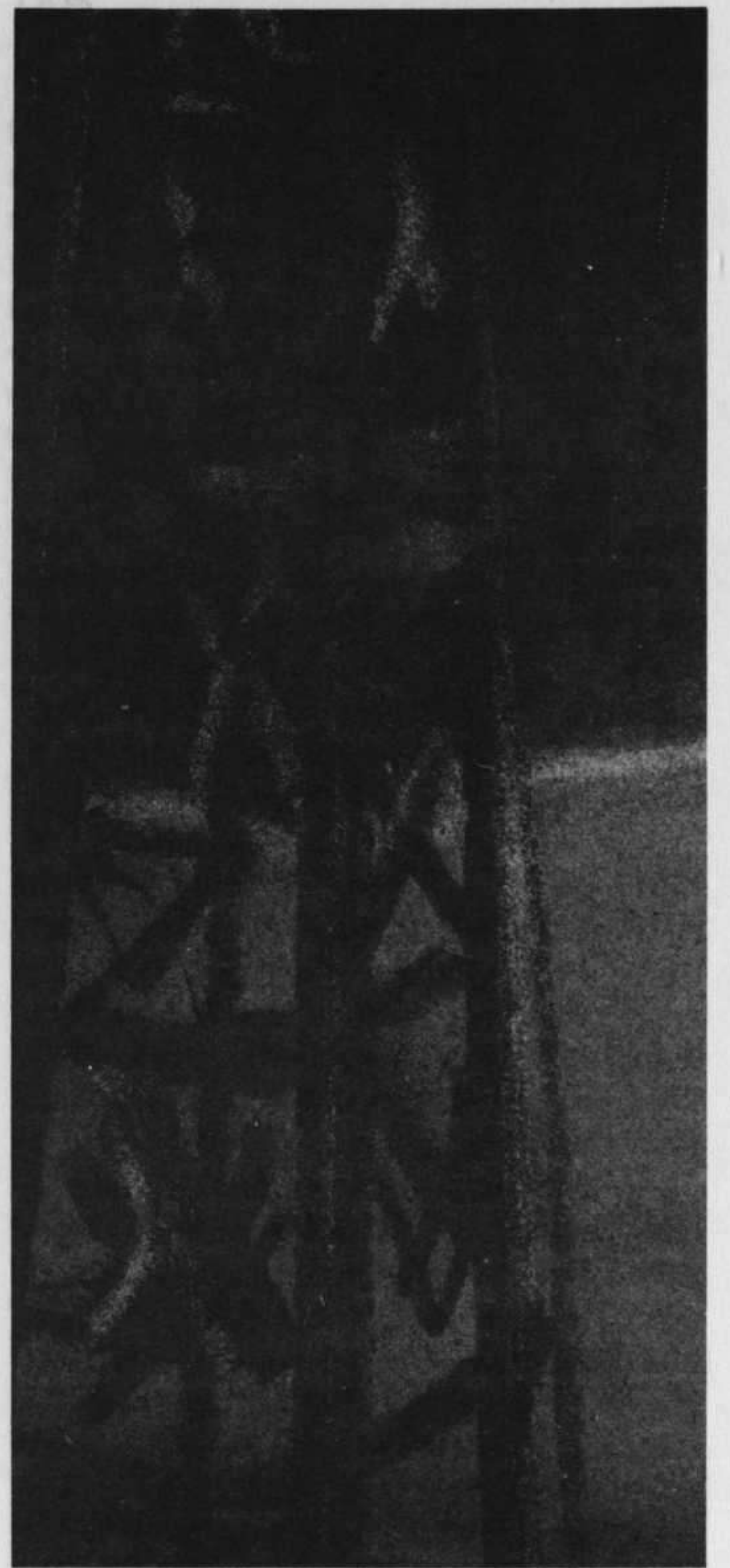
La disposición de estas mesas y sillas fue también una gran oportunidad desaprovechada, al igual que las salas arquitectónicas. Mies estaba muy agudamente sensibilizado acerca de la precisa colocación de sus muebles en sus interiores —así como lo estaba en el diseño de esas piezas y en los espacios entre ellas— y consideraba la disposición del mobiliario como un aspecto crucial en la creación de una arquitectura de interior acorde con sus plantas abiertas. Disposiciones tan características de Mies como aquella sólida hilera compuesta por tres sillones Tugendhat o el anillo de sillas Brno en torno a una mesa circular (ambas para la casa Tugendhat), o incluso las parejas de sillas Barcelona una junto a otra que aún pueden verse en innumerables salas de recepción de oficinas de Estilo Internacional, no aparecían por ningún lado. Por el contrario, los muebles se hallaban sobre una plataforma cubierta por una alfombra beige repartidos de forma tan banal y desarticulada que la única imagen susceptible de acudir a la memoria del visitante era la de una tienda de muebles de la década de los cincuenta.

A cuatro manzanas del MOMA había una exposición pequeña y sin mayores pretensiones, en la Max Protetch Gallery, que constaba de dibujos de Mies. Si bien estaba claramente programada para aprovechar el interés por Mies que había suscitado la exposición grande, esta colección casi íntima de esbozos a lápiz sobre papel (el conjunto más extenso lo formaban los dibujos preparatorios del proyecto para la Casa Hubbe, construída cerca de Magdeburgo en 1935) permitía al visitante apreciar la soberbia habilidad de Mies en el dibujo sin verse importunado por los comentarios recelosos y contraproducentes de Drexler. Cierto que la muestra reunida en la Protetch no guardaba ni un solo de los múltiples tesoros que justificaban por sí mismos una visita al MOMA, a pesar de las considerables deficiencias de la exposición. Pero

esta amplia muestra de la destreza manual de Mies, de su delicada sensibilidad y de la sensatez y penetración de su ojo, arrojaba una imagen completamente distinta de la que se tiene por lo general de Mies, a saber, el teutón inflexible y sumo pontífice de la regla ortogonal. Este conjunto de dibujos menores, por así decirlo, revelaba de forma conmovedora el impulso humanístico de Mies en lo que atañe al diseño doméstico, que se toma frecuentemente, incurriendo en flagrante error, por reduccionismo que puede desembocar en la privación más absoluta. No obstante, la meridiana intención de Mies al vincular los acristalados interiores de la Casa Hubbe con el emplazamiento en que se encuentra, una especie de Arcadia a orillas de un río (tan parecido al de la casa Farnsworth, que es una década posterior), es una clara advertencia de que un mobiliario excesivo, intruso, le resultaba más un estorbo que una verdadera contribución a la hora de conseguir un espacio confortable, que para él había de ser tanto psíquico como físico.

Tres

Al comienzo del año del centenario había dos cuestiones en el alero. Una podría resumirse en saber si su arquitectura gozaría de una presentación con la capacidad de convicción y la originalidad necesarias para restituirle su deteriorada reputación



(en este sentido, de poco sirvió la exposición del MOMA, si bien los trabajos de Fritz Neumeyer, Franz Schulze y Wolf Tegethoff conseguirán no pocos adeptos). La otra consistía en saber qué nueva información estaría disponible sobre una de las fases más controvertidas de la trayectoria de Mies: su complicidad con el régimen nazi en el período comprendido entre la elección de Hitler como canciller, en 1933, y su marcha a los Estados Unidos en 1938.

La superficial relación de estos acontecimientos que recoge el pedestre ensayo de David Spaeth, titulado *Mies van der Rohe*, es sumamente representativa del escaso detenimiento con que se tratan las actitudes y actividades políticas de Mies en la mayor parte de las monografías. Ello resulta particularmente sorprendente a la luz de una serie de especulaciones que han sido moneda corriente durante años, sobre el qué (y cuándo) hizo Mies tal o cual cosa a fin de congraciarse con Adolf Hitler. La insostenible afirmación de Charles Jencks, en *Modernas tendencias en arquitectura*, en el sentido de que Mies «trabajó (para los nazis) hasta 1937» es característica de la simplificación y las prisas con que se despacha su contribución a la arquitectura del Tercer Reich.

Es interesante que, a pesar de sus comprometedoras actividades durante sus últimos cinco años en Alemania, su nombre haya permanecido impoluto en Estados Unidos hasta el final de su vida. Esto ha

debido de resultar especialmente mortificante para Philip Johnson, quien por cierto conoció a Mies en Berlín en 1930: en sucesivas entrevistas ha hecho bien poca cosa por clarificar la postura de su mentor, y ello se ha debido sin duda a que las simpatías pronazis de Johnson, de las que posteriormente hubo de adajar, le obligaron a dar cuenta de infinidad de pormenores, justo al contrario que Mies.

El sumario y la evaluación más exhaustivos de la faceta política de Mies se encuentra en la biografía de Schulze, si bien algunos otros libros de reciente aparición se explayan en una serie de aclaraciones sobre puntos dignos de más detallada consideración. Al igual que al tratar muy juiciosamente la interacción que se produce entre las creencias filosóficas de Mies y sus diseños arquitectónicos, Schulze no extrae conclusiones incontestables a partir de la voluntad de Mies de congraciarse con los nazis. En parte a causa de la profunda depresión económica que se da mundialmente, y en parte por la oleada de conservadurismo arquitectónico que acompaña la toma del poder por parte de Hitler, la carrera de Mies se hallaba en 1933 en un punto muerto. El contarse entre la treintena de arquitectos que en febrero de aquel año fueron invitados a participar en un concurso limitado del que saldría el diseño para la central berlina del Reichsbank fue un innegable golpe de fortuna. Los planos que adjuntó no resultaron elegidos, pero estuvo entre los seis finalistas.

Sybil Moholy-Nagy, crítica de arquitectura (y viuda de un colega de Mies comprometido con la Bauhaus y militante de izquierda), que se abrogó el papel de «escuadrón de la verdad» en el asunto de las relaciones de Mies con los nazis, y que durante la década de los sesenta no faltó a ninguno de los congresos de arquitectura importantes, llegó a ver en su esquema del Reichstag un plano «terriblemente fascista» y, lo que es más, una evidencia tangible de la complacencia política de Mies. En su severa regularidad, en su impresionante simetría, creyó haber encontrado la pronta disposición de su autor en lo tocante a cualquier transformación radical de su estilo para adaptarse por anticipado a los deseos de sus nuevos clientes.

Algunos historiadores (incluido Kenneth Frampton en su *Arquitectura moderna: una historia crítica*, de 1980) insisten en que el diseño para el Reichsbank constituye el punto exacto en que se produce un giro estilístico fundamental en la *oeuvre* de Mies, que lo aleja de la naturaleza fresca e informal de sus primeros diseños (caracterizados por una gran soltura en la disposición de los espacios interiores y exteriores, que tiende a diluir las transiciones entre ambos) para acercarlo al carácter hierático y monumental de sus últimos años (en que las obras pueden identificarse por una neta tendencia que persigue la efectividad formal). De todos modos, estas características se traslucían ya en el edificio de Cemento para oficinas, que data de 1922-1923, por

más que comprensiblemente quiera verse el período nazi como estímulo que incita en Mies esa transición del espíritu abierto del primer Movimiento moderno hacia una arquitectura más tradicional, basada en el cierre y en el estatismo.

La investigación más completa del concurso del Reichsbank, aquélla que más cabalmente reconstruye el ambiente en que tuvo lugar, es la del ensayo de Winfred Nerdinger titulado «*Versuchung und Dilemma der Avantgarden in Spiegel der Architekturwettbewerbe, 1933-35*» 2 («Tentación y dilema de la vanguardia reflejadas en los concursos de arquitectura entre 1933 y 1935»). La lista de candidatos al proyecto del Reichsbank fue confeccionada por el Ministerial-direktor, Kiessling, amigo del izquierdista Martin Wagner, jefe del departamento de Urbanística del Ayuntamiento de Berlín, quien por cierto formó parte del jurado junto con el conservador Paul Bonatz y el centrista Peter Behrens, para el cual había trabajado Mies desde 1908 a 1912. Entre los candidatos estaba repartido proporcionalmente el número de «progresistas», «moderados» y «conservadores» que remitieron sus proyectos; no puede en ningún caso darse por sentado que todos los participantes fueran afines al régimen nazi.

Bastante más pernicioso fue el que Mies firmara una proclama que apareció en el órgano del partido nazi, el *Völkischer Beobachter*, el 18 de agosto de 1934, un día antes del referendo que confirmó a Hitler en la cancillería y en la presidencia del Reich a la muerte del anterior presidente, Paul von Hindenburg. Dicho manifiesto no se incluye en la biografía de Schulze ni en ninguna otra de las recientes publicaciones sobre Mies; sí que aparecía reproducido en el catálogo de la exposición del Archivo de la Bauhaus de Berlín, en 1985, en la sección dedicada al último año, precisamente el siguiente a que Mies saliera como director de la escuela (desde 1930 a 1933) y la cerrara en plena cara del acoso de los nazis (3). Se titulaba «*Aufruf der Kulturschaffenden*» (que se traduciría aproximadamente por «Proclama de los productores de la cultura») y decía así:

«Creemos en este Führer, que ha colmado nuestras fervientes aspiraciones de unidad. Confiamos en su obra, que exige de nosotros sacrificios más allá de los sofismas y los recelos; depositamos nuestras esperanzas en el hombre que, por encima de los asuntos humanos, cree en la divina providencia... El führer ha hecho un llamamiento para que permanezcamos a su lado en la confianza y en la fe. Ninguno de nosotros estará ausente cuando sea menester testificar en su favor».

Además de Mies, entre los firmantes figuraban Ernst Balach, Georg Kolbe (quien esculpió la figura del *Anochecer* que se reflejaba en el estanque del Pabellón de Barcelona), Emil Nolde y el director de orquesta Wilhelm Furtwängler; la mayor ironía fue que junto al nombre de Mies aparecía el del conocido reaccionario Paul Schultze-Naumburg, profeta del movimiento *Blut und Boden*, que vertió sus críti-



cas como vitriolo sobre la Bauhaus y fue enemigo declarado del Movimiento moderno; llegando a estar dispuesto a erradicarlo como fuera para regresar a los valores arquitectónicos *völkisch*.

En el catálogo del Archivo Bauhaus se encuentra una reveladora carta de Alfred Rosenberg, ministro de Cultura nazi, dirigida a Joseph Goebbels, ministro de Propaganda e Ilustración del Pueblo. Data del 20 de octubre de 1934; aunque nunca fue entregada al correo, es un documento inapreciable para conocer la precariedad de la posición en que se encontraba Mies por entonces:

«El *Baseler Nachrichten* informa de lo siguiente en cuanto a asunto de la «Proclama de los productores de la cultura»: un informado consejero del Ministerio que Ud. dirige urgió a los bolcheviques culturales en cuestión (a que firmaran la Proclama...) El Profesor Mies van der Rohe, autor de un monumento dedicado a Liebnicht y Rosa Luxemburgo, accedió finalmente a firmar, si bien inmediatamente después presentó sus disculpas a sus amistades... Es deprimente suplicar sus firmas a favor del Führer a aquéllos contra los que hemos combatido cultural y políticamente hasta el límite de nuestras fuerzas durante los pasados años.»

Ya en 1934 recibía Mies el único encargo de los nazis que llegaría a ver terminado: parte del diseño para la exposición *Deutsches Volk/Deutsches Arbeit* de Berlín, auspiciada por el *Deutsches Arbeitsfront*, grupo obrero integrado en el Partido Nazi. Aunque también tomó parte Walter Gropius (las secciones de metales ligeros y minería fueron los asuntos menores encargados a los dos viejos *Baushäusler*), se trataba lisa y llanamente de una inocua exposición comercial. Tal como subrayó el historiador Richard Pommer en su charla sobre la faceta política de Mies, dentro del contexto del congreso celebrado en el MOMA, aquella exposición «tenía por objeto servir de advertencia a los alemanes de los peligros implícitos en la degeneración de la raza; se trataba, en suma, de un alarde de las contramedidas tomadas por el nuevo régimen». (Franz Schulze pasa por alto el entrar a comentar en detalle la naturaleza de aquella exposición, pero hace mención de que «las autoridades nazis permitieron a Mies llevar a cabo su diseño, si bien su aire moderno les resultó ofensivo hasta el extremo de omitir del catálogo el nombre de Mies.»).

Merece la pena detenerse a considerar la cronología de estos acontecimientos, dado que la «Proclama», publicada el 18 de agosto de 1934, es exactamente un año posterior a la decisión de cerrar la Bauhaus, que Mies tomó y comunicó a sus alumnos el 10 de agosto de 1933. Durante sus años americanos, Mies sacrificó buena parte de su elevado propósito en la Bauhaus sobre el altar de los principios —ya que los nazis le habían garantizado un permiso provisional para mantener la escuela abierta—; lo cierto es que hizo un acto virtuoso a partir de algo ineludible. Mies no era entonces, ni

había sido nunca, un defensor de las libertades, y al menos durante el año siguiente procuró congraciarse con aquéllos que mucho más tarde dirían de él que resistió con valentía toda clase de presiones.

Sólo hay otra obra que Mies obtuvo de los nazis, también en 1934, y es el diseño del Pabellón de Alemania en la Exposición Universal de Bruselas, en 1935; por cierto que nunca llegó a construirse, dadas las restringidas condiciones económicas. Mies parecía ser una lógica elección, al menos a la vista del entusiasmo con que fue recibido su Pabellón para la Exposición Internacional de Barcelona en 1929. De esta construcción puede encontrarse una documentación pormenorizada y muy completa en el valioso ensayo de Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: las villas y las casas de campo*. El análisis formal que desarrolla a partir de un total de veintiún proyectos originales traza una muy encomiable visión de ellos en tanto que ejercicios compositivos a la vez que experimentos revolucionarios en el campo de la arquitectura doméstica. La inclusión de un dibujo preparatorio para el Pabellón de Bruselas en la retrospectiva del MOMA dio lugar a una considerable conmoción entre el público asistente: en uno de los muros del edificio aparecía emblasonada la muy temida cruz gamada. No obstante, pocos pasos más allá, en la misma galería, se encontraban varios dibujos para el monumento Liebnicht-Luxemburgo, adornados con la hoz y el martillo inscritos en la estrella de cinco puntas.

La cuestión es que Mies estaba dispuesto a trabajar para quien fuese, tal como se demuestra en sus obras para el antiguo régimen imperial anteriores a la revolución de 1918 o para la República de Weimar en Barcelona. La conferencia de Richard Pommer (que aparecerá publicada en el catálogo del MOMA, que, al igual que *La arquitectura de L'Ecole des Beaux-Arts* de 1977, no verá la luz hasta tiempo después

de cerrada la exposición) dedica demorada atención a la facultad que caracterizaba a Mies a la hora de consolidar una serie de tendencias políticas en el *maremágnum* y el enfrentamiento abierto de diversas facciones arquitectónicas en la Alemania de los años veinte. Y era capaz de ello precisamente en razón de su absoluta carencia de ideales políticos: ésta es la misma razón por la que le eligieron cabeza visible de una Bauhaus ya muy vapuleada, en 1930.

Mies fue víctima de su búsqueda de una visión perfeccionista del mundo en el menos perfecto de los lugares, en la menos perfecta de las épocas históricas. Lora Marx, su compañera durante sus tres últimas décadas de vida, no ha podido expresarlo mejor: «Era un ateo declarado, constantemente en busca de una fuente de espiritualidad». Esa persecución romántica de las certezas eternas, esa búsqueda de una realidad interior más profunda que la superficie de las cosas, estaba extrañamente en pugna con la naturaleza acusadamente abstracta de su arquitectura. ¿Se le ocurriría alguna vez a Mies que la perfección técnica por sí sola jamás podría dotar a la arquitectura de las cualidades —fuerza, elocuencia, intemporalidad— que tanto apreciaba él en las anónimas construcciones románticas de su ciudad natal? Suprimió, hasta cierto punto, algunas de las tendencias más intuitivas de su naturaleza arquitectónica, precisamente las que surgían con pujanza en sus diseños de los años veinte, con el propósito de asegurarse que su obra no sufriera la influencia de un ocasional error de cálculo. «Debes tener cuidado con la improvisación», advertía a un alumno; para él, esa advertencia bien pudiera haber sido el peor consejo que atendió en su vida.

No obstante, el conjunto de su trayectoria ha de considerarse como una empresa heroica y de éxito en su mayor parte, no sólo porque la impronta de Mies sea tan indeleble que difícilmente podrá desaparecer, por más oscurecida que se haya visto en los años precedentes, sobre todo en virtud de un progresivo uso envilecido de sus rasgos más fácilmente aprovechables. Muy al final de su vida, cuando las fuerzas que quiso ordenar estaban ya abiertamente desperdigadas, era incapaz de comprender por qué el desajuste entre sus ideas y la utilización que de ellas se había llevado a cabo pasó a ser un punto focal de discusión. «Les enseñamos qué hacer y cómo hacerlo», se quejaba a Arthur Drexler. «¿Qué diablos habrá fallado?»

(*) «Tedio» —*bore*— hace una rima consonante casi completa con «más» —*more*—: «Less is a bore», a partir de «less is more» (N. del T.).

(1) Fritz Neumeyer, *Das Kunstlose Wort: Manifeste, Texte, Schriften zur Baukunst* (Berlín: Siedler Verlag, 1986).

(2) Hartmut Frank, ed.: *Faschistische Architekturen: Planen und Bauen in Europa, 1930 bis 1945* (Hamburgo, Hans Christian Verlag, 1985).

(3) Bauhaus-Archiv, Bauhaus Berlín: *Auflösung Dessau 1932; Schliessung Berlin 1933; Bauhäuser und Drittes Reich: Eine Dokumentation* (Berlín: Kunstverlag Weingarten, 1985).

Alianza

EDITORIAL

El Libro de Bolsillo

1162	Cornell Woolrich (William Irish) Las garras de la noche
1173	Ludwig Boltzman Escritos de mecánica y termodinámica <i>Edición de Francisco-Javier Odón Ordóñez</i>
1174	Gerald Durrell Viaje a Australia, Nueva Zelanda y Malasia
1175	Graham Greene El tercer hombre
1176	Fernando Savater La infancia recuperada
1178	Historia ilustrada de las formas artísticas 10, Asia, II
1179	J. M. Lévy-Leblond y A. Butoli La Física en preguntas 2. Electricidad y magnetismo
1180	Stephen F. Mason Historia de las ciencias 5. La ciencia en el siglo XX
1181	Miguel de Unamuno La agonía del cristianismo <i>Presentación de Agustín García Calvo</i>
1183	Silvio Martínez y Alberto Requena Dinámica de sistemas 1. Simulación por ordenador
1185	Spinoza Tratado teológico-político <i>Edición de Atilano Domínguez</i>
1186	Benito Pérez Galdós El abuelo
1187	Josep Pla Madrid, 1921. Un dietario
1188	Valla, Castiglioni y otros Humanismo y Renacimiento <i>Edición de Pedro Rodríguez Santidrián</i>

1190	Miguel de Unamuno Niebla <i>Introducción de Ana Suárez Miramón</i>
1190	Francisco Brines Antología poética <i>Selección de José Olivio Jiménez</i>
1191	Eduardo Schwartz Figuras del Mundo Antiguo
1195	Juan Delval Niños y máquinas Los ordenadores y la educación

Alianza Tres

173	Beowulf y otros poemas anglosajones <i>Prólogo de Luis Lerate</i>
174	William Golding Caída libre
175	Vicente Aleixandre Epistolario <i>Edición de José Luis Cano</i>

Alianza Universidad

461	Bhikhu Parekh Pensadores políticos contemporáneos
463	Francisco Rico El pequeño mundo del hombre
464	Miguel Rivera Dorado La religión maya
465	Miguel Artola La Hacienda del siglo XIX

Alianza Universidad Textos

104	Julio Segura Análisis microeconómico
-----	---

105	M. García Ferrando y otros El análisis de la realidad social
107	Rafael López Pintor Sociología industrial
108	F. Jiménez Burillo y M. Clemente (Compilación) Psicología social y sistema penal

Alianza Forma

54	Rainer Wick Pedagogía de la Bauhaus
55	Simón Marchán Fiz Contaminaciones figurativas

Alianza Música

28	Claude Rostand Anton Webern
----	--

Alianza Atlas

6	Atlas de Arquitectura 2. Del románico a la actualidad
---	---

Biblioteca de Cultura Catalana

5	Víctor Catalá Soledad <i>Introducción de Baltasar Porcel</i>
6	Francesc Cambó Por la concordia <i>Introducción de Pedro Lain Entralgo</i>
7	Narcís Oller La fiebre del oro <i>Introducción de Camilo José Cela</i>
8	Joan Peruchó Libro de caballerías <i>Introducción de Pere Gimferrer</i>

Solicite nuestro catálogo

Milán, 38
28043 Madrid
Tel. 200 00 45

Mariano Cubí, 92
08021 Barcelona
Tel. 200 01 22

novidades

ANDRÉ GIDE
Los rotos del Vaticano
Alianza, 1974.
El caso del inocente
Alianza, 1976.

Corydon
Alianza, 1982.
Seis Barba, 1984.
Los alimentos
Alianza, 1985.

ALBERTO R. SANCHEZ
Mitología de la cine
Premis, 1981.
Riusas literarias
latinoamericanas
UNAM, en prensa.

Melancolía de la verdad: Gide regresa de Rusia

Alberto Ruy Sánchez

ALBERTO RUY
SANCHEZ

Mitología de un cine
en crisis

Premiá, 1981.

Rituales literarios
latinoamericanos

UNAM, en prensa.

Dos sombras

Al comenzar el otoño de 1936, André Gide entraba en la nueva estación del año deshojando su propio árbol de las ilusiones. Terminaba bruscamente su activo verano de militancia izquierdista (casi una década de atacar al colonialismo francés en Africa y varios años de defender, a capa y espada intelectuales, a la Unión Soviética y la causa del comunismo en Francia). Había estado dos meses en Rusia y regresaba, no decepcionado sino «ensombrecido». No le parecía que la palabra decepción tuviera la claridad suficiente para describir el resultado de su viaje al país de la utopía. En su diario de entonces se repiten con más frecuencia las palabras pesar, aflicción, pesadumbre, tristeza: los términos de la Melancolía. En sus cuadernos, la primera frase anotada al regresar es: «Un inmenso, un espantoso desconcierto...» Y un poco después describe la conversación, con sus compañeros de viaje en Rusia, que a todos «ensombrece».

Pero no fue tan sólo el desvanecimiento de su sueño lo que guiaba su gran tristeza de esos días. Dos hechos paralelos lo ensombrecían: la muerte sorpresiva de su amigo y compañero de viaje en Rusia, Eugene Dabit, y la necesidad ineludible de escribir sobre lo que había visto en la tierra de los Soviets, aunque haciéndolo derribara públicamente sus creencias anteriores y las de sus amigos. «Lo he visto, ahora lo sé y tengo que decirlo», escribía Gide en una actitud natu-

ralmente suya. El peculiar puritanismo que llevaba en la sangre encauzaba su problemática moral hacia la búsqueda de la sinceridad en literatura, de la sensualidad natural en la vida diaria, de la verdad en política.

Tal parece que esa triada conflictiva era visible en su cuerpo. Las fotografías nos revelan a un hombre alto y delgado de facciones excesivamente rectas que, sin embargo, de pronto volvía dóciles sus líneas para adoptar la posición típica de la melancolía: la mano en la mejilla, la cabeza inclinada, la mirada perdida en el horizonte o en el fondo de un libro o —versión moderna— en el lente de la cámara que detiene su gesto revelador. Sensualidad, sinceridad y verdad se ayudan y se excluyen en los movimientos de su cuerpo. Seguramente no fue casualidad que al conocerlo, muchos años atrás, Oscar Wilde le dijera: «usted tiene la virtud de escuchar con la mirada, pero no me gustan sus labios, son dos líneas muy rectas, los labios de alguien que jamás ha mentado». La verdad —parece decirle Wilde— se opone a la alegría más sincera del cuerpo. Es cierto —podría responder el autor de *El inmoralista*— pero hay ocasiones en que es necesario enfrentar los riesgos sombríos de negar la mentira, especialmente en política. De hecho escribiría André Gide: «Es casi inevitable conocer la tristeza de la verdad cuando ella corta nuestro impulso entusiasta del día anterior, cuando es dicha y nadie quiere oír, cuando tus amigos de ayer y tus enemigos de siempre prefieren, juntos, lincharte antes de per-

mitir que tus dudas dialoguen con sus certezas».

Las dos sombras de André Gide aquel otoño —la muerte opresiva del amigo y la verdad sobre Utopía queriendo salirse del pecho— confluyeron sórdidamente durante la cremación de Dabit: los discursos de Vaillant-Couturier y de Louis Aragón, ambos férreos militantes estalinistas, presentaron a Eugene Dabit como partidario activo y convencido del partido comunista. Aragón insistió especialmente en la satisfacción moral de Dabit al conocer la Unión Soviética. Pero Gide, que había compartido con él sus dudas y desencantos en Rusia, que apreciaba su sano escepticismo de artista en contra del fanatismo militante que presenciaban, no podía sino indignarse en silencio ante esa burda apropiación de su amigo. A la injusticia de su muerte se sumaba la injusta asimilación de él en la gran mentira. Era como si muriera de nuevo. Lo patético de la escena aumentaba con los gritos ensordecedores de la madre de Dabit a lo lejos, perdiéndose entre las tumbas. Sus notas sobre la ceremonia fúnebre terminan así: «Escribo esto obligándome. Mi corazón es como una esponja de tristeza y no sé hacia dónde mirar». Dos o tres días después Gide se retira al campo para escribir el libro que le causará tantos problemas: *Regreso de la URSS*. Ya impreso, estas palabras lo abrirán: «A la memoria de Eugene Dabit dedico estas páginas, reflejo de lo que he vivido y pensado a su lado, con él».

Antes de que el libro fuera publicado, una

impresionante red internacional de intrigas se movió para evitarlo. Desde los artículos preventivos en el *Pravda* de Moscú hasta los intelectuales indignados en las brigadas internacionales de la guerra de España, se extendía la agitación para disuadir a Gide de publicar sus impresiones. Frente al autor el chantaje era la norma alegando que criticar a la URSS no era oportuno: era dar armas a los enemigos, debilitar a los republicanos en la guerra de España, etc. Gide respondería a esas razones con un argumento moralmente poderoso, típico de la lógica presente en su obra y en su vida, un argumento evangélico: «La mentira, aun la del silencio, puede parecer oportuna, como también la perseverancia en la mentira, pero significa dar terreno abonado al ene-

doctor Corydon, que es homosexual y prepara un libro sobre el amor entre hombres. En él sostiene que ese amor, conocido como vicio antinatural, no sólo es muy natural sino que además es una virtud. A quienes le reprocharon la extrema frialdad del diálogo en *Corydon*, Gide responde que no pretendía que su libro fuera perdonado por su pasión, como los jueces piden que se atenúe la pena de un homicida que cometió un crimen pasional. «No quiero dar lástima con este libro» —dice Gide— «lo que quiero es molestar».

El desafío gideano es lanzado cuando el autor tiene cincuenta años y al hacerlo siente en él una juventud naciente. Claro que su defensa de la sensualidad natural, o de la verdad política, es considerada una

defender puesto que no se me ha acusado. Las escribo antes de serlo. Las escribo para que se me acuse». Y más adelante, también sobre sus memorias: «La idea de la muerte no me abandona... Con tantas preocupaciones y retrasos, con esta manía que tengo de dejar lo mejor para tiempos mejores, me parece que *todo* está por decirse y que hasta ahora no he hecho sino preparativos. Y sin embargo, no le tengo confianza a la vida, a mi vida. No me abandona la preocupación de verla detenerse bruscamente justo cuando finalmente me atreva y comienzo a hablar con libertad, a decir las cosas esenciales y verdaderas».

Tal vez el acto gideano de la verdad, como ritual de renovación, tiene que ver con esa misteriosa juventud siempre sorpresiva de

ANDRE GIDE

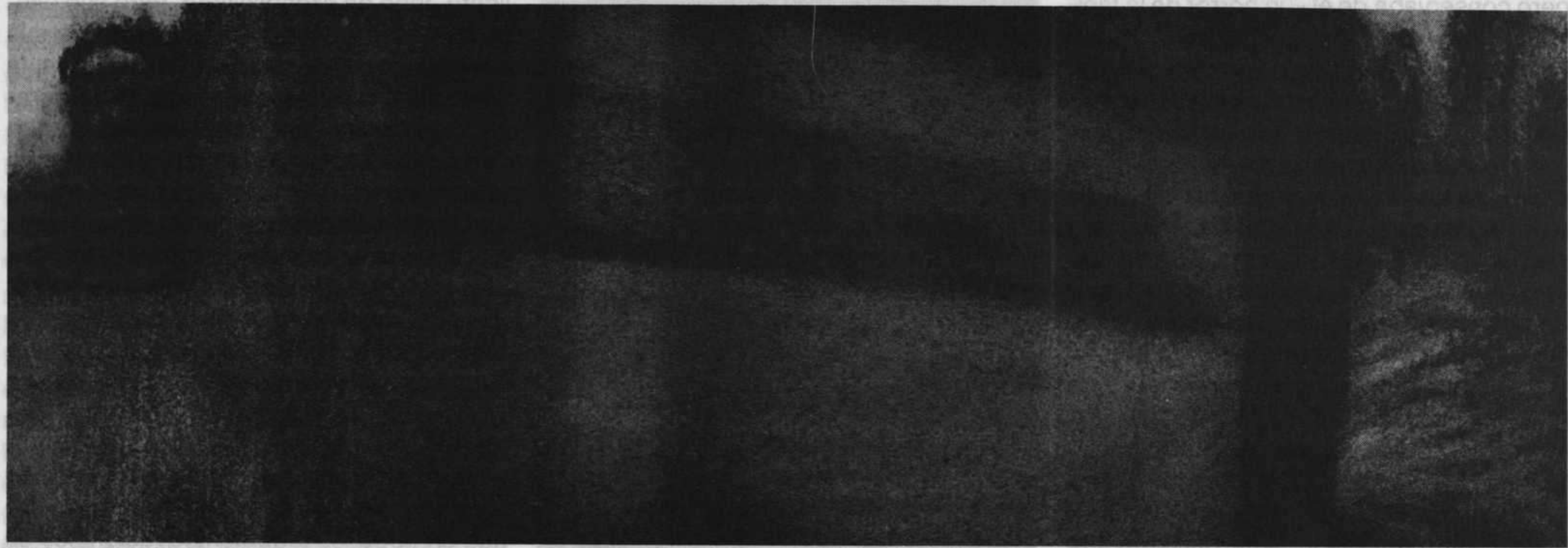
Los sótanos del Vaticano, Alianza, 1974.

El caso del inocente niño asesino, Tusquets, 1976.

Corydon, Alianza, 1982.

Los monederos falsos, Seix Barral, 1984.

Los alimentos terrenales, Alianza, 1985.



migo, y la verdad, aun dolorosa, no puede herir sino para sanar».

Descifrar un compromiso

El enfrentamiento de Gide con la opinión pública tenía ya antecedentes memorables: Corydon, que hablaba abiertamente de la homosexualidad, fue tan mal visto en 1924 como el *Regreso de la URSS* en 1936. Mucha gente que conocía las primeras versiones trató de disuadirlo de su publicación. El argumento de la poca oportunidad, como en el momento de escribir sus libros sobre el Congo, el Chad, fue muy frecuente. Gide publicó sin embargo su *Corydon* y soportó las consecuencias. «Escribo para el futuro», decía Gide a Claude Mauriac en una entrevista asegurándole que su libro sobre Rusia sería aceptado en varios años más, tal como sucedió con sus *Corydon*, *Viaje al Congo* y *Regreso del Chad*.

De hecho *Corydon* fue publicado en medio de una nube de tristeza. Gide tenía crisis frecuentes con su esposa que comenzaba a aceptar su homosexualidad. El libro se convertía en una especie de bofetada para ella y Gide lo sabía: de nuevo, la verdad medicinal con su carga de tristeza. Por aquellos días anota: «La idea de la muerte persigue mi pensamiento como la sombra mi cuerpo; y entre más grandes son las alegrías y la luz, más negra es la sombra».

Sin embargo, *Corydon* es un diálogo irónico. El narrador, heterosexual, visita al

imprudencia. «Todos mis amigos, con la edad, cambian enormemente sus puntos de vista. Casi todos tienden a criticar mi constancia y mi propia fidelidad de pensamiento. Consideran que no he aprendido nada de la vida y, puesto que ellos pensaron que era prudente envejecer, les parece una locura lo que llaman *mi imprudencia* (...) Dios mío, sálvame de las arrugas del espíritu y, sobre todo, cuídame de no darme cuenta de que son arrugas». Cada salida de Gide hacia la sociedad, cada «desenmascaramiento» que hace, le da nueva vida. El acto gideano de decir la verdad en público es entonces para él una fuente de eterna juventud. Su verano de la política (desde sus acusaciones al colonialismo francés hasta su viaje a Rusia) fue un resurgimiento de esa fuente, un brote que le duró una década.

Así, se puede decir que Gide llevaba a cabo, periódicamente, una especie de ritual de purificación y renovación: un baño en la vida pública durante el cual exhibe su verdad y se exhibe. Al publicar en 1920 sus memorias, *Si la semilla no muere*, lo hace como una especie de abandono a fuerzas profundas en él; no es su voluntad la que lo guía. La sinceridad es casi una función de su cuerpo a la que debe dar libre curso. De nuevo, lo mismo pasa con la sensualidad natural y, en gran parte, con la verdad política. «Uno jamás piensa o escribe bien sino aquello que no tiene interés personal en escribir o pensar. No escribo estas memorias para defenderme. No tengo nada que

Gide. Es significativo que la imagen que ahora tenemos de él y de su obra sea muy contemporánea. Murió en 1951, con ochenta y dos años, y ocupó esa primera mitad de siglo como escritor muy activo, con su pluma y su presencia al día. Fácilmente se nos olvida que André Gide es un escritor del siglo XIX; llegó a 1900 con treinta y un años. Su contemporáneo, rigurosamente, es Pierre Louys, de quien guardamos una imagen más vieja, como si Louys fuera de una o dos generaciones anteriores.

El joven Gide estuvo desde 1891 en el círculo de Mallarmé, quien leyó y apreció uno de sus primeros libros. Parece casi incompatible cronológicamente que Gide, protagonista de los ideales rusófilos de los treinta, haya podido vivir también el primer gran momento de «compromiso» político de los escritores de principios de siglo: el caso Dreyfus, en el que Emile Zola lanzó su memorable «yo acuso» instaurando una manera de «intervención» intelectual en la vida pública y ganando para los intelectuales su extraño lugar de conciencia de la sociedad. El caso del oficial Dreyfus, condenado injustamente por ser judío, dividió a Francia. Gide, como tantos otros, quedará conmovido por ese caso y no dejará de compararlo al caso de la URSS y su polémica aceptación en Francia.

Gide atribuirá, varios años después, su temple moral a la formación del círculo de Mallarmé, en quien había, escribe Gide, «una creencia y seguridad en las verdades absolutas, intangibles e inmodificables por

las circunstancias, por los acontecimientos, por todo aquello que quienes estábamos alrededor de Mallarmé llamábamos las contingencias. Tenía un vínculo poderoso con una verdad suprasensible ante la cual todo cedía, se esfumaba, perdía importancia». El joven Gide admiraba a Mallarmé de manera absoluta: «En un terreno que no era de este mundo él ejercía una especie de sacerdocio». Pero aún así llegó a ver el peligro de ese camino: apartarse de la vida, despreciarla, perder contacto con la realidad. Las inclinaciones sensuales entre la literatura y la vida. Escribió entonces su poema-manifiesto y relato *Los alimentos terrestres*, poniendo así de nuevo «un pie desnudo sobre el suelo».

De esa manera se alejaba de Mallarmé, pero conservaba de él «un horror de la facilidad, de la complacencia, de todo lo que halaga y seduce, tanto en la literatura como en la vida; un amor intransigente por la sinceridad y una necesidad de ella». Gide hace notar que varios de los más fervientes defensores de Dreyfus pertenecieron al círculo de Mallarmé. De lo cual deduce que la intransigencia moral, el amor por la verdad desnuda, podría con el tiempo llegar a confundirse con la necesidad de justicia. Según Gide, el riguroso apartamiento del mundo que defendía Mallarmé era la mejor arma para enfrentar el mundo: «su enseñanza no sólo se dirigía a la mente sino que trabajaba en nosotros para moldear nuestra alma». Habiendo llegado al fondo de su «apartamiento del mundo», el Gide mallarmeano sale al mundo lleno de fuerza moral, indoblegable.

Es cierto que su primer gran alejamiento de Mallarmé y del simbolismo literario lo dio escribiendo *Los alimentos terrestres* en 1897. Pero el aliento profundo y toda la dimensión de ruptura de ese libro no se comprenden sin conocer la importancia de los viajes de Gide a Africa del norte realizados poco antes. En el mundo árabe encontró una vida que podía considerar más verdadera: más sincera y sensual. Su contacto alucinado con la naturaleza le descubría la riqueza de un viaje ya no simbólico (como lo había sido *El viaje de Urien*, escrito en 1893). Además, en Africa Gide disfrutó de un enfrentamiento con su verdadera naturaleza homosexual y salió de ella decidido a olvidar la noción de pecado, como lo diría luego en *Los alimentos terrestres*.

La moral vitalista de esa obra será resumida así por su autor: «Que mi libro te enseñe a interesarte más en ti que en él y luego más en los otros que en ti». La fórmula permitía prever la peculiar evolución política de Gide. En sus siguientes viajes a Africa su «interés por los otros» iría creciendo hasta tomar la forma de un «compromiso» político anticolonialista (aunque la palabra compromiso no se usara todavía). Dos libros serán su desafiante testimonio de la opresión francesa en sus colonias africanas: *Viaje al Congo* (1927) y *Regreso del Chad* (1928).

Fue tal el escándalo levantado por Gide sobre el abuso de las compañías privadas

francesas en Africa, que el gobierno se vio obligado a limitar y anular muchas de las concesiones que hasta entonces había otorgado. Orgulloso de su triunfo, Gide había ganado de nuevo la animadversión del mismo sector conservador de la sociedad francesa que se había alarmado con su *Corydon* y con algunas de sus novelas.

La extraña fórmula del compromiso político gideano, con su dócil pero indoblegable estructura moral, le permitía una primera gran ola de entusiasmo, pero no le daría oportunidad de autoengañarse después de haber visto personalmente la realidad soviética. El mismo tipo de viaje a la URSS que terminaba de seducir eternamente a otros escritores que como Gide eran prosoviéticos, produjo en él los efectos contrarios. De



pronto, en plena ebullición generalizada de amor por la utopía soviética, Gide se congelaba y, de nuevo, tenía que escribir a contracorriente: de cara a la euforia general, en la tristeza de su verdad.

En 1932 Gide escribió con sincero entusiasmo: «En la miseria del mundo actual, el plan de la nueva Rusia me parece hoy la salvación. Nada puede convencerme de lo contrario. Los miserables argumentos de sus enemigos, lejos de convencerme me indignan. Y si fuera necesario dar mi vida para asegurar el éxito de la URSS la daría inmediatamente... como tantos otros lo han hecho, tantos más lo harán y yo mezclado con ellos. Escribo esto con la mente fría y sinceramente, por mi necesidad de dejar por lo menos este testimonio en caso de

que la muerte me alcance y ya no me sea posible hacer una mejor declaración». En 1936, después de su viaje a Rusia, escribiría: «Dudo que en algún otro país, incluyendo a la Alemania de Hitler, la mente humana pueda estar hoy más oprimida, más aterrorizada, más esclavizada». ¿Qué fue lo que Gide vio allá que lo hizo cambiar tan radicalmente?

Intolerancia de la alegría épica

Cuando llegó a Rusia, André Gide llevaba varios años viviendo en una estruendosa euforia colectiva que, por naturaleza, es en gran parte acrítica. A su regreso modificó su actitud añadiendo un ligero, de verdad muy ligero, tono de escepticismo. Pero eso bastaba para ver en una realidad muy cruel sus colores naturales: el negro de la tristeza, la sumisión y la muerte; el gris de la burocracia, el servilismo y el pensamiento unificado. Sus críticas a la URSS hoy lucen tibias y sumidas en una falsa esperanza de «corrección de los errores» soviéticos, pero en ese momento fueron motivo de escándalo. Criticar a Rusia equivalía, inevitablemente, a un abandono del entusiasmo masivo: «una desertión» según los ojos de sus eufóricos «camaradas» del día anterior, «una terrible falta de solidaridad» e incluso «una traición».

Es importante darse cuenta —porque aún se viven actitudes colectivas similares— que en 1936 los argumentos racionales de Gide sobre la URSS no eran vistos racionalmente: poco importaba qué dijera o cómo lo dijera, lo que contaba ante todo era su separación del credo eufórico. A sus compañeros les tenía sin cuidado la medida de la crítica gideana y sus esfuerzos «constructivos». Para ellos el hecho era que Gide se había apartado de aquella dimensión de la vida donde domina el ciego optimismo épico, en la que importan menos las ideas que la comunión de afectos. Gide «el traidor», como llegaron a llamarlo los periódicos comunistas que meses atrás lo aclamaban y no describían su nombre sin anteponerle «el camarada», se había atrevido a entristecerse frente a la realidad soviética, la que por dogma sólo podía ser motivo de euforia épica: su emblema era la lucha, no la reflexión sosegada.

A finales de 1936, poco después de que apareció su *Regreso de la URSS*, Gide se encontraba con frecuencia ante el espectáculo nada estimulante de que sus «camaradas», al percibirlo de lejos, simulaban no haberlo visto y cruzaban la calle para evitar encontrarse con él sobre la misma acera. Gide se había convertido, por una parte, en objeto de feroces ataques (fueron muchos los intelectuales que sintieron la necesidad de pronunciarse en contra del apaleado «desertor», conjurando así el peligro de ser, también ellos, identificados ideológicamente del «lado malo»). Como complemento de ese ritual de la ortodoxia condenatoria —repetido cientos de veces a lo largo de los años y las disidencias— Gide

se convirtió, por otra parte, en *no persona*: inexistente donde su presencia era lógica y requerida, invisible en público, impronunciable sin injuria. Después de los insultos su nombre desapareció de las numerosas publicaciones de izquierda.

Entre las descripciones y comentarios al *Regreso de la URSS* que aparecieron en la prensa de la época, una de las más interesantes por su visión desapasionada es la de Janet Flanner, periodista norteamericana que escribía mensualmente para el *New Yorker* una «carta desde París» que no podía dejar de comentar el caso de Gide. En su breve nota domina el sentido común; da cuenta del libro con frialdad pero con algo de ironía y llega, sorpresivamente, a una conclusión muy certera: «... estas ciento veinticinco páginas describen las mayores desilusiones del autor en Rusia donde, como pontífice del marxismo intelectual francés, fue invitado recientemente con grandes honores y donde sin duda no se le volverá a invitar. Aunque es un afamado pensador, la mayoría de los comentarios de Gide son las observaciones materialistas de cualquier visitante común. Encontró que las verduras soviéticas son mediocres, la cerveza pasable y las condiciones de la vivienda malas. Descubrió que la producción estatal, sin competencia, produce menos; que los obreros *stajanovistas* producen en cinco horas lo que antes no podían en ocho. Encontró en todas partes una conformidad asfixiante, un deseo de no pensar individualmente, sino de seguir la línea marxista prescrita. Encontró una mentalidad más vigilada y aterrorizada que en cualquier otro sitio, incluyendo la Alemania de Hitler, una apatía intelectual que alterna con un complejo de superioridad, una ignorancia completa del resto del mundo, que es considerado demasiado inferior y miserable para que lo experimenten los felices marxistas y la convicción de que Moscú es la única ciudad de la tierra que posee un Metro. Encontró maravilloso y emocionante el espíritu esperanzado del pueblo y que todo lo hecho por la juventud era espléndido; encontró que con el reciente retorno teórico a la familia como unidad, a los salarios desiguales y al derecho a la herencia, se ha perdido la base de la revolución en eso que él llama 'aburguesamiento'. Encontró que Stalin era un icono. Encontró lo que encuentra cualquier visitante. Sin embargo, esporádicamente hace su aparición el buen escritor psicólogo. Gide nota que debido a las emociones que provoca el comunismo la verdad se dice generalmente con odio y las mentiras con amor. Al hablar de la pérdida de las doctrinas originales del comunismo se pregunta si el paso práctico de la *mythique* a la *politique* no traerá siempre una degradación. *El ya no es un creyente, ahora sólo tiene esperanza*».

Pero la esperanza no es suficiente en el reino de la alegría épica. Era necesaria además, y sobre todo, la fe. Desde 1920, al regresar de Rusia, Bertrand Russell describió gran parte del espíritu colectivo que reinaría en los años treinta. Dijo que la guerra



había dejado a Europa en un estado de ánimo donde la desilusión y la desesperación pedían a gritos una nueva religión, «la única fuerza capaz de dar al hombre la energía para vivir vigorosamente». El bolchevismo proporciona, según Russell, la nueva creencia que promete, además de justicia e igualdad, un mundo en el que hombres y mujeres se conservan sanos a través del trabajo y no tienen tiempo de ser pesimistas ni encuentran una ocasión para desesperarse. Russell afirma que el efecto del bolchevismo como esperanza revolucionaria es y será mayor fuera de Rusia que dentro de ella, puesto que las turbias realidades que padecen «los súbditos de la dictadura de Moscú» ayudan a matar hasta la esperanza. «En Europa la fe será más inmediata, menos filtrada por la tragedia».

Russell describe la filosofía social del bolchevismo como una mezcla de los ideales rousseauianos de igualdad con los ímpetus expansivos islámicos, teñidos completamente de intolerancia. La esperanza que inspira el comunismo es admirable, dice el filósofo inglés, pero requiere ser vivida con fanatismo. La crueldad está entre nuestros instintos y el fanatismo es un disfraz de la crueldad. Si a esto añadimos «la vocación internacionalista» del bolchevismo, tenemos un proyecto de conquistas internacionales como las guiadas por la espada de Mahoma. La lúcida visión de Bertrand Russell llegó así a ser profética. Si en algunos países (como en todos los que ahora se conocen como del bloque socialista) fue la

espada quien asentó la nueva religión, en otros era «la palabra revelada»: la ideología, el arma empleada para su expansión.

Stalin o Valéry

El primero de mayo de 1932, el prestigioso escritor prosoviético Romain Rolland hizo un llamado en el periódico del partido comunista francés, *L'Humanité*, para unirse en *solidaridad* con la URSS: «La patria está en peligro: nuestra patria internacional, la URSS, se encuentra amenazada». Rolland y Henri Barbusse, los dos escritores franceses que eran símbolo del intelectual comprometido, organizaron a partir de ese llamado un Congreso Mundial de Guerra a la Guerra con el argumento apocalíptico de la inminente intervención en Rusia del Japón, aliado a las naciones de Europa central y con la orquestación de las grandes potencias occidentales. Lo primero que hicieron los dos organizadores fue buscar el apoyo de grandes prestigios intelectuales en Europa y América: Albert Einstein, André Breton, Georges Bernard Shaw, Heinrich Mann, Theodore Dreiser, Upton Sinclair, Paul Eluard, René Char, René Crevel, Roger Caillois, H.G. Wells, John Dos Passos y por supuesto André Gide. «Se trata —decía Rolland en su invitación— de formar un frente unido de trabajadores intelectuales y manuales para detener y aniquilar la criminal ofensiva de los imperialismos agresores de Occidente y de Extremo Oriente». El congreso tuvo lugar en Amsterdam y fue un gran éxito: dos mil doscientos delegados representando treinta mil organizaciones en todo el mundo asistieron para demostrar su apoyo sin condiciones a la Unión Soviética. Veinticinco mil personas se congregaron en un mitin en Amsterdam durante la semana que duró el congreso y, en París poco después, otro mitin de apoyo reunió a veinte mil entusiastas. La cruzada había comenzado su fase más espectacular: la euforia era desbordante entre las masas, comunistas o no, que de pronto no tenían ya dudas sobre la necesidad de mostrarse *solidarios*. Pero la euforia también crecía entre los intelectuales, a quienes se les ofrecía de pronto la oportunidad de presentarse públicamente como las máximas autoridades morales de la sociedad, con la ventaja suplementaria de cumplir ese papel poniéndose la máscara de una modesta y sacrificada militancia a favor de «los más débiles».

Algunos meses antes del congreso de Amsterdam, Gide da cuenta a su diario (21 de febrero de 1932) de una conversación con Paul Valéry en la que ambos se muestran preocupados por la situación política mundial. Valéry trata de convencer a Gide de que los *soviets* destruirían completamente los valores individuales en los que Gide cree. Pero éste no se deja persuadir fácilmente de lo inevitable de esa devastación y sale de su casa lleno de dudas, admirando la inteligencia de Valéry, pero pensando que «un comunismo bien entendido necesita favorecer a los individuos valiosos,



sacar provecho de todas las cualidades del individuo, obtener de cada persona el mayor rendimiento». Estaba esbozando una de sus mayores preocupaciones con respecto a la política y enunciaba ya el tema que desarrollaría en los próximos años, tristemente, dentro de sus múltiples discursos militantes. La lucha personal de Gide en esos años de actividad política fue a favor de eso que él llamaba una y otra vez en sus discursos «un comunismo individualista», donde la persona sea respetada íntegramente dentro del grupo al que decide pertenecer. Esa pequeña cruzada personal permitía a Gide justificar ante sí mismo su participación en los movimientos masivos.

Cuatro días después de su conversación con Valéry, Gide lee un discurso de Stalin que, según él afirma con entusiasmo, responde a todas sus objeciones. A María Van Rysselberghe —la «petite dame» que fue su amiga, confidente, abuela de su única hija, vecina y quien escribiría durante cincuenta años un diario sobre él— Gide comentó la evolución hacia un gran respeto por el individuo que se notaba en el último discurso de Stalin, un texto «apasionante —dice André— por su lucidez y su buena fe». Escribe entonces en su diario que todas sus dudas quedan despejadas y se une «de todo corazón» a la causa por la cual combate Stalin. Da la razón a quienes le reprochaban su indecisión y, sopesando con solemnidad toda la carga moral del término, Gide *elige*. Desde ese momento ha sido ganado para la causa de la propaganda a

favor de la Unión Soviética y comenzará a interpretar el papel de protagonista de reuniones, «ejemplo moral para las masas», para el que había sido cortejado desde hacía tiempo.

Euforia y contabilidad

El congreso de Amsterdam abrió una nueva época del compromiso de los intelectuales. Desde fines de 1932 hasta 1936 los mítines y manifestaciones se sucedían en Europa y especialmente en Francia con una frecuencia casi mensual. Gide presidió muchas de esas reuniones logrando un importante periodo de esterilidad desde el punto de vista de la creación literaria. Sin embargo, los libros de Gide se reeditaban y vendían más que antes. *L'Humanité* quería publicar por entregas una de sus novelas y en 1935 lo hizo con *Les caves du Vatican* cuya primera edición era de 1914. Gide fue más popular, más leído y apreciado, pero en un debate sobre su obra tuvo que reconocer: «Desde que comencé a preocuparme por los problemas sociales, hace cuatro años, ya no escribo». El, como otros escritores comprometidos, pensaba que esa esterilidad era un precio no muy alto si se hacía la revolución. Las reuniones de carácter político se multiplicaban y Clara Malraux llegó a decir con ironía: «Hacer la revolución es verse muchas veces».

Las reuniones, congresos, etc., eran siempre presididos por intelectuales de gran prestigio que no estaban afiliados al partido comunista pero que declaraban infaliblemente su apoyo a la Unión Soviética. Cuando el motivo —la lucha contra la guerra, de los supuestos futuros invasores de Rusia— de aquella primera efervescencia corría el riesgo de volverse inverosímil, surgió la amenaza del fascismo en Alemania. Arthur Koestler escribió sobre aquel año de 1933: «Los dos elementos básicos del credo revolucionario eran: la atracción que ejercía sobre los comunistas el reino de la utopía y la rebelión contra una sociedad enferma. El año que pasé en Rusia hizo que la atracción de la utopía se debilitara, pero cuando mi fe comenzaba a aflojar Hitler le dio un nuevo impulso enormemente vigoroso. Así comenzó mi segunda luna de miel con el partido».

La lucha contra el fascismo daba sentido a la vida de muchos hombres que, como Gide, necesitaban entregarse a alguna causa, subordinarse a algún movimiento que consideraran superior. Fue enorme la popularidad de la cruzada antifascista en Europa y sobre todo en Francia. Sin embargo su importancia no consistió en un debilitamiento del fascismo. La cruzada antifascista no ayudó en nada a detenerlo; al contrario, su carácter pacifista facilitaría el avance alemán sobre Europa al haber influido en la política exterior de las naciones europeas. Saint John Perse en el Ministerio de Relaciones Exteriores se opuso enérgicamente a la política pasiva frente a las agresiones alemanas, desde los primeros signos de ellas, pero no fue oído. Koestler describe

aquella situación en sus memorias: «Los siete años de ceguera que afectaron al Occidente de 1932 a 1939 constituyen uno de los fenómenos notables de la historia. Como si estuvieran bajo una maldición, las distintas naciones y partidos políticos, de derecha y de izquierda, por opuestas que fueran sus respectivas tendencias en otros aspectos, parecían colaborar para llevar a cabo la destrucción de Europa. La actitud de las fuerzas conservadoras iba desde el desconocimiento de la verdadera naturaleza del régimen de Hitler hasta la simpatía pasiva o la complicidad activa. Los distintos partidos socialistas y laboristas se perdían en retóricas acusaciones y denuncias contra el peligro fascista, pero hacían todo cuanto podían para impedir que sus países se armaran contra el fascismo. Los comunistas explotaban el movimiento antifascista para lograr sus propios fines y su actitud culminó en una traición (el pacto con Stalin)».

Pero la cruzada antifascista en la que Gide, como tantos otros, participó no fue efectiva contra el fascismo simplemente porque esa no era su meta verdadera. Su funcionamiento no fue defectuoso, al contrario. Sucedió que el antifascismo sólo era la máscara que hacía más eficaz su verdadera finalidad: apoyar a la Unión Soviética. Ya desde el congreso de Amsterdam, organizado por Barbusse y Rolland, el apoyo masivo contra la guerra (una supuesta guerra mundial contra la URSS) había tenido una gran ausencia: el partido socialista que denunciaba al congreso como una maniobra internacional completamente manipulada por el partido comunista. En la mesa que presidió las sesiones en aquella ocasión, al lado de Barbusse estuvo un personaje enigmático cuya presencia era imponente, que muy pocos conocían y que menos aún tratarían en los años siguientes: Willy Munzenberg. Friedrich Adler, secretario general de la Internacional Socialista, denunció a Munzenberg como el poder oculto detrás de la organización del congreso. Como resultado de esa denuncia, Munzenberg se cuidó de no aparecer como protagonista en los siguientes mítines que organizaría a favor de la paz, en contra del fascismo o en defensa de la cultura.

Sólo unas cuantas personas de la más alta jerarquía del partido comunista tuvieron contacto con Munzenberg y, según testimonio de Koestler, que fue su ayudante en París aquellos años, recibían órdenes de él. Entre quienes lo obedecían estaba Maurice Thorez, secretario general del partido, Barbusse y Rolland, Ehrenbourg y Louis Aragon, que ejercía desde la dirección de la publicación masiva comunista *Ce Soir* una importante labor de propaganda y guerra ideológica. En las páginas de *Europe*, dirigidas por Romain Rolland, éste publicó una nota sobre el congreso de Amsterdam en la que describió a Munzenberg como un hombre de «elocuencia en llamas, gran artista en el arte de las revoluciones». Koestler afirma que era «un orador público vehemente, demagógico e irresistible, un innato

conductor de hombres. Aunque no exhibía el menor rastro de ostentación o arrogancia, emanaba de él tal autoridad que yo mismo ví a ministros del gabinete, duros y tiesos banqueros y duques austriacos comportarse en su presencia como alumnos frente al maestro». Koestler dice también que él fue el cerebro oculto de la gran cruzada antifascista en la que, como sabemos, Gide participó.

Munzenberg tenía oficinas en París como jefe de propaganda de la Internacional Comunista, la Comintern. Dependía directamente de Moscú y no de los partidos nacionales, lo que le daba gran libertad de acción y la posibilidad de hacer una propaganda menos estereotipada que la de las burocracias locales. Era además un hombre muy poderoso porque presidía una organización extendida en todo el mundo y económicamente muy fuerte: la AIO, Ayuda Internacional Obrera. En 1921, año de terribles hambrunas en la URSS, la Comintern lanzó al mundo un llamado de auxilio y auspició un organismo que promoviera esa ayuda internacional al mismo tiempo que la centralizara. Munzenberg creó entonces la AIO y recogió inmediatamente las donaciones más heterogéneas y una cantidad importante de dinero que, sin embargo, no podía solucionar el hambre del campo en toda la inmensidad rusa.

Como buen propagandista, Munzenberg se especializaba en obtener beneficios laterales o encubiertos de lo que organizaba: observó que cualquiera que diera una pequeñísima cantidad para ayudar a la URSS quedaba emocionalmente ligado a ella. Ese principio de todas las organizaciones de caridad fue explotado al máximo por la AIO sustituyendo el término de caridad por el de *solidaridad*. Munzenberg fundó comités de ayuda y solidaridad que encubrían y auspiciaban una labor de propaganda muy intensa. Pedía, por ejemplo, que los obreros alemanes donaran un día de su salario a la URSS «amenazada» y, de golpe en golpe, su organización llegó a poseer en Alemania, en 1926, dos periódicos cotidianos importantes y un semanario que tiraba un millón de ejemplares y competía con *Life*, además de revistas femeninas o técnicas para fotógrafos, mecánicos, radioaficionados, etc., —sutilmente procomunistas—. En Japón la AIO poseía diecinueve periódicos y revistas. En otros países montaba obras de teatro rusas y producía películas de exportación, entre ellas muchas de las de Pudovkin.

Por medio de la solidaridad, los negocios propagandísticos de Munzenberg crecieron enormemente. Con el pretexto de ayudar a un niño ucraniano hambriento la AIO conseguía para la URSS el apoyo de gente que de otra manera no sería simpatizante de la causa comunista. Después de explorar la filantropía Munzenberg añadió a su fórmula la épica pacifista. De ahí el congreso de Amsterdam. Luego hubo un demonio más terrible contra el cual levantar una verdadera cruzada, el fascismo, y fundó la Comisión Mundial de Ayuda a las Vícti-

mas del Fascismo Alemán. La historia siguió dándole motivos poderosos para disfrazar su verdadera cruzada y no dejó de fundar comités de ayuda y solidaridad con España y China. Sobre la eficacia maquiavélica de Munzenberg, tan admirada por Koestler, Ruth Fischer nos explica que «el éxito con el que se propagaron las tendencias comunistas entre los demócratas sociales y los liberales durante estos años, la publicación de *Ce Soir* en París y de *P.M.* en Nueva York, los millares de pintores y escritores, de médicos y abogados que cantaron una versión diluida de las directivas de Stalin, todo eso tiene sus raíces en la AIO de Willy Munzenberg».

La gente que como Gide era desinteresada, capaz de entusiasmo y desinformada, gente que difícilmente aceptaría la disciplina ritual de un partido comunista, era presa fácil de la cruzada Munzenberg que ofrecía a su clientela indirecta rituales menos rígidos, aparentemente espontáneos. Si además se tenía la reputación de un Gide la presa era deseable en sí misma y como carnada. En 1934, durante una de sus batallas de propaganda más cruentas y espectaculares, Munzenberg envió —indirectamente por supuesto— a André Malraux y André Gide rumbo a Berlín para exigir a Goebbels la liberación del búlgaro Dimitrov, acusado de incendiar el parlamento alemán.

Se trata de una guerra de propaganda entre Berlín y Moscú para acusarse mutuamente del incendio: Goebbels contra Munzenberg. «Todo el mundo pensaba —dice Koestler— que se trataba de la clásica lucha entre la verdad y la falsedad, entre la culpa y la inocencia; pero ambas partes eran culpables, aunque no de los crímenes que se imputaban mutuamente. Ambas partes mentían y ambas temían que su adversario conociera de los hechos reales más de lo que verdaderamente conocía. La batalla fue en realidad un juego de gallina ciega entre dos gigantes. Si el mundo hubiera comprendido en aquella época las estrategias y engaños de ese juego habría podido ahorrarse muchos sufrimientos; pero ni entonces ni después el mundo occidental comprendió la verdadera psicología del espíritu totalitario». No cabe duda de que Gide y Malraux fueron bien aprovechados en las estrategias de Munzenberg. Quienes perdieran esa batalla, nazis o comunistas, se quedarían con la imagen internacional de criminales. Como Dimitrov tuvo que ser liberado pasó de «instrumento del terror comunista» a «símbolo de ese tipo valiente y respetable del liberal moderno: el antifascista». Gide y Malraux recibieron por su parte el prestigio de haber ayudado, filantrópicamente, a liberar a Dimitrov.

La cruzada antifascista iba, de congreso en congreso, aumentando su público. La creciente euforia colectiva tenía en su mente filantrópica a la Utopía Soviética «asediada» por el fascismo. Detrás del escenario de esa gran coreografía, el coreógrafo Munzenberg —como atestigua su ayudante Koestler— medía minuciosamente sus avances,

su provecho: sacaba su contabilidad de la euforia. Pero a pesar de sus inmensos logros, Munzenberg no pudo escapar finalmente a las purgas de la burocracia rusa y fue asesinado en Francia por la policía soviética en 1940.

En aquella época Gide se prohibía a sí mismo la tristeza de la verdad sobre la URSS; y algo debió presentir porque anotaba con extraña desesperación en su diario: «Hay que considerar a los pesimistas como enemigos personales... Luchar contra el contagio de la tristeza». Muy pronto él mismo se convertiría, a los ojos de sus «camaradas», en pesimista infeccioso. En 1936 aceptó finalmente viajar a la Unión Soviética y comenzó a preparar su viaje, no



ADOLFO GARCÍA
ORTEGA

Esta labor digital
Baleares, 1983.

La mirada que mira
Ayuso Endymion,
1986.

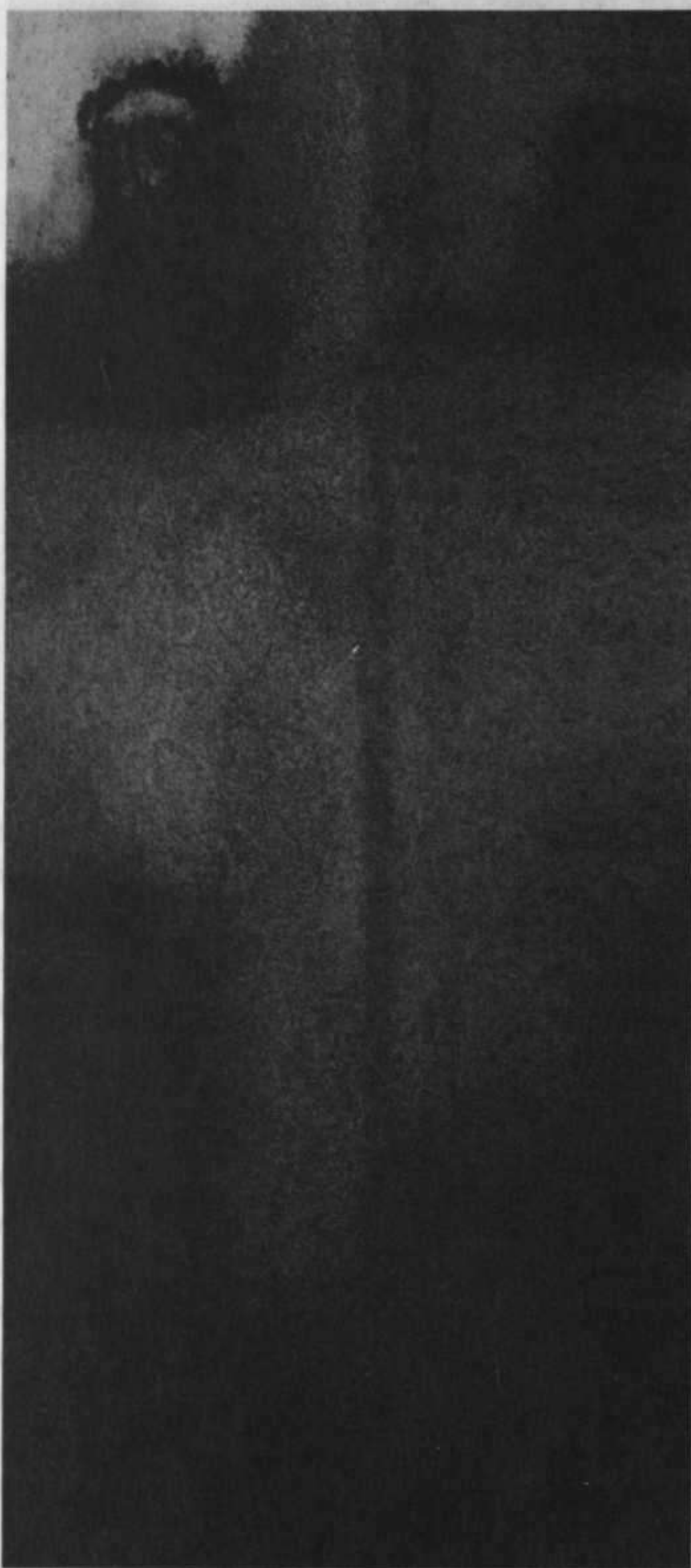
sin contratiempos curiosos. En junio Gide salió rumbo al país de sus sueños que, por supuesto, ya no encontraría. Error de cálculo de Munzenberg. Al ir hacia la URSS Gide iba en realidad hacia ninguna parte. Lo cual no iba a impedir que *allá* le sucediera lo inevitable...

Viaje hacia Melancolía

Finalmente, en mayo de 1936, ante la insistencia de Ehrenbourg y Malraux, Gide aceptó «cumplir con su deber» de ir a Rusia. Al enterarse, Victor Serge escribió desde su rincón belga del exilio una carta abierta a André Gide pidiéndole lucidez y sinceridad. Y, entre otras cosas, que no elogie,

tolere o calle en Rusia lo que detesta del fascismo alemán: los campos de concentración, las matanzas. «Es cierto, que hacemos un frente contra el facismo —escribió Serge— pero cómo vamos a detenerlo si tenemos también tantos campos de concentración detrás de nosotros. Déjeme decirle que sólo se puede servir a la clase obrera y a la URSS con plena lucidez. Déjeme pedirle en nombre de todos los que allá tienen valor, que tenga usted el valor de no abandonar esa lucidez». Gide no decepcionaría a Serge ni a quienes, como él, esperaban un asomo de verdad en los relatos de quienes regresaban de la URSS.

Para acompañarlo en su viaje Gide eligió a los escritores Eugene Dabit, Louis Gui-



lloux, Jef Last y Pierre Schiffrin, quien además era el editor de sus libros en Gallimard, fundador y director de la colección *La pléiade* y traductor del ruso. Aragon informó a Moscú sobre la composición de la comitiva pero alguien en Rusia no quedó muy complacido con ella porque sorpresivamente regresó de allá Pierre Herbart, con el encargo de avisar a Gide que la inclusión de Schiffrin en el grupo era considerada allá una demostración de desconfianza. ¿Para qué quería Gide llevar su propio intérprete? Gide se negó firmemente a modificar su grupo y finalmente Schiffrin fue aceptado.

Cuando Gide mostró a Pierre Herbart la carta abierta de Victor Serge sobre las monstruosidades de la represión en la Unión Soviética, Herbart confirmó la veracidad de

todo lo escrito por Serge, aunque le parecía inadmisibles que un comunista lo escribiera y lo publicara. También Gide en ese momento todavía pensaba así. Doble visión y doble moral: los problemas graves, aunque sean públicos, sólo se discuten en privado. Con toda su inocencia e inexperiencia política, Gide le decía a Herbart: «Ah, cómo quisiera decirle allá a Stalin todo lo que pienso». Pero, al llegar a Moscú, cuando Gide tuvo que hacer el elogio fúnebre de Gorki, en un estrado sobre la Plaza Roja al lado de Stalin, apenas y cruzó con él un saludo. En ese momento de dio cuenta de que no tenía nada que hablar con ese hombre de mármol, impenetrable y absolutamente indiferente a sus opiniones sobre la utopía. De hecho, durante el resto del viaje no volverían a encontrarse. Por lo pronto, antes del viaje aún en París, Pierre Herbart le confesaba a Gide en privado: «Me parece que lo sucedido allá debería servirnos de lección aquí; para no caer más tarde en los mismos errores. La situación de los artistas en la URSS es cada día más intolerable, mezquinamente controlada, impedida... Hay que tomar a Moscú como una experiencia y no como un ejemplo».

Para Gide y sus compañeros del viaje a Rusia la mención de ese país se convirtió en una fuente inagotable de tristeza: la verdad que duele. Uno de los significados de la palabra melancolía es precisamente «una tendencia a la tristeza por la influencia deprimente de un lugar o de un ambiente». De haber sido Utopía, el país soviético pasó a ser Melancolía: la tierra de donde surgen las sombras. Gide descubriría muy pronto que esa nueva república socialista, descubierta en el mundo de sus afectos, se extendía desde la URSS hasta el ámbito de sus camaradas comunistas en Francia, donde la intolerancia internacional cavaba ya trincheras en su contra.

Con verdadera pena, como quien asiste al entierro de una gran ilusión, Gide se reunió a finales de 1936 con quienes viajó a la URSS y les leyó el manuscrito de su libro. Todos estuvieron de acuerdo en que su publicación era necesaria. La *petite dame* describe aquella reunión con adjetivos lúgubres y predice que el libro será una bomba. Exactamente cinco días después de que Gide entregó su manuscrito, en gran secreto, al impresor, la sombra de Ilya Ehrenbourg se plantó en su casa. El soviético trató de intimidar a André Gide demostrándole que ya conocía perfectamente su libro, lo cual, como era lógico, sólo consiguió enfadar a Gide. Pero además esos métodos de espionaje le confirmaron lo siniestro de la realidad que criticaba en el libro aún inédito. Ante el asombro de Gide, Serge le confirmaría después que Ehrenbourg era un agente del espionaje soviético. Por lo pronto Ehrenbourg optó por decirle que ambos —él y Gide— estaban de acuerdo en todo, que la realidad soviética era mucho peor que lo imaginado por Gide, que él mismo podría dar testimonio de atrocidades mayúsculas pero que era inoportuno hacerlo porque perjudicaría a la causa pro-

gresista en la guerra de España. Por lo tanto invitaba a Gide a abstenerse de publicar su libro. Le sugirió además que fuera a España para demostrar activamente su «solidaridad» con las fuerzas progresistas de la historia. El mismo chantaje fue hecho por cada uno de sus camaradas, incluyendo a Malraux y por supuesto a Aragon. Este hizo que varios combatientes de las Brigadas Internacionales enviaran telegramas a Gide desde España pidiéndole «solidaridad», es decir silencio.

Gide no podía ver en ese despliegue de chantajes sino una amplia demostración de la bajeza humana oculta tras ideas verosímiles. Y los motivos de la melancolía seguirían creciendo hasta lo inimaginable. Louis Guilloux, que había viajado con Gide a Rusia, trabajaba en la redacción del periódico *Ce Soir*, financiado por Munzenberg y dirigido por Louis Aragon. Cuando el *Regreso de la URSS* fue publicado, a Guilloux se le pidió que escribiera un artículo desmintiendo a Gide. A los pocos días de haberse negado rotundamente, Aragon lo despidió y en su lugar contrató a Paul Nizan, quien pronto publicaría un ataque furibundo contra Gide acusándolo ni más ni menos que de trotskista. Para colmo, cuando Gide más se preocupaba por ayudar a los republicanos de España, comenzaron a llegarle reportes fidedignos del predominio estalinista en el gobierno republicano y la persecución de los militantes de izquierda no comunista. Gide comenzó a preocuparse seriamente por la vida de Pierre Herbart y Jef Last, que habían viajado con él a Rusia y estaban en España como voluntarios. Durante las semanas que duró su silencio en España, y por lo tanto la sorda preocupación de Gide, salían a tambor batiente las notas periodísticas en su contra, formando un expediente tan abultado que la *petite dame* se quejaba de no tener suficiente espacio en su casa para guardarlo. Herbart regresó finalmente de España: había escapado de la vigilancia soviética con una maniobra detectivesca que tal vez le salvó la vida. Muy a pesar suyo tuvo que declarar cómo la embajada soviética en España daba resoluciones finales sobre los más importantes asuntos del gobierno republicano y cómo todos los anónimos eran violentamente adversos a Gide. Aragon había mantenido informados a los soviéticos en España sobre todos los movimientos de Gide. Herbart llegó a desaconsejarle que fuera a España, como le sugería Ehrenbourg, porque pondría en peligro su vida.

Gide firmó entonces un manifiesto —en el que figuraban los nombres de Roger Martin du Gard, Paul Rivet, Francois Mauriac, Georges Duhamel— pidiendo el derecho de juicio público para los «desviacionistas» que eran entonces arrestados y fusilados sin más por la gente del partido comunista. Al hablar de esas matanzas de izquierda Gide estaba provocando la misma ira que despertó George Orwell entre los intelectuales ingleses de izquierda cuando escribió lo que había vivido en España: terror estalinista en el gobierno, fusilamientos con la

marca de los procesos de Moscú, condena y exterminio de

los partidos de la izquierda no prosoviética como el POUM, etc. Ehrenbourg escribió entonces un artículo contra Gide acusándolo de defender a los «fascistas y provocadores del POUM» y llamándolo entre otras cosas «el llorón de Moscú», «nuevo aliado de los camisas negras y de los marroquíes», «el viejo malvado».

Pero más triste aún sería la reacción feroz de sus recientes ex-camaradas. Encabezado por Ehrenbourg y Aragon, el medio intelectual izquierdizante se dedicó a insultarlo y atacarlo en todas partes con pasión islámica. No pasaron muchos meses sin que Gide publicara su respuesta en un nuevo libro, *Retoques a mi regreso de la URSS*, que comienza precisamente mencionando las más notables injurias que le valió su libro anterior: las de Romain Rolland. Además de insultos recibió críticas, y el nuevo libro responde a ellas con datos, con un sentido común que no tenía durante su época de militancia, con desenvoltura y decisión argumentativa, y, ahora sí, sin la esperanza de una corrección por parte de los soviéticos. Finalmente, sin timidez al pronunciar la verdad.

«No hay partido que valga —escribió Gide—, quiero decir, que me retenga y que pueda impedirme preferir la verdad al propio partido. En cuanto interviene la mentira me encuentro a disgusto: mi papel consiste en denunciarla. Es a la verdad a lo que estoy atado; si el partido se aparta de ella yo me aparto del partido. Sé perfectamente que 'desde el punto de vista marxista', no existe la verdad, al menos en lo absoluto; que no hay verdad sino relativa. Pero aquí se trata precisamente de una verdad relativa, una verdad que ustedes falsean. Y considero que ante cuestiones tan graves es engañarse a sí mismo el intento de engañar a los demás. En este caso, se engaña a quien se pretende servir: al pueblo. Mal servicio se le hace volviéndolo ciego».

«Es importante ver las cosas tal como son y no tal como nos hubiera gustado que fueran: la URSS no es lo que esperábamos que fuera, lo que prometía ser, lo que intenta parecer todavía. Ha traicionado todas nuestras esperanzas. Si no aceptamos que éstas vuelvan a derrumbarse conviene orientarlas hacia otro lado. Pero no apartaremos de ti nuestras miradas, gloriosa y adolorida Rusia. Si al principio nos servías de ejemplo, ahora, desgraciadamente, nos muestras en qué pantano puede hundirse una revolución».

Al publicarse esta continuación del *Regreso de la URSS*, en 1937, tuvo lugar en España el segundo congreso de intelectuales antifascistas, donde los ataques iracundos continuaron. José Bergamín cumplía ahí el papel que en Francia tenía Aragon: ser aplanadora de la disidencia y la voz más fina del elogio soviético. Octavio Paz da testimonio de la condena colectiva al libro de Gide que preparaba entonces la delegación latinoamericana —entre quienes estaban Neruda, Marinello, Mancisidor, Nicolás

Guillén, etc. Carlos Pellicer y Octavio Paz fueron los únicos que se abstuvieron de condenar a Gide durante la reunión latinoamericana que preparaba su condena inquisitorial para ser leída en la reunión general, por la tarde. Pero cuando Bergamín, presidente de la Alianza Española para la Defensa de la Cultura, tomó la palabra en la reunión vespertina, su furia hizo innecesaria cualquier otra declaración. Bergamín, según cuenta Luis Mario Schneider en su libro sobre ese congreso, había conferenciado con latinoamericanos, españoles y sobre todo soviéticos, antes de hacer su declaración. Stephen Spender dice en sus memorias que el caso Gide dividió al congreso. Bergamín dio un tono melodramático de «alta traición en tiempo de guerra» a su comentario sobre el libro de Gide con frases como ésta: «lo leí en un silencio pulsado trágicamente por el cañoneo de nuestros enemigos».

«Yo creo que en este congreso de nuestra Asociación —dijo Bergamín—, a la que el autor pertenece, defendiendo nuestra cultura y en general toda la cultura, defendemos la forma quizás más viva de la cultura, que es la solidaridad. Yo he planteado aquí, en este congreso precisamente, con todo el dolor y amargura de mi conciencia española, pero lo he planteado así porque así lo creía, que la solidaridad de los pueblos como la de los hombres sólo puede tener por base esa profunda conciencia de la solidaridad. Hay dos pueblos solos que hoy están expresamente solidarizados en la misma lucha, el pueblo ruso y el pueblo español; los escritores soviéticos y los escritores

españoles comprenden esa humana solidaridad estrechamente. Por eso cuando un libro que se dice crítico y es injurioso ataca al pueblo ruso, ataca incluso detalladamente a los escritores soviéticos, nosotros, los escritores españoles, rechazamos todo lo que sea crear enemistad con el pueblo ruso, con los escritores soviéticos».

La guerra contra Gide estaba declarada en todos los frentes. Aunque él se preocupara por la guerra de España y utilizara todas sus influencias personales en Francia para ayudar a la causa republicana, su nombre dejó de figurar en los manifiestos porque había sido prohibido expresamente por el partido Comunista. Pero Gide no dejó de ver esa exclusión de la euforia colectiva como una nueva libertad. Su aventura soviética había terminado.

Gide regresó de la URSS, pero su viaje nos muestra además un recorrido simbólico por la accidentada geografía de la intolerancia: más allá de Rusia, por las patrias presentes y futuras de la Utopía total. Esta breve historia tiñe nuestra mirada con su melancolía de la verdad: en medio de una euforia colectiva —que pretende ser siempre la fiesta que marca al siglo— asistimos al misterio tremendo de una masa creyente dispuesta al linchamiento. Inercia de una alegría que oculta la tristeza de su intolerancia, verdadero rostro de la Utopía que se convierte, entre otras cosas, en prisión o exclusión de la literatura. De ahí esta verdad paradójica: al salir de su sueño político, de su prestada Utopía, y volver a poner los pies en la realidad, Gide regresó también a la literatura, continuó finalmente su obra.

Amores de viaje

Adolfo García Ortega

Por la luz oscura de la muerte hoy pasáis,
indefensos, crueles amores de viaje,
sembrando las postales de esa distancia sepia
que es el tono del olvido. No os retengo
sino tan lentamente, que parece inmóvil
la emoción de hallaros en un tiempo sumido
que no existe, igual que el eco de aquel tacto
en nuestro cielo, ardido y callado cielo
de silencio.

Como la muerte sois, dejada atrás
desconocida y única, soledad de un roto
hechizo a cuya sombra el color de lo pasado
nos previene.

Pero aunque fuera así, prendidos
del soñar que nada pasa en vano, por los hoteles
y camas y pasillos y plazas de un lugar monótono,
allí encerrada, como una música, permanece
la dicha fiel a nuestro cielo, la dicha inerme
de ser dos en tránsito y desesperados.

Por la luz oscura de la muerte hoy pasáis
hacia el invierno, importantes sólo en la memoria
de quien sabe que no hay nada, absolutamente nada
que hacer.

ADOLFO GARCIA
ORTEGA

Esta labor digital
Balneario, 1983.

La mirada que dura
Ayuso Endymion,
1986.

Rosa L.

Rossana Rossanda

Las palabras conmovedoras de una mujer, una mujer que se ha convertido en un símbolo de la izquierda radical, de la izquierda que se ha convertido en un símbolo de la izquierda radical, de la izquierda que se ha convertido en un símbolo de la izquierda radical...

En el mes de abril de 1960 cuando una delegación de intelectuales comunistas italianos fue a Berlín oriental, para un encuentro del todo inútil con los intelectuales o, mejor dicho, la sección cultural del partido comunista alemán, la SED. En el transcurso de una conversación dijimos que queríamos visitar la tumba de Rosa Luxemburgo y llevarle flores. Siguió un asentimiento frío, una extraordinaria dificultad para encontrar una cinta roja con la cual atar las flores (debimos comprar la tela y mandarla hacer, siendo todas las cintas disponibles para el próximo primero de mayo de los colores nacionales de Alemania), y, por fin, sólo la intérprete nos acompañó a un sitio apartado del cementerio, donde estaban enterrados los comunistas. Era una especie de

glorieta pedregosa, pero en medio había dos tumbas: Luxemburgo y Liebknecht. No obstante, nos dijo la muchacha, los restos no estaban allí y no se sabía dónde podían estar, porque durante la época nazi el cementerio había sido trasladado y no se habían vuelto a encontrar. Esas lápidas sobre los guijarros simbolizaban, pues, algo que no estaba, supuesto que de un resto mortal se pueda decir que está. No hablamos con nuestros anfitriones de esta extraña visita (ni de la que hicimos a Brecht en el cementerio Dorotheen, donde un cuerpo reposaba de verdad y en ilustre compañía, no muy lejos de Schelling y Hegel, casi al lado del amigo Hans Eisler). Y de un modo un poco turbado, casi secreto, la joven intérprete me dijo que la madre le cantaba el primero de mayo una canción, y me repitió su estribillo en voz baja, con el nombre, dos veces susurrado, de una lejána Rosa Luxemburgo. Años después, al final de esa década, Rosa se redescubría en Italia, donde hasta entonces había sido amada sólo por Lelio Basso, en cuya biblioteca y habitación hay alguna pequeña foto suya, o retratos, o manifiestos que le conciernen. En 1968 se convierte por un momento en el símbolo de la espontaneidad de las luchas: ¿no había sido Rosa la de la huelga de masas y, más aún, de las masas que se sublevaban como un mar tumultuoso, llevadas por su destino histórico, sin —y también contra— el partido? También entonces, creo, fue más usada que leída: símbolo aproximativo de



ROSSANA ROSSANDA

De Marx a Marx
Anagrama, 1975.

El marxismo y la dialéctica de Mao
Anagrama, 1975.

China después de Mao
Iniciativas, 1978.

Crisis de partidos y crisis de movimientos
Revista *Leviatán* n.º 8, verano 1982.

una batalla contra las burocracias, que pronto se radicalizaba en el anti-institucionalismo y antiteoreticismo del movimiento. Finalmente, apagado esto, se apagó también el nombre de Rosa; ni el feminismo la recuperó unos años después, ni la Polonia del proletariado en pie de la década 1970-1980.

Hace unos años, Margarethe von Trotta me dijo que había aceptado hacer una película sobre Rosa. Debía hacerla Fassbinder (en mis adentros, pensé con alivio que éste había vacilado); y ella retomaba el trabajo desde el principio, sin aceptar el guión ya listo de Peter Martscheimer. No estaba frente a un tema, sino frente a una persona, de las clavadas como una espina en la historia reciente de Alemania, y debía *rendirle cuentas*. Hacía falta, pues, buscarla, estudiar todo, leer todo, descubrir las imágenes, hablar con los pocos aún vivos que tenían un recuerdo de ella. Escribió varias veces el guión, desplazando aquella rosa que debía florecer *mañana*, antes y después de la escena del falso fusilamiento; al principio conmovida por la extraordinaria 'paciencia' de Rosa, paciencia como firmeza en el padecimiento, no fragilidad, sino melancolía de los tiempos largos de la historia. Pero con la sensación de no atraparla; una vez me llegó de Múnich una tarjeta postal, donde había escrito que había soñado con una Rosa muy seca, que le decía más o menos: *no me alcanzarás nunca*. Porque Margarethe no quería hacer, como otras veces, una película de autor: quería dar tes-



bruja. Y ahora, cuando había ido a buscar a Polonia una actriz que se le pareciese, le había respondido un intelectual insospechable: *¿Por qué no deja a esa perra en el canal donde la han tirado?*

La búsqueda de Rosa había sido el descubrimiento de una mujer para la cual no había habido nunca ni tiempo ni espacio.

Rosa Luxemburgo, la malquerida. Malquerida ante todo como comunista y no sólo por su partido, la socialdemocracia alemana, sino por la Internacional, si bien no se le faltó formalmente el respeto. Pero *Su Alteza el Comité Central*, como llamaba ella al órgano directivo del partido bolchevique, no le perdonaría la irreverencia y la *subvaloración de su papel*; sólo la muerte la había salvado de una condena, que se expresó sobre todo en el silencio, o la acusación casi implícita a ella y a Liebknecht, en general al grupo Spartakus, de haber precipitado, por aventurerismo, el fracaso de la revolución alemana. En realidad Rosa (como también en la película) tuvo la percepción de la inmadurez del enfrentamiento y de la derrota. Ni la historia de Alemania fue fundamentalmente distinta de la de las muchas crisis de las revoluciones en Occidente después de 1917, cuyos hijos y víctimas son la primera generación de la Internacional, y que se consumieron tanto donde se intentó la rebelión como donde no se intentó; pasaron como un aluvión. Y dejarían hasta después de 1936 la secuela de la fractura del movimiento socialista.

Pero esta crisis estaba en germen (y en este sentido la insistencia de Margarethe von Trotta sobre la cuestión de la paz y de la guerra es la opción no sólo más comunicante hoy, sino históricamente la más exacta) en la incapacidad de los socialistas para negarse a la complicidad con la guerra. Este no es el soporte simplificador de la película, sino el nexo histórico de aquellos años y de aquella vicisitud. Del mismo modo, en la oscilación de la gente entre necesidad de paz y excitación por la fanfarria de los soldados que parten, se desentrañaba ante los ojos de Rosa la ambivalencia de la conciencia inmediata de las masas, que sería también, pues, el fondo de la Alemania de los años 30. Cuando la Sukhova dicta el último artículo y no logra mantenerse en pie, lo que la hace caer no es la debilidad, sino la percepción de que se trastorna,



como en un amor, una idea del otro, del otro como humanidad, que se traiciona y por esto te abandona, de que es imposible impedirlo o hacer otra cosa que lanzar sobre los vencedores el anatema de su fragilidad histórica, la irrisión de «El orden reina en Berlín». Esta historia, hasta el fondo, no ha sido jamás hecha por los comunistas cuando aún tenían la fuerza de existir, y ¿quién la hará ahora? Como aquella del gran fresco marxista de Rosa sobre la catástrofe. Todo dilapidado, negado, sepultado, en lugar de ser objeto de elaboración. Un día nos daremos cuenta de ello. Margarethe Von Trotta se la ha encontrado frente a ella; y ¿cómo podía decirlo sino con la rápida mutación del ritmo de la narración, precipitación y cruce de las imágenes, loco cruce de accidentes callejeros, gestos exasperados o abatidos por una ráfaga, angustia, que va del final de la guerra y de la cárcel —¡la libertad!— a las aguas negras fijadas en la pantalla —son siempre negras, aún de día— del canal de la Landwehr que se cerró sobre el cuerpo de Rosa?

Si la historia de las revoluciones la enreda como una pregunta sin respuesta y la de las reacciones la anula, el silencio es el revés, egoísta —pero ¿quién no lo es en los tiempos que corren?—, de la paradoja que Rosa Luxemburgo representa para las formas actuales de la conciencia. Era polaca pero internacionalista: el último de sus intereses fue la nacionalidad. Y la Polonia de hoy, para la cual la identidad nacional es un *Ersatz* de la libertad, una necesidad y una fuga de la confusión de la historia del socia-



timonio de Rosa Luxemburgo, mostrarla como había sido en la vida, en las palabras, en los escritos, y aquella imagen parecía sustraérsele severamente. Se puede pensar en la relación de un director con su tema, denso de problematización y de angustia como la que se tiene con una persona: es posible, a condición de tener una frecuentación dura y decisiva de las ideas, mucho más para aquella generación de intelectuales alemanes que no se ha quitado de encima la Alemania de su época, como un pato se sacude la lluvia de las plumas. Margarethe había encontrado a Rosa por primera vez, siendo una niña, en el famoso sello conmemorativo; había preguntado quién era la mujer del perfil agudo y se le había respondido de malhumor: *Eine Hexe*, una

lismo real, no se lo perdona. Si hay una ciudad donde la película no será aceptada, ni siquiera tibiamente, ésa es Varsovia. Esta mujer que habla ruso, polaco, alemán, con real e interior indiferencia, no será querida en nuestra época, la cual, a falta de identidad fuerte en las ideas, las busca en la tradición.

Lo mismo dirán aquellos que han reencontrado en sí mismos las razones del hebraísmo como pertenencia. Hebrea, Rosa pensó la cuestión hebrea como los socialistas de su tiempo, como Sartre en el nuestro, como los de mi formación. La pensó no como diferencia/valor, sino como pretexto de la desigualdad de los poderosos, el más turbio de los pretextos. Bernstein es para ella un adversario porque sabe, puede saber, y cede: ninguna otra cosa importa. Está menos cerca de ella que el soldadito de Brema que la velará en el cuarto de hotel en sus últimos instantes y que, igual que ella en ese momento, no es más que un objeto de la historia. Rosa le habla, cansadísima, dulce, porque no acepta que nadie lo sea, ningún hombre, ningún ser viviente. Ni siquiera un animal, ni siquiera el búfalo azotado, *su hermano*. Como la gata Mimi. Pero sobre esto ya la crítica ha rizado el rizo, como sobre los hijos no tenidos y aquel dicho suyo: *debo hacer de guardiana de gansos*, pensando que lamentaba un destino *burgués*. En verdad, la paradoja no menor del destino de Rosa es inherente a ésta su aproximación a lo existente, que es una aproximación de mujer. Mujer que las mujeres han olvidado. El movimiento de los años 70 —que no obstante ha recuperado a todas, hasta a la petrolera Louise Michel, hasta a la bolchevique Aleksandra Kollontai, muerta siendo embajadora en una democracia popular—, ha dejado su cuerpo en la Landwehr. Margarethe la ha reconstruido entre nosotros, con manos de mujer, con ternura, con inquietud, sobriedad y dolor. Era otra deuda que saldar.

Porque es la película de una mujer sobre una mujer, sobre una que ha sido mujer en alto grado, y no en el no hacer política, en el recodo interior contrapuesto al público, sino en esa tonalidad de aproximación unitaria a todo aquello que llevan los días, como días de la vida pero también de la historia. Sobre los cuales actuar, elegir. Siempre, sobre todo, sin aceptar nada por dado, sin ninguna certeza de vencer. Dejemos que sean los hombres un poco anticuados los que encuentran *intimista* y acaso *burgués* el retrato de una mujer que padece por su ser amado como por su partido. Las mujeres no se engañarán, pero tal vez hacía falta una de ellas para comprender y reconocer esta diferencia suya tan singular: la diferencia de quien no se divide entre pensamientos y afectos, pasiones y razones. La femineidad, por una vez, llevada como signo de eticidad, integridad, valor.

Rosa entra en la pantalla con los movimientos de una reina, si bien es sólo el lento paseo de invierno en el patio de la cárcel. Atraviesa aquellos años convulsos con blusa y cabellos bien peinados, un gesto no exce-

sivo, la mirada consciente de siglos de exclusión lanzada fijamente sobre quien la escucha cuando está por hablar, atenta a la seducción más sutil, que es la de quien quiere justicia y se juega por ella. Ninguna de nosotras, pobres funcionarias o ex-funcionarias de partidos y grupos, que ha atravesado una sala para ocupar una presidencia o usar un micrófono, podrá dejar de sonreír, de Rosa y de sí misma, con alguna ternura, viendo cómo se fija la cámara de Margarethe en los momentos anteriores al discurso en público, cuando fuerte es el deseo ancestral de huir, pero sin que nadie lo sepa. Y las mujeres conocerán, creo, ese imponerse por entero en las opciones, y por tanto en el sufrimiento, sin huir ni de las

do, deformante, irrecuperable, de quien está sola y vencida y ya no es joven.

La rosa intolerante e intolerable, siempre fuera de estación, siempre rechazada. ¿Se reconocería en esta película? Los años han pasado y con ellos los mismos modos de pensarse a sí mismos, la revolución, la historia. Aquel culatazo de fusil en la cabeza, aquel caer en el pavimento, el revólver de Ruge, han fijado la vida de Rosa Luxemburgo en el principio de un fin. Esa vida vivida, pero que habría durado mucho tiempo, a través del laberinto de los años, dura aún hoy. Rosa Luxemburgo reconocería y querría, creo, a la figura que ha nacido del encuentro entre lo que ha dejado de sí al mundo y Margarethe von Trotta. Hay una imagen bellísima, cuando ella y Lulu Kautsky, sentadas a distancia en el locutorio de Breslau, no saben qué decirse de tan grande que ha sido la destrucción, y la guardia amenaza con cortar la conversación y Rosa se levanta y se refugia en las rodillas de la amiga, le pone la cabeza sobre el pecho, extenuada: el antiguo retorno a la madre. En los brazos y en la cara de la amiga que la acoge está inscrito, creo, lo que Margarethe ha sentido por esta nuestra hermana lejana, liberándola de la tenaz negación de sentido que hoy se opone a aquello por lo cual vivió, y, como se dice en las fábulas crueles, murió. La ha consolado y restituido a lo imaginario de nuestros días, cumpliendo ese gesto eterno contra la muerte que es el desgarramiento del acto evocador.



ROSSANA
ROSSANDA

De Marx a Marx
Anagrama, 1975.

El marxismo y la
dialéctica de Mao
Anagrama, 1975.

China después
de Mao
Iniciativa, 1976.

Crisis de partidos
y crisis de
movimientos
Revista *Levante* n.º 8,
verano 1982.

El futuro del futuro

Vittorio Strada

En 1913, Giovanni Papini afirmaba la italianidad del futurismo y su nacionalismo «más fecundo que aquel que consiste en exhibir las águilas romanas y el siglo de los Médici»: lo que el futurismo se propone, en efecto, es «apartar a Italia de esa adoración del pasado que la traba y la esteriliza» para crear también en este país «una atmósfera de vanguardia y de audacia que permita y favorezca un nuevo florecimiento de poesía». Italia, según los futuristas, «como es la sede de todas las academias europeas (Roma), como es el depósito máximo de todas las antiguallas, como es la famosa y nefasta tienda de antigüedades del universo y el mayor hotel de los peregrinajes esnobistas de los bárbaros que quieren refinarse, asimismo debería ser hoy la que lanzase el grito de alarma y denunciase el peligro de las glorias de las reliquias, de los museos». Y concluía: «En Rusia y en América el futurismo sería ridículo: es un producto necesariamente italiano» (1).

La idea de Papini es que el futurismo, «nuestra tésera de rehabilitación ante la Europa innovadora», o sea la Europa que desde hace tiempo ha inaugurado la época de la modernidad, tiene su núcleo esencial en el antipasadismo, o sea en una violenta y radical acción de rechazo de la tradición y en una emancipación del pasado, lo que permitirá a la atrasada Italia entrar finalmente en la corriente más dinámica de la cultura nueva. Rusia y América, por razones diferentes, no pueden ser futuristas: la primera, porque no está abrumada por un

pasado antiguo y poderoso como lo está Italia; y la segunda, porque, además de no tener un pasado, es ya la quintaesencia de la modernidad.

El milagro del aeroplano

Al razonamiento de Papini no basta oponer la constatación del hecho de que en Rusia ha habido un futurismo, y que en América se han tenido otras formas de ese arte de vanguardia del cual el futurismo no era más que la primera manifestación. Papini, en realidad, mientras advertía con lucidez el aspecto antipasadista y anti-tradicionista del futurismo italiano, e interpretaba el futurismo como una forma de modernización cultural, descuidaba otros dos aspectos del movimiento marinettiano: su modernidad en acto, su ser ya expresión de un presente nuevo y, por tanto, europeo, por lo cual el momento polémico del «repudio de lo viejo» y del «odio por lo antiguo», si bien asumía un particular carácter nacional en una Italia anticuada y académica, anticipaba el riguroso nihilismo desacralizador de un movimiento plenamente europeo como el dadaísmo. Descuidado era, pues, el aspecto más original del futurismo, encerrado en el mismo nombre que Marinetti había elegido genialmente respecto a la otra denominación de «electricismo», que en un primer momento había pensado para su movimiento: la novedad que consideraba no sólo la dimensión temporal, intro-

ducida programáticamente en el arte, sino aquel tiempo verbal que indica lo invisible y lo ausente como lo que está por venir.

De este descubrimiento del futuro como apertura a un horizonte aún no dado, sino postulado en su insondable potencialidad, el mismo futurismo italiano no supo tomar todo su enérgico alcance espiritual, encerrado como estaba en un porfiado antipasadismo y en un autosuficiente presentismo, en aquella modernolatría que hacía decir a los futuristas que «es vital sólo aquel arte que encuentra los propios elementos en el ambiente que lo circunda» y por tanto, en nuestra época, no ya en la «atmósfera religiosa» de la que sacan inspiración nuestros antepasados, sino en los «tangibles milagros de la vida contemporánea» (2); y los lectores de los manifiestos futuristas saben cuáles son estos «milagros»: la locomotora, el automóvil, el aeroplano son sus emblemas más eminentes. Es verdad que Marinetti mira también los «ilimitados campos de lo Nuevo y del Futuro» (3), y que para él el pasado es necesariamente inferior a un futuro, en el cual los futuristas tienen una fe inquebrantable. Pero se trata de un futuro tranquilamente inserto en un culto optimista de la modernidad, se trata de un futuro pregarantizado por el presente del que deriva y en cuyo horizonte se despliega.

El futuro como ruptura radical con el presente, como totalmente distinto con respecto a la actualidad, como inexplorada tierra prometida, se vuelve al centro espiritual de otro futurismo, el ruso, cuyos funda-

dores, para definirse de modo diferente a los marinettianos, acuñaron un neologismo eslavo, *budetljane*, que significa «habitantes del porvenir». En esa Rusia que Papini consideraba libre de todo futurismo posible, se formaba un ultrafuturismo que sustituía la modernolatría por la futurolatría, y transformaba el futuro puramente cronológico y tecnológico de los italianos en un futuro axiológico, en un futuro cargado de un sentido y de un valor no definibles de otro modo que como revolucionarios. El futurismo ruso dirigía su destructivismo contra el presente no menos que contra el pasado, y se basaba en una filosofía de la historia diferente de la marinettiana, la cual, no obstante su carácter subversivo, no se apartaba sustancialmente de una tradicional y racional teoría del progreso. También la idea de un «hombre nuevo» adecuado a los ritmos de la modernidad será en los futuristas rusos más radical que en el programa de Marinetti.

Nietzsche «futurista»

Ya Nietzsche, en la segunda de las *Consideraciones intempestivas*, que se titula *Sobre la utilidad y el daño de la historia para la vida*, había hecho la denuncia del pasado como peso que vincula y oprime. Nietzsche critica una hipertrofia de atención al pasado, un sentido histórico que vuelve pasivos y retrospectivos a sus servidores, enervando todo impulso vital, todo experimento atrevido, toda aspiración a lo nuevo y a lo desconocido. A una historia de anticuario y desvitalizadora, Nietzsche opone una historia monumental que, desde los momentos más altos de las luchas de los individuos, forma una cadena de cimas claras y grandes, mirando las cuales se adquiere una fe en la humanidad y se genera una voluntad de acción. Frente a la historia arqueológica y conservadora, que paraliza toda iniciativa con la veneración de lo ya acontecido, hay también otro modo de considerar el pasado desde el punto de vista de los intereses de la vida: el crítico. Aquí el pasado es arrastrado ante un tribunal minucioso y, por un implacable análisis inquisitorial, se lo somete a un veredicto aniquilador, ya que la voluntad de futuro destruye el pasado y en la historia transcurrida ve sólo algo que es digno de merecer en nombre de un nuevo impulso de energía creativa: lo ya vivido es trastornado por una vida que aún quiere vivir.

Contra la «enfermedad histórica», contra una humanidad afectada de exceso de historia, Nietzsche propone los venenos salvíficos de lo «antihistórico» y de lo «suprahistórico» entendiendo con el primer término el arte del olvido y la facultad de encerrarse en un «horizonte limitado», y, con el segundo, «las potencias que alejan la mirada del devenir, dirigiéndola a lo que da a la existencia el carácter de lo eterno y de lo inmutable, al arte y a la religión» (4). De este «futurismo» de Nietzsche, abierto a la dimensión supratemporal, se encuentra cerca el



futurismo revolucionario de los rusos «habitantes del porvenir», los cuales se volvieron inmunes a la «enfermedad histórica» gracias a un sentido «crítico» de la historia, que los lanzó destructivamente contra el pasado próximo, y gracias a un sentido «monumental», que les abrió una visión del pasado más remoto, fundiendo circularmente futuridad y arcaicidad, como si entre las dos cimas mayores de lo primordial y de lo venidero se extendiese una cadena de alturas mediocres insignificantes. El futurismo ruso no fue simplemente futurolátrico, sino también mitológico, tanto en Velimir Chlebnikov como en Vladimir Majakovskij: el culto del futuro era el centro de una visión mítica.

De una dimensión mitológica en un movimiento poético (y, de otro modo, también político) moderno se puede hablar en un doble sentido: en el sentido de una reinterpretación del patrimonio mítico ya existente, patrimonio que en la tradición literaria y cultural europea consiste esencialmente en los mitos clásicos o paganos y en los mitos cristianos, o bien en el sentido de una presencia activa, es decir creativa, de la mentalidad mítica, que en el pasado dio origen al doble patrimonio de la tradición. Esta distinción no tiene valor absoluto, ya que la constante interpretación del mito tradicional y, en cuanto parte de este ininterrumpido trabajo interpretativo, la contaminación de las dos tradiciones, la pagana y la cristiana (no sólo la apertura a mitos de civilizaciones extraeuropeas), todo ésto es ya el fruto de

una mentalidad mítica no apagada, aún cuando, como sucede a menudo en la poesía de nuestro siglo, el uso de los mitos del pasado asume un valor paródico, que sólo en apariencia es desacralizador y destructivo (*Le Prométhée mal enchainé* de André Gide puede ser un ejemplo): se tiene siempre una energía mitopoética que opera mediante mitos ya dados, descomponiéndolos y recomponiéndolos, y aportándoles nuevos significados. Esta misma energía se manifiesta en la creación de mitos nuevos que, naciendo en una edad posmítica, o sea posterior a la de la mitopoiesis originaria y primordial, tienen una forma abstracta que sólo la poesía absorbe en la concreción de la imagen: el mito del Hombre en el renacimiento, de la Razón en el iluminismo, del Progreso en el positivismo, de la Revolución en el marxismo. Y el mito del Futuro en el futurismo.

Si el mito nace, originariamente, como respuesta del hombre frente al reto y la amenaza de una realidad que se le presenta como oscura y caótica, y que sólo con la invención mítica logra ordenar y dominar, consiguiendo un equilibrio interior e intersubjetivo muy precario pero tranquilizador, en el mundo moderno, donde la inquietud ya no es generada por un mundo natural dominado científicamente, sino por un mundo histórico y azaroso, los mitos, desde el del Progreso hasta el de la Revolución, se han vuelto exquisitamente histórico-sociales, pero no por esto son artificiales con respecto a los primitivos, considerados como





orgánicos. La artificialidad sólo es propia de aquella prolongación racionalizada del mito moderno que es la utopía, construcción de una mente esquematizadora y planificadora, que cristaliza las energías vivas de la imaginación mítica. En el futurismo ruso, y en Majakovskij de modo particular, la tensión de mito y de utopía es significativa, manifestándose como contraste entre espera, esperanza, voluntad de futuro, por una parte, y formas determinadas de realización incipiente, latente o anticipada del futuro, por la otra. Cada mito moderno tiene su utopía, que de él nace y con él se encuentra, a diferencia del mito primario (llamo así al mito que ahora es para nosotros patrimonio tradicional, fijado en las mitologías), el cual está dotado de una libertad infinitamente más grande, prácticamente inagotable. El mito secundario de los modernos, aún siendo también él orgánico y no artificial, además de ser abstracto (sólo en la poesía se puede concretar), tiene una menor intensidad de significados, es un mito gastado, menos enérgico, si así puede decirse, y, sin perder el derecho a su originalidad, se carga de redundancias que provienen del mito primario que le sirve de fondo.

La prisión de Majakovskij

En Majakovskij este doble plano mítico es bien visible, ya que toda su poesía, sobre todo la prerrevolucionaria, extrae su estruc-



tura de imágenes del patrimonio del mito primario: no del clásico, del que extrae alimento, en cambio, mucha poesía simbolista, sino del cristiano y de la misma figura de Cristo, a la cual Majakovskij asocia su propia figura de poeta en una identificación trágico-paródica tan blasfema cuanto dolorosa, sin que jamás las imágenes de la mitología cristiana se reduzcan a puro repertorio extrínseco o a simple proyección simbólica: el Majakovskij prerrevolucionario tiene una visión, más bien una experiencia gnóstica del mundo como prisión, como degradación, como inhumanidad, y en él se siente extraviado y extranjero, como si llevase en sí, en la angustia que lo corroe, el recuerdo y la nostalgia de una patria del alma, de un mundo de amor y de calor, de una realidad de luz y de serenidad. En el futurista Majakovskij, este estado espiritual se traduce en agresividad y en destructividad, en odio y en desafío, en rechazo y en revuelta. Y en voluntad de redención, una voluntad atravesada de pulsiones de muerte, como si él viese en sí mismo, como poeta, una víctima sacrificial, consagrada a recoger toda expresión de dolor del mundo y a liberarla con un fin que es suicida en su mente, antes de hacerse tal en la realidad. Lo que atormenta a Majakovskij, más que cada mal social concreto, es el mal del tiempo como eterna repetición de lo idéntico, como rutina de lo siempre igual, como insensato ritmo de una cotidianeidad que es pura naturaleza vegetativa. Todo lo que está contenido en el concepto de *byt*, término que se suele traducir como «vida de cada día», pero que en Majakovskij se refiere a una «cotidianeidad» entendida en sentido metafísico, como opresión de lo que es opaco y convencional y como negación de lo que es creativo y nuevo.

Si el flujo del *byt* es el progreso como acrecentamiento cuantitativo y, por tanto, repetitivo, su superación podrá ser la desgarradora de la revolución, como prodigioso concentrado de invención innovadora y cualitativa, o bien el extremo de una salida del tiempo, a través de una muerte que salve de los ritmos de la trivial «cotidianeidad» y que, a la vez, sea paradójicamente creativa, microrrevolución individual, elevación en un misterioso tiempo diferente, en un tiempo monumental en el cual permanecer para los otros, para los que habitarán en el futuro, en todos los posibles futuros. El suicidio se vuelve un *monumentum aere perennius*, un sello en el *monumentum* erigido en toda la vida de un poeta que era futurista por vocación bastante más que por premeditación, y que estaba obsesionado por el futuro y por el puesto que en éste habría tenido, como si pretendiese ver con sus propios ojos la propia existencia, como cumplida en una perspectiva infinitamente lejana y como si de verdad pensase poder resurgir tangiblemente en un mundo por venir, como el protagonista de su obra teatral *La chinche*, según las macabras utopías del filósofo Nikolaj Fëdorov, que imaginaba una resurrección «científica» de las generaciones pasadas. La muerte que Maja-

kovskij se dio es la causa teleológica de toda su vida, el éxito de un futurismo vivido con intensidad trágica, el acto de crisis de un mito que él había creado y que por último, aun sin renunciar a él, no le bastaba. Poniendo fin a una vida finita, Majakovskij construía un último mito, el más enigmático: el de sí mismo como poeta del futuro y de la revolución. El monumento de bronce que se le erigió más tarde y, antes aún, el monumento de papel que se le construyó sin reparar en gastos, después de la canonización oficial, son una versión grandiosa y monstruosamente kitsch de aquel *byt* que él, en vida, había detestado. El verdadero monumento se lo había construido Majakovskij por sí sólo en el tiempo trágico que va desde su nacimiento como poeta hasta su muerte como persona.

Una muerte pública

La carta que Majakovskij dejó antes de su suicidio (la que se hizo pública, pues se habla también de otra que habría sido secuestrada por la policía y nunca se dio a conocer), carta con fecha 12 de abril de 1930, o sea dos días antes del fin, está dirigida «a todos»:

«De mi muerte no acuséis a nadie y, por favor, no hagáis chismes. El difunto no los podía soportar.

Mamá, hermanas y camaradas, perdonadme: no es éste el modo (no lo aconsejo a los demás), pero no tengo vías de salida.

Lilja, quiéreme.

Camarada gobierno, mi familia es Lilja Brik, mamá, mis hermanas y Veronika Vitol'dovna Polonskaja.

Si les aseguráis una vida digna, gracias.

Los versos comenzados dádselos a los Brik: ellos saben qué hacer.

Como se dice, «el caso está cerrado»,

la barca del amor se ha destrozado contra la existencia de cada día.

Con la vida tengo las cuentas en regla y no tiene

sentido detallar los recíprocos dolores, resentimientos y desdichas.

Buena permanencia.

Vladimir Majakovskij.

Camaradas de la Vapp, no me consideréis un pusilánime.

De verdad, no se puede hacer nada.

Un saludo.

Decidle a Ermilov que siento haber sacado la escritura; habría que vaciar la bolsa sin ceremonias.

V.M.

En mi cajón hay 2.000 rublos; son para los impuestos. Cobrad lo que me corresponde de la Casa editora estatal.

V.M.»

Sólo Majakovskij podía dirigir un ineluctable edicto «a todos», haciendo de su muerte un acto público y universal. Sólo Majakovskij podía hacer resonar en la despedida la jocosidad y la ironía de sus ver-

sos, como para atenuar frente a los otros, con una nota antitrágica, el sentido de auto-destrucción que lo invadía. De gusto típicamente majakovskiano es el *calembour*, destinado a desaparecer en la traducción, del primer verso: «Kak govorjat, incidente isperčen» (deformación por metátesis de *isčerpan*, que hace sonar la expresión como «el caso está candente», antes que «está agotado», «cerrado»). Precisamente de Majakovskij son ese «tú» familiar con el cual el «difunto» se dirige al «camarada gobierno», la desenvoltura con que divulga su último amor frustrado con Veronika Polonskaja y el reconocimiento supremo de los Brik, Lilja y Osip, como miembros de su «familia» positiva. Muriendo, Majakovskij llevaba a término su mito personal, entregando una imagen extrema de sí mismo a los «camaradas venideros».

¿Un verdadero revolucionario?

Las reacciones inmediatas de aquellos descendientes próximos que son los contemporáneos sobrevivientes, no fueron todas de desconcierto. Maksim Gor'kij escribió en su diario: «La muerte de Vladimir Majakovskij no me ha sorprendido. Desde el primer encuentro, me dio la clara impresión de un hombre interiormente destrozado, y en seguida le dije, no recuerdo a quién, que aquel joven pronto se desmoronaría del todo, fuese por sí mismo o por otra persona, acaso una mujer». Y recordando su encuentro con Majakovskij en junio de 1915, cuando el poeta leyó *La nube en pantalones*, Gor'kij en la misma página escribe: «Estaba turbado. Me impresionó desfavorablemente a su respecto: parecía que quisiese convencerse a sí mismo de ser revolucionario» (5). La reacción de Gor'kij demuestra su extrañamiento frente a Majakovskij, desmintiendo el mistificado vínculo de parentesco ideológico que los teóricos del «realismo socialista» han proclamado entre los dos escritores. Pero Gor'kij captó la fractura interior de Majakovskij, su inseguridad y vulnerabilidad, mientras que ese querer «ser revolucionario» que, según Gor'kij, era exterior y ostentoso, puede interpretarse como la compensación de un desastroso malestar existencial y como el arribo natural para quien, como Majakovskij, desde el nihilismo anarcofuturista podía encontrar salvación en el utopismo de un futurismo fundido con una revolución hecha realidad. Sólo en el nuevo mito de esta revolución, Majakovskij podía encontrar la nueva identidad que, desesperadamente, buscaba en su primer período. La búsqueda de identidad, más que de una crisis del papel del poeta, nacía en Majakovskij de una inseguridad ontológica que lo llevaba al gesto agresivo y al desafío provocador, frágil protección para una necesidad esencial de comunión y de amor y, a la vez, de reconocimiento y de afirmación. Era una necesidad que no se satisfacía jamás en una relación con el ser femenino, que para él era objeto de propiedad más que momen-

to de participación, como si en la mujer Majakovskij buscara un instrumento de identificación y de seguridad, engañando y engañándose.

Mucho menos comprensiva que el juicio-recuerdo de Gor'kij, fue la reacción de quien formaba un todo con el poder de Partido y de Estado: la tesis más difundida fue la de los «dos Majakovskij», el viejo y el nuevo, el «burgués» y el «revolucionario», con la ventaja del primero sobre el segundo en el acto suicida. El poderoso jefe de la Rapp (Asociación rusa de escritores proletarios), Leopold Averbach, escribió que «Majakovskij puede parecer monolítico sólo a quien no conoce y no quiere conocer el camino recorrido por él y no puede reflexionar sobre el camino que aún debía recorrer» para llegar finalmente al monolitismo bolchevique. Y recuerda que poco antes de la muerte de Majakovskij, le pidió públicamente que fuese miembro del partido. Majakovskij dijo que no y explicó sus razones: «... He adquirido una cantidad de hábitos que es imposible ligar a un trabajo organizado. Puede ser que se trate de un absurdo prejuicio... La línea de la literatura que defiendo es una línea que confluirá en la de la literatura proletaria. Los hábitos adquiridos en los años prerrevolucionarios tienen sólidas raíces...». Concluía Averbach que con estas palabras sinceras Majakovskij refutaba a sus «canonizadores», que querían transformarlo en un «impecable clásico proletario» (6). Con mucha mayor sagacidad, un año más tarde, en 1935, Stalin transformará a Majakovskij en un «impecable clásico» soviético, garantizando la «impecabilidad» de la imagen del poeta con la interpretación que se empeñará en imponer un pelotón de teóricos del «realismo socialista».

Cuando el poeta pierde el futuro

Otro aire se respira cuando se lee lo que Boris Pasternak escribe, en *Salvoconducto*, sobre la muerte de Majakovskij. El mismo día del suicidio, el 14 de abril, el cuerpo de Majakovskij fue transportado de su apartamento al Gendrikov pereulok. Allí, los escultores Merkulov y Luckij hicieron el molde del rostro y de las manos del difunto, y el Instituto del cerebro le quitó el encéfalo. Recuerda Pasternak: «Cuando llegué allí (al Gendrikov pereulok, ndr) por la noche, él yacía ya en el ataúd. A esa hora las personas, que habían llenado la habitación durante el día, habían sido sustituidas por otras. Había cierto silencio. Ya casi nadie lloraba. De golpe, bajo la ventana, se me apareció la visión de su vida, definitivamente pasada. Esta se alejaba al sesgo de la ventana, como una tranquila calle arbolada del tipo de la Povarskaja. Y por primera vez en ésta, cerca de la pared, apareció nuestro Estado, que irrumpe en los siglos y por siempre allí es acogido, nuestro inaudito, imposible Estado. Estaba allí abajo, se lo podía llamar y tomar de la mano. En su tangible singularidad, en algo se asemejaba al difunto. El vín-

culo entre ellos dos era tan sorprendente que podían parecer gemelos. Y entonces, con la misma arbitrariedad, pensé que aquel hombre, en el fondo, de aquella población era tal vez el único habitante. Precisamente él tenía la novedad del tiempo clínicamente en la sangre. Era del todo extraño a las extrañezas de la época, sólo a medias realizadas (...). Desde su infancia había sido mimado por el futuro, que asimiló bastante precozmente y, quizá, sin fatiga» (7).

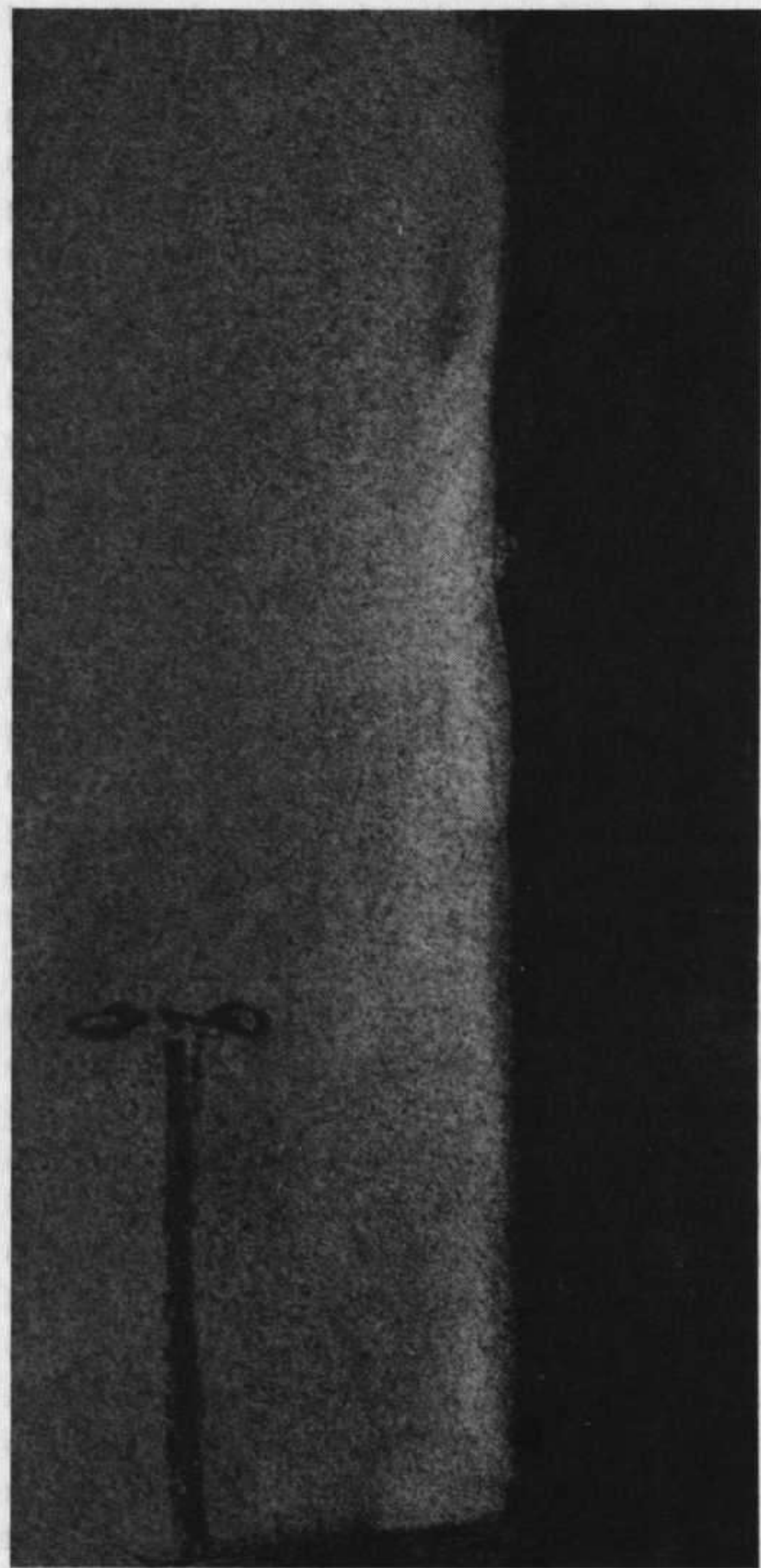
Las palabras de Pasternak se unen con sorprendente organicidad a las que, al mismo tiempo, fuera de Rusia, escribía Roman Jakobson como conclusión de su escrito *Una generación que ha disipado sus poetas*: «Hemos vivido demasiado en el futuro, pensado demasiado en él, y hasta



creído demasiado, y para nosotros no hay una actualidad autosuficiente: hemos perdido el sentido del presente (...). Ni siquiera el futuro nos pertenece. Dentro de unas décadas nos encajarán el título de hombres del milenio pasado. Teníamos sólo canciones fascinantes que nos hablaban del futuro, y de golpe estas canciones, por la dinámica del presente, se han transformado en hecho histórico-literario. Cuando los cantantes han muerto, y las canciones arrastradas al museo y sujetas con un alfiler al pasado, aún más desierta, desamparada y desolada se vuelve esta generación, pobre en el más auténtico sentido de la palabra» (8). Los dos grandes mitos majakovskianos, el del Estado-Revolución y el del Futuro-Salvación, se conjugan frente a su poeta suicida, en el límite entre el espa-

cio del mito orgánico, donde continuarán viviendo en la poesía de Majakovskij, y el espacio de una ideología artificial, que manipulará aquellos mitos y la imagen misma de su creador, haciendo de ambos instrumentos de su propio dominio.

La leyenda ideológica de los «dos» Majakovskij, el futurista y el revolucionario, tiene el descarado simplismo de las trivialidades impuestas. Majakovskij fue un futurista que perdió el futuro y un revolucionario que dejó la revolución, pero que eternizó el futuro y la revolución en su poesía, en la mejor tanto como en la peor. Es fácil aislar los versos majakovskianos en un florilegio ideal que recoja sólo lo que parece poéticamente «auténtico». Pero la grandeza de Majakovskij está también en los momentos «bajos», en sentido ético y poético, de su creación,



en su adhesión al destino futuro-revolucionario aun en sus momentos de violencia y de crueldad, aun en sus mistificaciones e ilusiones, aun en su retórica y propaganda.

Majakovskij fue el único poeta de la revolución, el «primer amor de la revolución», como lo llamó el poeta rival Sel'vinskij: después de él, en la fase sucesiva, en Rusia y fuera de Rusia, hubo poetas que sirvieron al sistema de poder que la revolución había construido, lo sirvieron con un cinismo lírico a veces de notable altura, como fue el caso de Brecht, o con prestaciones mercenarias, como fue el caso de muchos, pero nunca jamás con la mitopoiética participación de Majakovskij. Este, como futurista, descubrió el hacer poético, desacralizándolo como institución social de un ordenamiento de clase y proyectando su superación en otro

hacer que acometiese directamente la vida por reconstruir en una revolución unificadora, en un futuro armonioso, en una creación ininterrumpida, fuera de la maldición del *byt*, de la cotidianeidad viscosa y obsesiva. La paradoja de la experiencia majakovskiana, como de toda la vanguardia, fue que él, aspirando a ser algo más que un poeta, fue siempre solamente un poeta. Y la vida, después de la breve intermitencia de la subversión, recomenzó con el triunfo del *byt*, de una nueva cotidianeidad, quizá más molesta que la anterior, por carecer de esperanza, cuando se vuelve imposible la espera de la Cuarta y Quinta Internacional que Majakovskij inventó para una improbable «revolución del espíritu»: la única realidad utópica seguía siendo la de la obra de arte.

Majakovskij había vivido y cantado la revolución como una grandiosa fiesta cósmico-histórica que inauguraba el nuevo tiempo del Futuro, y estaba desprevenido para comprender y combatir una continuidad del pasado que no era simple residuo y supervivencia, sino que, en el nuevo presente, encontraba el más fecundo terreno. De ahí la ingenuidad con que él, después de la revolución, vio en el «filisteísmo» y en el «burocratismo» las fuerzas terribles que frenan la marcha triunfal de la revolución hacia el futuro. El, creador de un «nuevo mito» que pueda «tronar en el mundo», después de haberlo «limpiado de todo lo que es viejo» (como canta en *150.000.000*), después que la revolución no estuvo ya en condiciones de crear un contramito, como hace en cambio un escritor como Zamjatin, que, con la novela prohibida *Nosotros*, inventa la antiutopía como demisticación del mito revolucionario. Hay en Majakovskij, en la *Chinche*, un eco de la antiutopía zamjatiana, allí donde se representa una imagen racionalistamente gélida y aséptica del futuro, pero Majakovskij era ya incapaz de controlar mitopoiéticamente la realidad, pues se había empañado la perspectiva, no del futuro cronológico, sino del futuro axiológico: el futuro del futuro.

La cuarta dimensión

Majakovskij llegó a una nueva concepción del futuro, cercana a la que había expuesto el filósofo Pëtr Uspenskij, criticando el «futuro» de los futuristas en su libro *La cuarta dimensión*. Según Uspenskij, los futuristas, imponiéndose tareas similares a las de quien intenta penetrar el «mundo cuatridimensional» del continuum espacio-temporal, quieren «representar los objetos no desde el punto de vista de un solo momento y de un solo lado, sino en el fluir del tiempo y de todos los lados cúbicamente». Pero los futuristas (cubo-futuristas) se contentan con una solución inadecuada. En efecto, «el movimiento *debe sentirse*» en la representación de un solo momento; representar el movimiento a través de momentos diferentes no se puede. Según su idea, los cuadros de los futuristas deben

tener el carácter de una serie de instantáneas que fijan todos los movimientos. Pero esta secuencia de instantáneas da la ilusión del movimiento sólo cuando el movimiento se les imprime a éstas». No se trata de un puro problema técnico, que podría resolverse cinematográficamente, sino del hecho de que «*ver en la cuarta dimensión* significa ver no ya con el ojo, o sea que significa unir a las sensaciones *habituales* sensaciones visivas, percepciones y presagios ausentes en el hombre cuya visión es sólo tridimensional. Pero se trata de sensaciones, impresiones y presagios que no tienen carácter visivo y que no se puede intentar producir en la pintura, así como en la escultura no se pueden producir los tintes de un ocaso (...). En el mundo de las dimensiones superiores se puede penetrar sólo renunciando a este mundo *nuestro*. Quien busca en el mundo superior el análogo del inferior o su continuación, no encontrará nada» (9).

Frente a un futuro ya misterioso y dentro de un presente que tenía la gravedad y la viscosidad del pasado, Majakovskij debía elevarse a lo que Nietzsche llama lo «suprahistórico», «lo que da a la existencia el carácter de lo eterno y de lo inmutable». Para Majakovskij, lo «suprahistórico» no podía ser más que el cumplimiento del mito de sí mismo en cuanto poeta del mito paródico de la «construcción de la muerte» como afirmación extrema. El suicidio, así pensado y preparado, fue la suprema invención y salvación de Majakovskij. Después vendrá su verdadera muerte: en la trivialidad y en la falsedad de una ideología. Y sólo en su poesía Majakovskij puede todavía resurgir.

- (1) G. Papini, *L'esperienza futurista*, Firenze 1981, p. 21.
- (2) *Archivi del futurismo*, I, Roma 1958, p. 63.
- (3) Extraigo la cita de P. Bergman, «*Modernolatria*» et «*simultaneità*», Uppsala 1962, p. 145.
- (4) F. Nietzsche, *Opere**, III, I, Milano 1972, p. 351. En este caso y en los siguientes las cursivas son del autor citado.
- (5) *Archiv. A. M. Gor'kogo*, XII, Moskva 1969, p. 226.
- (6) L. Averbach, *Iz Rappovskogo dnevnika*, Leningrad 1931, pp. 74-76.
- (7) B. Pasternak, *Socinenija*, II, Ann Arbor 1961, p. 293.
- (8) R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Torino 1975, p. 43.
- (9) P. Uspenskij, *Cetvërtoe izmerenie*, Petrograd 1918, pp. 98-101.

LETRA INTERNACIONAL

Suscripción (4 números):
1.600 Ptas.

Forma de pago:
giro postal o talón bancario

Redacción y administración:
Monte Esquinza, 30
28010 MADRID

El futuro pasado

Gianni Vattimo

GIANNI VATTIMO

El fin de la modernidad
Gedisa, 1986.

Las aventuras de la diferencia
Península, 1986.

Introducción a Heidegger
Gedisa, 1986.

Hay buenas razones para creer que la cultura actual —por ciertos rasgos que parecen conformarla de modo peculiar— es cada vez menos sensible a la experiencia de la vanguardia: tanto a los productos y a las poéticas de las vanguardias históricas de principios de siglo, que ya han entrado en nuestro «canon», como a la teoría de una esencia vanguardista del arte. La menor sensibilidad a las poéticas y a las obras de vanguardia —que no contrasta, sino que tal vez paradójicamente se acompaña, con una acrecentada industriosidad historiográfica y crítica en torno a las vanguardias históricas— se expresa en la popularidad de orientaciones artísticas que se definen, o se dejan definir por la crítica, como transvanguardistas y posmodernas, marcando así una separación de la vanguardia, a veces con un furor programático que no se corresponde con los resultados efectivos (hay mucho neoexpresionismo en cierta pintura transvanguardista, por ejemplo). Todo esto podría hasta parecer de alcance limitado: el presentarse de la transvanguardia podría incluso ser tratado como una «superación» de tipo, en definitiva, vanguardista, según un modelo «evolucionista» de la sucesión del arte que Achille Bonito Oliva, creo que correctamente, ha reconocido como característico de la vanguardia.

Pero la obsolescencia de la vanguardia tiene también un segundo aspecto, como he señalado, y éste es la caída de los fundamentos teóricos generales que, en el plano de la estética y de la crítica, legitimaban la

experiencia vanguardista, hasta concebir más o menos explícitamente en términos de vanguardia toda manifestación de arte auténtica. Estos fundamentos teóricos son fácilmente individualizables, al menos por lo que respecta al pensamiento de las dos o tres últimas décadas: por un lado, el marxismo utopista de Bloch, Benjamin, Adorno; por el otro, la ontología de Heidegger [y especialmente el ensayo sobre *El origen de la obra de arte*, de 1936 (1)].

Desde puntos de vista diferentes, estas dos orientaciones que, si se excluye el mundo filosófico anglosajón, han dominado la estética y las teorías críticas en las últimas décadas (haciendo sentir una influencia determinante aún sobre posiciones teóricas diversas, como la estética fenomenológica de un Dufrenne, o las estéticas de origen formulista y estructuralista), han reconocido al arte una esencia «vanguardista», viendo en éste la sede privilegiada de la anticipación de una humanidad ideal reconciliada (es el caso del marxismo utopista blochiano) o el lugar de la apertura de un mundo, acaecimiento inaugural que, en una perspectiva ontológica de la noción de «evento», como es la heideggeriana, se presenta como uno de los momentos [y, de hecho, el único momento (2)] en el que se determina una nueva época a través de la fundación de los horizontes, esencialmente lingüísticos, que están en la base de la experiencia de cierta humanidad histórica.

En el ámbito determinado del predominio de estas filosofías, que cubre una amplia

parte del pensamiento reciente, la vanguardia artística, en las formas canonizadas de expresionismo, cubismo, futurismo, dadá, superrealismo, ha gozado durante décadas de una posición de absoluto privilegio teórico. En este privilegiar la vanguardia, más o menos explícitamente identificada con la esencia misma del arte, la estética contemporánea no hacía más que heredar y llevar a sus últimas consecuencias una visión del arte que, a partir al menos de Kant, recorre toda la tradición moderna, y que piensa el arte en términos de originalidad y de genio. El reconocimiento de una continuidad tal, sin embargo —no tan obvia si se piensa en el rechazo explícito de la estética romántica y en especial de la noción de genio por parte de mucha estética de hoy—, se ha vuelto posible, creo, sólo en tiempos relativamente recientes, cuando se ha abierto camino la conciencia del nexo entre modernidad e idea del ser como *novum*(3). Fue Arnold Gehlen, en un ensayo de 1967 sobre la *Secularización del progreso*(4), quien atrajo la atención sobre el hecho de que hoy el «progreso», el desarrollo de lo nuevo, se ha vuelto rutina en todos los campos de la vida, sobre todo en la producción industrial; y que, al mismo tiempo, el *pathos* y la búsqueda extrema de lo nuevo se concentran en el arte. Gehlen no lleva más a fondo el análisis; y el hecho señalado, de cualquier modo, podría detallarse mejor, por ejemplo, observando que, desde hace al menos dos siglos, lo nuevo es el valor dominante, implícito o explícito, en la esté-

tica, si bien ampliamente legitimado por el vínculo que teorizara Kant entre genio y naturaleza, que otorga a lo nuevo inventado por el genio una base ontológica; la cual, sin embargo, se disuelve progresivamente hasta la completa secularización del progreso de que habla Gehlen, y que vale también para el arte: rota la relación del artista inventor de lo nuevo con la naturaleza, y rota la relación del orden revolucionario con la auténtica esencia humana, el progreso se seculariza, o sea que se vuelve sólo desarrollo hacia una condición en la que «es posible nuevo desarrollo», sin ninguna legitimación inicial o final.

Esta secularización es evidente consecuencia de la técnica: es la producción técnica de mercancías, que pierden cada vez más la relación con el valor de uso para aislarse en el puro valor de cambio, lo que vuelve «abstracto» al progreso hasta desgastar su significado. En esta circunstancia, el arte entra, según Gehlen, como último receptáculo del valor y del *pathos* por lo nuevo; pero tal vez debería decirse, en cambio, que ésta es, desde el comienzo, o, de cualquier modo, muy pronto en la edad moderna, una plaza «fuerte» donde se manifiesta la ideología de lo nuevo, como precisamente muestra la teoría kantiana del genio (que no por acaso ve la cuestión del genio artístico vinculada, aunque en términos opositivos, al problema de la invención técnica y del descubrimiento científico). La posición de privilegio que el arte goza en el sistema cultural de la modernidad (el prestigio de los artistas, su reconocimiento como grupo profesional, etc., es un fenómeno típicamente moderno) está más probablemente ligada al hecho de que justo en ella, mucho antes que en otros campos, se expresa de modo explícito aquella ideología del ser como *novum* que yace, empero, en el fondo de toda la mentalidad moderna. Lo que ocurre en nuestra época, pues, no es tanto —o sólo—, como quiere Gehlen, el hecho de que, vuelto rutina lo nuevo en los otros campos de la cultura y de la vida social, todo el *pathos* de lo nuevo se concentra en el arte; sino más bien que, precisamente en cuanto lo nuevo se ha vuelto un valor problemático y ha perdido toda legitimación, también el arte se presenta ya como sede de la novedad privada de todo fundamento de legitimidad —como puro y simple «futurismo», un término que, desde este punto de vista, más allá de (y antes que) indicar una específica poética de vanguardia, expresa muy bien la esencia de toda la vanguardia como tal.

Esta conciencia teórica de la disolución del valor de lo nuevo y de la paralela crisis del mismo concepto de vanguardia es relativamente reciente, y no se ha consolidado todavía. En las últimas décadas, el ojo con que la cultura y la filosofía en especial han mirado a la vanguardia ha sido calificado en lo fundamental por presupuestos teóricos de tipo blochiano y/o de tipo heideggeriano; más bien, por lo común, se ha tratado de una hibridación de dos puntos de vista, en la cual la inauguralidad de la «puesta en

obra de la verdad» que, según Heidegger, ocurre en el arte, se interpretaba más o menos explícitamente como el presentarse del *telos* utópico de la reconciliación, como la *promesse de bonheur* de Bloch y Adorno. Hoy, empero, mientras la crítica y los artistas hablan cada vez más de transvanguardia y de posmoderno, la «complicidad», sobrentendida en muchas teorías estéticas, de utopismo blochiano-adorniano y heideggerismo se ha destruido, en el fondo justamente por la explicitación que Gehlen hace de la situación descrita, en sus rasgos esenciales: el *novum*, asimismo, y a causa de su ser «desenmascarado» como tal (el progreso sólo conduce a una condición en que otro progreso es posible; pero, en definitiva, ¿a dónde?) se ha desgastado como referencia legitimadora. Su «rutinización», como la llama Gehlen, no significa sólo que no tiene ya «relieve» (no impresiona ya, no tiene ya fuerza de *épater*), sino —es lo mismo— que se ha convertido en uno de los factores más poderosos de conservación: sólo produciendo «novedades» sin interrupción, el sistema de la producción de mercancías se puede conservar... Creo también que esta desmitificación del significado ontológico del *novum* (reducido, en cambio, a mecanismo del sistema de las mercancías) es lo que induce al otro elemento de la estética vanguardista, el heideggeriano, a repensarse en términos más correctos.

Sale así a la luz que, cuando en el ensayo sobre *El origen de la obra de arte*, Heidegger habla del arte como momento inaugural de un mundo, como «puesta en obra de la verdad», en el sentido de la fundación de una época, todo esto no puede leerse en el sentido de una pura apertura y anticipación histórica (como, por ejemplo, en la *Obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Benjamin ve en el shock de la obra dadaísta una anticipación del efecto del cine, y más en general de los rasgos de la experiencia moderna tardía...), ni como si se tratase del inicio de un nuevo mundo histórico que adquirirá consistencia y articulación desplegando en el tiempo cuanto está ya contenido, embrionalmente, en la obra inaugural. Si fuese así, la inauguralidad de la obra de arte sería algo provisorio, destinado a disolverse a medida que la «profecía» por ella anunciada se hace «realidad». Heidegger, en cambio, sostiene que el arte inaugura, es decir que «expone (*aufstellt*) un mundo», sólo en cuanto, también, «produce (*herstellt*) la tierra», la hace avanzar como aquello que siempre también se cierra y se sustrae a la explicitación. La inauguralidad de la obra no es provisorio, antes bien se explica sólo en la medida en que el abrir un mundo comporta siempre el anunciarse de un elemento oscuro, no «destinado» a explicitarse. Y sólo en virtud de esta conexión entre mundo y tierra, el arte es «puesta en obra de la verdad» y tiene un alcance inaugural. A la luz no sólo del ensayo sobre la obra de arte, sino ante todo de *Sein und Zeit* y luego de las obras tardías de Heidegger, parece que es posible ligar

este carácter «terrestre», inseparable del «mundo» de la obra de arte, con la mortalidad constitutiva de la existencia. Como puede mostrarse a través de un análisis más detallado de los textos heideggerianos (5), la obra inaugura un mundo sólo en la medida en que mantiene los propios significados explícitos y anticipatorios en el sentido «histórico» de la palabra en relación con la zona oscura de la mortalidad; por lo cual, al menos para mí, se puede hablar de un carácter constitutivo «monumental» de la obra de arte.

Aunque sólo sea a través de una presentación esquemática —la única posible aquí— está claro que, si se toma en serio la inescindibilidad de mundo y tierra en la obra de arte, la tesis heideggeriana de la inauguralidad del arte se relee de un modo que la aleja de toda estética de vanguardia. La herencia de Heidegger, como se sabe, vive hoy especialmente en la *hermenéutica* (Gadamer, Ricoeur, Pireysson; y, en un sentido más amplio, también Foucault, Derrida) que, junto a los programas de arte transvanguardistas y posmodernos, puede considerarse un elemento característico de nuestra situación, aquella en que, como se decía, parece que se ha perdido una verdadera disponibilidad para la experiencia vanguardista. Al acentuar —según una línea de continuidad con Heidegger que no puede discutirse temáticamente aquí— la interpretación como factor característico no sólo de la existencia sino de la misma «historia del ser» (por lo cual el ser no «es», pero se da como concreción de mensajes e interpretaciones, como transmisión y destino [*Ueberlieferung, Geschick*], sin ninguna referencia «última» a las cosas mismas), la hermenéutica, quizá fatalmente, tiende a poner el acento más en la «recepción» que en la producción de la obra de arte. Es muy cierto que las interpretaciones que, sin ninguna referencia especular (y especulativa) a las cosas mismas, se transmiten y se responden cristalizándose en la historia del ser, son siempre diferentes, y por tanto contienen elementos de novedad; pero se trata, como es evidente, de una novedad «débil», que no se legitima en relación con un *telos* aferrado a alguna oscura evidencia, si bien siempre sólo como respuesta a un llamamiento que nos llega en la transmisión (del pasado o de «otras» culturas).

Aquí no se trata, de todos modos, de mostrar teóricamente la legitimidad de la ontología hermenéutica con preferencia a una perspectiva de historicismo utópico. De manera más limitada, se tiende a hacer destacar que, en una cultura ampliamente conformada, como la nuestra, de poéticas transvanguardistas y posmodernas y, junto con ellas, de una difusa sensibilidad hermenéutica, parecen haber caído los presupuestos teóricos que, en las décadas anteriores, favorecieron una atención preferencial por la vanguardia, hasta una auténtica —a menudo implícita— concepción de la esencia vanguardista del arte. En esta situación, ¿debemos creer, de verdad, que la vanguardia se ha vuelto inaccesible? Una

vez desmitificado y disuelto el *pathos* de lo nuevo, ¿qué queda de los programas esencialmente «futuristas» de las vanguardias históricas? ¿Qué pueden significar aún para nosotros?

Inútil es decir que no se trata de volver a una concepción «reductiva» y sintomática de la vanguardia, como la de Lukács en la *Destrucción de la razón*; ya que también en él actuaba un pesado esquema de legitimación histórico-metafísica, en cuyo cuadro sólo la vanguardia artística era «desenmascarada» como decadencia y disolución de la cultura burguesa en nombre de otra vanguardia, considerada más auténtica, la del proletariado revolucionario, expresada en el Partido Comunista (y en su Comité Central). Es en cambio posible que la hermenéutica, liberada de los equívocos que surgían de la lectura en clave utópica de la inauguralidad del arte, se abra un nuevo camino de acceso al arte de las vanguardias históricas, y que más bien contribuya, desde el propio punto de vista así «reajustado», a iluminar aspectos no lo bastante subrayados por las perspectivas anteriores. Me parece que no hay todavía, al menos a un nivel de maduración suficientemente reconocible, una «teoría hermenéutica de la vanguardia» o un reconocimiento posmoderno de ésta. Las siguientes serán sólo, pues, implicaciones e hipótesis que intentarán dar los primeros pasos en esa dirección.

Para una consideración «hermenéutica» de la vanguardia, habrá que comenzar por

los rasgos «hermenéuticos» presentes en las vanguardias históricas, y hasta ahora, por lo común, comprendidos dentro del tema general de la renovación, de la anticipación, de la revolución de formas y contenidos. El interés de grandes movimientos y exponentes de la vanguardia del siglo XX (Blauer, Reiter, Picasso, surrealistas...) por las máscaras africanas, por el llamado «arte primitivo», por objetos rituales y por todo tipo de hallazgos etnográficos, se interpretará aquí sin reducirlo a una búsqueda genérica de horizontes formales más auténticos por más arcaicos, en vista de la anticipación utópica de una nueva imagen del hombre y del mundo. Cualesquiera que fuesen las tensiones utópicas y «revolucionarias» de los exponentes de las vanguardias históricas (pienso en el análisis que ha dado de ellas Ernst Bloch, en *Geist der Utopie*, 1918 y 1923), su exploración de los mundos formales de las «otras» culturas no ha sido, como en el fondo piensa Bloch, tanto un paso adelante en el camino del descubrimiento del «secreto monograma» de lo humano, sino sólo el encuentro con otros universos y otros códigos, y su contaminación con los códigos que la vanguardia heredaba de la propia tradición. En lugar de configurar un «*promesse de bonheur*» a través de la incorporación de elementos humanos más auténticos, más frescos y originarios que los accesibles y consumidos en la tradición occidental, la vanguardia ha «anticipado» aquella general condición de «contaminación» de lenguas y

códigos diversos dentro de la cual (no necesariamente con complicaciones negativas) nos encontramos hoy lanzados.

Es verdad que, de tal modo, también se reconoce una función anticipadora a la vanguardia; pero lo que ésta anticipa es precisamente un estado en el que se vuelve imposible toda concepción lineal de la historia, y en el cual la emancipación, el *bonheur* del que el arte es promesa, se delinea en la forma de la interferencia, explícitamente reconocida y «utilizada», de mundos culturales diversos, más bien que como estado de liberación y de reconciliación, del cual la obra, eventualmente sólo en negativo (como Beckett para Adorno), sería la anticipación. Es una vez más el (viejo) problema de leer las disonancias y la «negatividad» de la vanguardia, no sólo como síntoma de crisis sino como propuesta de una condición diferente, caracterizada de manera positiva. No sólo Lukács, sino también, paradójicamente, un filósofo tan «amigo» de la vanguardia como Adorno, se mantienen ligados a una concepción negativa y sintomática de ésta: para Adorno el ideal está en un estado reconciliado del cual el arte, en las condiciones actuales, puede ser promesa sólo bajo la figura de la disonancia, del silencio, del malogro, en definitiva.

Lo que una perspectiva hermenéutica nos invita a leer en la vanguardia es, en cambio, la anticipación-realización de una condición de «horizontalidad» de los lenguajes, la cual no puede no constituir una desmentida de aquella perspectiva lineal dentro de la

«¿Y mi historia? No consigo reconocerla en medio de las otras, tan apretado ha sido su entretenerse simultáneo.»

(Italo Calvino, *El castillo de los destinos cruzados*, trad. de Aurora Bernárdez).

Entre febrero y julio de 1986, han aparecido en España tres libros de Gianni Vattimo: *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*; *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, *Introducción a Heidegger*.

Rescato y apunto (y me mezclo con) algunas de las ideas que desarrolla en estos libros, sobre todo porque la página nos junta —¿por azar? ¿por necesidad?—, y en ese hecho se revela la visión que tiene Gadamer de la historia como historia del lenguaje y «diálogo abierto». Porque en la medida en que nos comprendemos hay lenguaje, y en ese tránsito pocos límites sirven para estipular o medir la distancia entre quien habla y quien es hablado. Transéunte, en voz activa o voz pasiva.

Si el hombre es ser para la

Espacio (¿fundamento?) de la mezcla

Mario Merlino

muerte (Heidegger) «en el tejido-texto de la existencia», el acto de pensar sería un constante ponerse en juego (*exponerse*, sentido ya presente en el verbo griego *paraboleúomai*), pues a través del mismo el sujeto se disgrega y descompone. En la aventura de pensar —y sobre todo desde la perspectiva de Nietzsche—, quien piensa es, estrictamente, *dividuum*, asume «como constitutiva la disgregación de la uni-

dad». Rememorar no implica, por tanto, una visión acumulativa ni recuperar el origen como medio para reconstituir la unidad perdida, sino, por el contrario, revivir (y revivirse) en lo *diferente*. El pensamiento supera, así, la distancia entre sujeto y objeto, porque en el revivir (lo que Vattimo llama el «pensamiento de la fruición») también se da una contaminación, lo que equivale a disolver los límites históricos en un espa-

cio *neutro* donde lo pasado se mezcla e impregna de lo presente. Y «el término neutro», como afirma Louis Marin en *Utópicas: juegos de espacios* (Madrid, Siglo XXI, 1975), «será lo uno que ya no es lo uno ni todavía lo otro, una tentativa lógica para enunciar (racionalizar) el tránsito».

Ambos caracteres del pensar son, en la interpretación de Vattimo, rasgos que explican en gran medida el proceso visible en el posmodernismo, una de cuyas concreciones (¿o puntos de partida?) es que el arte ya no ocupa un lugar separado de la vida cotidiana, sino que, por el contrario, ésta misma está *contaminada* por lo estético. En otras palabras, de la pérdida de distancia entre los objetos culturales del pasado y los contemporáneos —remedio contra la enfermedad de la historia de que hablaba Nietzsche—, se pasa a un «saber explícitamente residual», a una verdad «débil» que se construye a partir de su propia transitoriedad y fragmentación. Una verdad, evidentemente, que no participa de la rigidez del dogma ni tampoco de la pretensión totali-

GIANNI VATTIMO

El fin de la modernidad
Gadamer, 1966.

Las aventuras de la diferencia
Foucault, 1986.

Introducción a Heidegger
Gadamer, 1986.

que se coloca toda lectura «utópica» de la vanguardia misma. Lo que se anuncia en las poéticas y en las prácticas de la vanguardia, al menos en una parte significativa de ésta, no es el *telos* oscuramente anticipado de un proceso de emancipación como, de varias maneras, lo han interpretado Bloch, Adorno, Benjamin, sino una apertura «horizontal» a otros universos culturales, que, por cierto, es movida por la intolerancia ante los límites del propio, pero que no implica necesariamente la mirada vuelta hacia otro horizonte unitario resultante de la unificación, la síntesis, de estos múltiples universos formales. Todo esto vale como decir, aunque tal vez parezca algo exageradamente esquemático y provocador, que la verdad de la vanguardia —cualesquiera que fuesen las intenciones efectivas de cada artista, y la de los movimientos expresados en los manifiestos—, ha sido preparar, anticipar lo posmoderno, es decir, preparar y poner ya en acto un estado en el que la emancipación hacia la cual tiende el arte no se da mediante una reconciliación del sujeto consigo mismo, expresa en una forma aún fundamentalmente clásica (de la que la disonancia es sólo añoranza, presencia-ausencia polémica, promesa), sino mediante la apertura a otros universos espirituales, mantenidos en su alteridad o, a lo sumo, hechos objeto de un trabajo de contaminación que no tiene nada de la síntesis superior y que no se deja llevar a un ideal de forma reconciliada.

Como puede verse, la disonancia —no en

el sentido literal que tiene en Adorno, o no sólo en ese sentido— se vuelve rasgo positivo de una situación caracterizable como hermenéutica: podemos evocar como fondo teórico no sólo la ontología hermenéutica post-heideggeriana, sino también, más atrás, la estética de Dilthey, allí donde atribuye a la experiencia estética la función de ponernos en contacto con posibilidades de existencia otras que aquella a la que, de hecho, la vida nos constriñe —viendo en esta «multiplicación» de perspectiva una posibilidad de emancipación que no requiere, antes bien excluye, la recomposición de una unidad, y una forma cualquiera de reconciliación. Podremos también caracterizar como hermenéutica toda situación de multiplicidad de perspectivas no conciliada en unidad y, no obstante, *no vista como trágica* (de hecho, es en este sentido trágico como a menudo ha sido interpretada y se ha interpretado cierta vanguardia; pienso sobre todo en el expresionismo y en sus desarrollos: ¿existen óperas bufas dodecafónicas?).

Se trata, como he dicho, de una hipótesis: no muy aventurada, en la medida en que no se presenta como una lectura más veraz de las intenciones de las vanguardias históricas, sino como una nueva posible vía de acceso a éstas, en una situación en que no parece ya practicable una estética fundada en el *pathos* profético-utópico de lo nuevo. Por cierto, estimula un aspecto, el de la apertura a las otras culturas, que no se puede reconocer como característico de todas las vanguardias y que quizá, históri-

camente, no puede reivindicar un papel central. El problema frente al cual se encuentra hoy, no obstante, es el de individualizar un camino de acceso a la vanguardia que tenga en cuenta la disolución de la ontología del *novum*. Si no se quiere reducir la vanguardia a puro objeto de industrias historiográficas, y de búsquedas críticas eruditas, sino mantenerse al nivel en el que estaban ciertas grandes lecturas filosóficas, como la de Bloch o de Adorno, quizá la hipótesis hermenéutica resulte legítima y productiva.

(1) Ha sido publicado en *Holzwege*, Frankfurt, Klostermann, 1950 (trad. it. *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, la Nuova Italia, 1986; trad. franc. *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 19). [Ed. española: *Arte poesia*, trad. de Samuel Ramos, México, F.C.E., 1973, N. del T.].

(2) Un fragmento del ensayo citado sobre *El origen de la obra de arte* individualiza también otras formas de acontecer de la verdad, además del arte: «la acción que funda un estado», «la vecindad de lo que no es simplemente un ente, sino el más existente de los entes», «el sacrificio esencial», «la interrogación del pensamiento» —situaciones en las que quizá se pueda reconocer la política, la religión, la ética, la filosofía; pero de todos estos modos de acontecer de la verdad, Heidegger no vuelve a hablar, y el modelo del acontecer de lo verdadero sigue estando en la obra de arte (cfr. *Holzwege*, cit., p.50; trad. it. p. 46).

(3) Retomo aquí una temática que he desarrollado en el libro *La fine della modernità*, introd. y cap. X, Milano, Garzanti, 1985, al cual me permito remitir.

(4) Está publicado en el vol. VII de la Gesamtausgabe, *Einblicke*, Frankfurt Klostermann, 1978.

(5) Cfr. toda la sección II del ya citado *La fine della modernità*.

zadora de la metafísica. Ningún conocimiento absoluto es posible, y ese saber residual (cerca a la «divulgación», dice Vattimo) se nutre tanto de la filosofía y la ciencia como de los aportes de la cultura de masas.

En ese proceso infinito de la interpretación que *des-fundamenta*, que divide, esa multiplicación de lecturas que se cruzan, superponen y entretajan, no hay respaldo ni certeza definitivos. La conciencia (el pronombre yo que, según Wittgenstein, debería desaparecer de la gramática) no se separa ya de aquello que percibe, y el universo mismo sólo *consiste* a través de esa percepción fragmentaria que lo inventa y reinventa. La idea de «novedad», pues, pierde el sentido que ha marcado en buena medida a las vanguardias del siglo: la distorsión temporal que Vattimo indica en su artículo («El futuro del pasado») sería una variante de la noción nietzscheana del retorno cíclico cuyo signo es su permanencia. Lo nuevo no implica ya, desde luego, ni la originalidad ni el genio indiviso, sino, más bien, aquella constatación también de Nietzsche (o



de Borges, si gustáis) de que un hombre es todos los hombres. (Acaso el mismo Quijote sea un héroe posmoderno, precisamente por esa ironía hacia-la muerte que lo disgrega y lo desvaloriza al afirmar «yo valgo por ciento».)

En este pensamiento que se pone en juego, que destierra lo único e inmutable, también se anula o debilita la visión negativa de Hegel y Marx sobre la *alienación*. Su contrario «posi-

tivo» —la desalienación— correspondería, desde la perspectiva filosófica del posmodernismo, a un ideal de armonía e integridad al estilo de la escultura griega. Si el hombre es animal fragmentario (con perdón del resabio metafísico de definición tan lapidaria), *alienarse* significaría un tránsito propio en nuestro camino hacia la muerte, con ese revés «sin fundamento» de quien rememora, interpreta infinitamente, se *altera*

y reniega de verdades estáticas y sin mancha. Y el arte, concluye Vattimo, sería el «modo eminente de análisis infinito», aunque hablar de arte (las palabras siguen poniendo topes, no siempre transitan el espacio de lo neutro) nos haga recaer en el deslinde que lo separa de la vida cotidiana y de este «modo de pensar» que marca el fin de la modernidad y, con él, el de lo nuevo como consigna.

Preguntas que cargan preguntas: ¿será posible mantener este diálogo que anticipaba Heidegger entre «pensar» y «poetizar»? ¿Podrá encontrar el hombre, en «una relación menos dramática con la propia mortalidad», la diferencia entre «différence» y «différance», si seguimos el ejemplo apuntado por Derrida? ¿Habrà que seguir incidiendo en la *atmósfera no histórica envolvente* para curar la enfermedad de la conciencia historiográfica? ¿Será acaso éste el «fundamento» de la mezcla? ¿Dónde se ha ido *mi* historia, la dialéctica de *mi* historia? Y, a propósito, ¿dónde está la vuestra? ¿Es hora «sin pronombres», como ya exclamaba Jorge Guillén?

El ciego en la biblioteca: Jorge Luis Borges

Horst Bienek

HORST BIENEK

La primera polca
Muchnik, 1986.

Alguien se propone dibujar el mundo. En el curso de los años puebla un espacio de imágenes de provincias, reinos, montañas, bahías, barcos, islas, peces, casas, herramientas, astros, caballos y personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas reproduce la imagen de su rostro.

Estoy citado con Borges a las once en la Biblioteca Nacional, cuyo director es desde hace muchos años. Me pongo temprano en camino; he llegado ayer y quería ver y vivir la ciudad como él la vio y describió. ¿Qué es Buenos Aires? *Es el creciente laberinto de luces que distinguimos desde el avión y bajo el que están el mirador, la acera, el último patio, las cosas calladas.* Camino por La Florida, paso despacio ante los elegantes escaparates, demoro aquí y allá mi paso como los demás, me sorprende comparando los precios de las camisas de seda y de las chaquetas de cuero, como los demás. Hasta que descubro que ellos, los argentinos, sólo toman como pretexto los espléndidos escaparates para reflejarse en las grandes lunas, las mujeres se colocan un rizo en la cara para parecer más femeninas, los hombres se ajustan la corbata y estiran el pantalón para resultar más masculinos. Me doy cuenta que eso es más Gombrowicz que Borges. Llego a Retiro, esa plaza sobre la que los ingleses construyeron un campanario, en el centro una estatua, un general sobre un caballo, por todas partes se ven los héroes a caballo, fundidos en bronce o esculpidos en piedra. En otra plaza, detrás de aguacates cargados de frutos, un monumento aún más grande, más descomunal y más aparatoso que los demás,

de nuevo un general a caballo, seguramente es otra vez ese Martín Fierro, pienso, que tiene el mismo aspecto que todos los héroes de antaño sobre monumentos de ayer y al que Borges había descrito de manera tan distinta en una narración de sólo página y media: *Eso que sucedió una vez se repite incessantemente. Los ejércitos visibles se marcharon y lo que queda es una lucha miserable a cuchillo; lo que sueña alguien forma parte de la memoria de todos.*

No, las epopeyas suenan de otra manera.

La Recoleta, el cementerio, el muro alto ante el que murió fusilado uno de sus antepasados. Ese cementerio abarrotado de templos construidos en estilo antiguo, con columnas dóricas, frisos jónicos, sólo que todo mucho más pequeño, como si los muertos encogiesen, sarcófagos de yeso blanco, lápidas de granito, cadenas de hierro combadas, todo sugiere que se debe estar bastante apretado allá en el reino de los muertos. Aquí están también enterrados los huesos de los Borges, una antigua familia guerrera, capitanes, gobernadores, militares. Recuerdo una película, Borges apoyado en un bastón en medio de cruces, inmóvil, la cara inclinada hacia las piedras, el primer Borges que no cabalga triunfal hacia la Pampa sino la que canta melancólico.

Recorro el último trecho en taxi, no quiero llegar tarde. En verano, escribe Borges, *la ciudad es blanca de la blanca luz del sol.* Ahora, en julio, y eso es invierno aquí, es gris bajo la luz gris del sol, colores apagados de casas y muros pintarrajados con lemas peronistas ram-

plones, siempre las mismas palabras, los mismos signos: *Perón al poder. Y: Por el socialismo nacional.* Cosa que me asusta.

Espero a Borges en el vestíbulo donde cuatro porteros esperan desesperadamente a unos visitantes que no vienen. Y cuando llegan por fin miran para otro lado, a no ser que el visitante traiga una carpeta que de acuerdo con el reglamento puede ser incautada en el acto, cosa que no sucede esa mañana pues los escasos visitantes que entran con la misma cadencia lenta que la manecilla que marca las horas en el gran reloj sobre la escalera, tienen la prudencia de no llevar carpeta, llegan en mangas de camisa, muestran las blancas palmas de las manos abiertas y desaparecen por algún largo y oscuro corredor.

Los porteros optan por ocuparse de sus uñas, de su corbata azul oficial que nunca está correctamente colocada o de su bigote audazmente curvado aunque ya surcado por las primeras canas. Entonces llega Borges, se baja de un taxi, sube a tientas, aunque bastante deprisa, los primeros escalones hasta el vestíbulo, no mira a derecha ni izquierda, sino fijamente a un punto de algún lugar del infinito, su cuerpo ligeramente inclinado hacia adelante está cubierto con un pesado abrigo gris, en la cabeza lleva una boina negra. La cara está vuelta hacia arriba, los párpados caen pesadamente sobre los ojos como si los protegieran de la luz. No hay ninguna emoción en esa cara, tampoco después al hablar, es como una de las máscaras de piedra que he visto antes en el cementerio, en Recoleta.

Borges cruza con cuidado,

pero con paso seguro, el vestíbulo y agarra el extremo del pasamanos de la escalera ascendente. Todo sucede tan deprisa que no me da tiempo a saludarle. Ninguno de los porteros cambia su posición, me llama la atención que miran en ese instante con especial indiferencia, como si hubiesen recibido órdenes de hacer caso omiso de ese hombre que después de todo es su director. Esa situación me ha paralizado por un instante, luego corro hacia él, subo rápidamente los escalones, le alcanzo en un tramo, y así, mientras caminamos, me presento. Le recuerdo nuestro primer encuentro en Berlín, en 1965, en un congreso de autores latinoamericanos convocado por el PEN alemán y el gobierno de la República Federal. Su fama había llegado a Alemania a través de Francia. Elogio, triunfo, hasta veneración había para él en Europa.

«Sus narraciones son momentos para los que vivimos porque en ellos despertamos a nuestra verdad», escribió un crítico. Ninguno de los que estaban presentes olvidará cómo describió Borges en Berlín, espontáneamente, de memoria, la soledad de los gauchos en la vastedad de la árida Pampa —y a todos nosotros que escuchábamos se nos transmitió esa soledad—.

Borges no interrumpe su ascensión por la escalera, es un viejo ritmo el que sigue, de eso me doy pronto cuenta. Contesta algo muy amable que no entiendo al tiempo que se quita su boina negra, luego recorre el pasillo con la mano derecha extendida como una varita mágica, toca varias puertas hasta que aprieta un picaporte y entra en una pieza. Camino torpemente detrás de él y de pronto



me encuentro en una habitación, al parecer su despacho, grande, vacío e inhóspito. Hay una mesa de trabajo sobre la que se encuentran algunos libros, nada más; al lado un teléfono en un armario de madera; en la pared un cartel anunciando una biblioteca circulante. Borges me conduce a una habitación contigua, una especie de sala representativa con una mesa larga tapizada de terciopelo en el centro, una chimenea, un espejo en la pared, todo en la penumbra, pues las contraventanas están cerradas. Por todas partes hay grueso polvo como si nadie hubiese estado aquí desde hace semanas.

Espere un momento, por favor, me dice Borges en inglés, voy a pedir café. Y regresa lentamente a tientas al armario de madera, me dispongo a ayudarlo pero él rehúsa con gran gesto. Su voz está quebrada y apenas es comprensible: sus ojos me miran sin brillo. En Berlín, aquel año, su vista ya estaba turbia, pero aún podía distinguir luz y sombras. Ahora ya sólo hay oscuridad a su alrededor.

Nadie contesta en el teléfono; cuelga el auricular, camina hacia la otra habitación, marca allí con clara seguridad otro número, escucha atentamente pero tampoco contestan. Entonces entra su secretaria y cuando le ve desaparece muy deprisa y silenciosa sin saludarle. Y en ese momento me doy cuenta de que esa es una táctica de los nuevos hombres que han asumido hace unos días el poder en este país. Ya una vez le habían despedido los peronistas porque, como intelectual, no había escatimado la crítica. Ahora por lo visto utilizan un método nuevo que podrían haber aprendido de Orwell. Borges marca de

nuevo pero no consigue comunicarse y desiste.

Me invita a pasar a la pieza de la chimenea en la que hace frío y huele a cerrado; debe hacer semanas que no ha sido utilizada. Habla, muy despacio, me mira, y mira por encima de mí, hace largas pausas entre sus frases. Su cara es rígida, como de piedra, no es de este tiempo. Afuera hay luz, afuera es de día, afuera está el presente; dentro la luz es filtrada por las persianas; el ruido de la calle también llega amortiguado hasta nosotros. *Un recuerdo de algo que una vez te perteneció revive y se extingue.*

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura sólo un segundo o quizás ni siquiera eso; no sé cuántos pájaros he visto. ¿Era un número determinado o indeterminado? En el problema se plantea la cuestión de la existencia de Dios. Si Dios existe el número es determinado porque Dios sabe cuántos pájaros me dejó ver. Si Dios no existe el número es indeterminado porque nadie pudo contar los pájaros. En ese caso yo vi (digamos nosotros) menos de diez pájaros y más de uno solo, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno que no es ni nueve, ni ocho, ni siete, ni seis, ni cinco, etc. Ese número total es imaginable para nosotros; ergo, Dios existe.

No recuerdo ya sus frases. Eran tan oscuras como aquel cuarto. Estaba allí y no estaba allí. Sus palabras en inglés eran comprensibles e incomprensibles. Creo que habló del mundo que se hundía en el caos porque los poetas (detrás de los políticos, militares y científicos) no eran capaces de ordenarlo;

habló de política, de Perón, que tenía relación con el poder pero no con las personas; habló de las palabras que ahora que había quedado completamente ciego no podía ver, sólo oír, de San Juan de la Cruz y de Kafka que había asumido todas las angustias de este mundo y no nos podía librar de ellas.

Habló de Borges que, como todos los escritores, era vanidoso y buscaba la originalidad y singularidad hasta que había comprendido que su aportación a los contemporáneos consistía en hacerles ver que todos somos prisioneros en el laberinto del tiempo y sólo podemos descifrar pocas cosas. Mientras viviese su madre (ahora tiene 96 años) escribiría algunas soluciones a los enigmas universales, es decir, se los dictaría; cuando ella ya no estuviese no habría enigmas universales, no le quedaría nada por escribir.

Perón puede prescindir de mí, dice, y por primera vez una leve sonrisa cruza su boca; ya sé. El necesita Santos. Nosotros necesitamos la verdad.

Quiere enseñarme la biblioteca y me acompaña, el vidente ciego, a través de corredores, junto a altas estanterías llenas de libros, hasta la sala de lectura.

Los ruidos de la Plaza quedan detrás de nosotros y entramos en la biblioteca. Casi físicamente siento el círculo dinámico de los libros, el silencioso ámbito de su orden, el tiempo disecado y conservado de manera mágica. A derecha e izquierda se dibujan, unidas en su sueño clarividente, las caras instantáneas de los lectores, iluminadas por el brillo de las lámparas de estudio.

Borges abre una puerta y veo desde arriba la gran sala de lectura, una docena de estudian-

tes están sentados detrás de pequeñas mesitas tapizadas de verde, absortos en sus libros; en las paredes revestidas de madera, viejos armarios oscuros, en vitrinas valiosos incunables. Borges señala la madera tallada que ya no puede ver, no es arte pero sí trabajo sólido que perdura. En un nicho junto a nosotros la escultura del fundador de la biblioteca; a su lado queda un sitio libre. Sé que allí estará algún día la cabeza en bronce de Borges.

Desde hace 40 años, dice, vengo a esta biblioteca, y extiendo las manos como si abarcase una vez más todas las salas, todos los libros, todo el saber de este mundo, la biblioteca de Babel; aquí conozco cada escalón, cada puerta, cada piedra, cada losa del suelo. Me rechaza cuando trato de ayudarlo a reencontrar el camino a su despacho.

Se vuelve, recorre sólo el camino de vuelta. La figura que era grande y vivaz mientras hablaba resulta ahora, en el silencio, pequeña y encorvada. Se desvanece en la sombra del largo corredor y antes de alcanzar la puerta ha desaparecido en la oscuridad, sólo los pasos resuenan apagados.

Alguien se propone dibujar el mundo. En el curso de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, reinos, montañas, bahías, barcos, islas, peces, casas, herramientas, astros, caballos y personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas reproduce la imagen de su rostro.

Jorge Luis Borges vive ciego, con setenta y cuatro años, en la ciudad de los «buenos aires». *Le basta ser quien es. No quiere ser otro.*

EDUARDO
GOLICORSKY
*La sombra de los
pájaros*
Acora, 1975.
*Prisionero de
su pasado*
(Stinky Wonders)
Martinez Roca, 1983.

JULIO CORTAZAR

Octaedro

Alianza, 1964.

Ultimo round

Siglo XXI, 1974.

Las armas secretas

Alfaguara, 1962.

Queremos tanto

a Glenda

Alfaguara, 1964.

Desluzas

Alfaguara, 1966.

La vuelta al día en

ochenta mundos

Siglo XXI, 1964.

La tal Lucas

Alfaguara, 1964.

Rayuela

Edhasa, 1964.

Los premios

Bruguera, 1964.

El pensador

y otros relatos

Bruguera, 1964.

El libro de Manuel

Orbis, 1964.

Cortázar y la política

Eduardo Goligorsky

EDUARDO
GOLIGORSKY

La sombra de los
bárbaros
Acervo, 1977.

Prisionera de
su pasado
(Shirley Wonders)
Martínez Roca, 1983.

La primera tentación que experimenté, cuando me invitaron a esta mesa redonda, consistió en limitarme a leer dos respuestas de Julio Cortázar a un reportaje que publicó el diario *Clarín* (edición internacional, 5 al 11 de diciembre de 1983), dando luego por terminada mi intervención. Dijo Cortázar en aquella oportunidad: «Siempre la vi positivamente (la imagen del presidente Raúl Alfonsín). Porque me gustó la conducta de Alfonsín en los malos años. Me gustó su manera de hacer frente a las cosas, siempre con gran dignidad. Me gustó que, en el momento de la guerra de las Malvinas, que desató una cantidad de sentimientos turbios de muchos lados, él no se plegará a esas actitudes... En Europa muchos coinciden en que es un hombre de ideas claras, equilibrado, que responde un poco al ideal del político democrático tal como lo pueden ver un francés, un español o un italiano. Eso me inspira confianza a mí y coincide, además, con mi punto de vista personal».

Realmente, para mí habría sido gratificante sintetizar la semejanza de Cortázar dentro de estos parámetros tan próximos a una cosmovisión liberal, democrática y pluralista, y tan alejada de sus profesiones de fe revolucionarias y castristas. Sin embargo, si yo hubiera procedido así, habría incurrido en el mismo pecado que me obstino en denunciar cuando lo cometen otros: el de manipular las opiniones de figuras públicas para llevar agua al propio molino, mediante la invocación del argumento de autoridad.

Una técnica equívoca

La segunda tentación que

experimenté, cuando me invitaron, fue la de negarme a participar en la mesa redonda para no hacerme cómplice de esta técnica equívoca que consiste en sustituir el raciocinio por la repetición escolástica de opiniones políticas, o de otro tipo, avaladas por figuras públicas, tanto cuando éstas se refieren a temas de su especialidad como cuando se ocupan —y esto es lo más común— de otros en los que son profanas. Un albañil puede saber tanto (o tan poco) de política, de sexualidad, de economía o de ecología como un escritor, un artista o un deportista. O como un político. Incluso en el campo de disciplinas especializadas, los eruditos discrepan entre sí. Con más razón en ámbitos que se prestan a todo tipo de especulaciones insustanciales o indemostrables. Hay ganadores del premio Nobel, aún en ciencias, que estampan su firma al pie de panfletos racistas. Ezra Pound pronunció discursos de propaganda fascista por la radio italiana durante la Segunda Guerra Mundial. Céline colaboró de buen grado con los ocupantes nazis de su patria, Francia. Yves Montand cantó en favor de la *pax sovietica* y hoy lo hace en favor del nacional-catolicismo polaco. Neruda compuso poemas en honor de Stalin. Sartre se dejó engatusar por las puerilidades vesánicas del *Libro Rojo* de Mao. Estos ejemplos, que podrían multiplicarse hasta el infinito, bastan para demoler el argumento de autoridad y para vaciar de contenido las opiniones de las figuras públicas que no han sido previamente sometidas a la prueba del libre examen.

El «Fulano lo dijo, y por tanto ha de ser cierto» es, en verdad, una técnica apropiada para intimidar a los ingenuos y para

fomentar la pereza mental de quienes se resisten a pensar por sí mismos y prefieren que les den las ideologías precocinadas y predigeridas. Hasta Cortázar se mostró impresionado por el argumento de autoridad esgrimido contra las causas que él defendía. «¿Cómo echar en saco roto las críticas (a Cuba) de un Octavio Paz, de un Vargas Llosa?», se preguntó en una oportunidad Cortázar (*Nicaragua*, pág. 11). No se le ocurrió reconocer que sería facilísimo echarlas en saco roto, si no estuvieran avaladas por los datos de la realidad. Lo impropio, en cambio, es descalificar las críticas, apriorísticamente, mediante la retórica pura y simple, atribuyéndolas, como hace Cortázar, a «un elitismo 'espiritual' que se alia automática y necesariamente al económico» (*ib.*, pág. 10). Sobre todo cuando se confiesa, de antemano, la falta de los conocimientos indispensables para profundizar la polémica. «Quiero aclarar que yo tengo una ignorancia política enorme» —dijo Cortázar—. «Cuando se entra en los matices políticos reconozco que no es mi terreno» (*El País*, 25 de marzo de 1979).

Re-visión del exiliado

Mi actitud rigurosa frente a los juicios políticos enunciados en semejantes condiciones de carencia es producto de una reflexión que inicié antes de expatriarme, en 1976, y que se profundizó en España. Cortázar hizo hincapié en esta «posibilidad de re-visión de nosotros mismos en tanto que escritores arrancados de nuestro medio». He aquí su propuesta: «Se trata sobre todo de indagarnos como individuos pertenecientes a pue-

blos latinoamericanos, de indagar por qué perdemos las batallas, por qué estamos exilados, por qué vivimos mal, por qué no sabemos ni gobernar ni echar abajo a los malos gobiernos, por qué tendemos a sobrevalorar nuestras aptitudes como máscara de nuestras ineptitudes. En vez de concentrarnos en el análisis de la idiosincrasia, la conducta y la técnica de nuestros adversarios, el primer deber del exiliado debería ser el de desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero y allí, sin las fáciles coartadas del localismo y de la falta de términos de comparación, tratar de verse como realmente es» (*Años*, págs. 23-24).

A mí la re-visión me llevó a conclusiones opuestas a las de Julio Cortázar, o sea a un aborrecimiento obsesivo de todas las formas de violencia, independientemente de la presunta justicia de las causas por las que se ejerce. Me volví implacable en la crítica a toda apelación al derramamiento de sangre y al heroísmo en nombre de grandes ideales, y me convertí en terco defensor de todas las formas de negociación, transacción y conciliación, aunque éstas conlleven la capitulación momentánea. También me transformé en crítico intransigente de las trasgresiones a la democracia y el pluralismo, aunque se las minimice con argumentos denigratorios para la «democracia formal» o «burguesa». No puedo olvidar que fueron aquellas apelaciones a la violencia justiciera y heroica, y estas denigraciones de la democracia formal, las que pusieron en marcha los mecanismos macabros que desangraron a Argentina, y que pueden volver a desangrarla.



La perplejidad de Cortázar

Desde esta perspectiva, es evidente que Cortázar estaba sujeto a un desgarrador tironeo entre los resabios de su formación humanista y liberal, por un lado, y las exigencias de la solidaridad inapelable con las que él interpretaba como formas ejemplares de la revolución y el socialismo, por otro.

En una conferencia que pronunció en Madrid, el 26 de marzo de 1981, Cortázar estigmatizó «el espejismo de las falsas democracias como lo estamos viendo en la mayoría de los países industrializados» (*Argentina*, pág. 67), y en un artículo se refirió a las «seudodemocracias de este mundo del norte y del oeste» que prestaban escasa ayuda a Nicaragua (*Nicaragua*, pág. 35).

Sin embargo, en su ponencia presentada en el Congreso del PEN Club (Estocolmo, junio de 1978) reconoció su perplejidad ante ciertos fenómenos internos de la más poderosa de las «seudodemocracias». Dijo entonces: «En estos días los periódicos anuncian que el embajador de Estados Unidos ha entregado a la Junta Militar argentina una lista de los prisioneros políticos

recopilada por sus servicios de información, y que alcanza a un total de 10.000 personas. La ironía, que es uno de los atributos más fecundos de la literatura, encuentra aquí un terreno de elección; irónico es, en efecto, que esa enorme lista sea proporcionada por un país cuyo credo imperialista y cuyos procedimientos de apropiación y de opresión en América Latina son de sobra conocidos. Irónico es que un sistema capaz de contribuir decisivamente a la caída del régimen democrático de la Unidad Popular en Chile busque actualmente esclarecer el monstruoso asesinato de Orlando Letelier, y que después de haber favorecido abiertamente tantas dictaduras militares en Argentina, se indigne ahora del número de presos políticos en el país» (*Argentina*, págs. 89-90).

Estos hechos pueden haber sido «irónicos» desde la perspectiva de Cortázar, pero no por ello son menos dignos de tomar en cuenta. Como son dignas de tomar en cuenta las múltiples ocasiones en que la Unión Soviética bloqueó, con su voto, la consideración del caso argentino en la Comisión de Derechos Humanos de la

ONU, con sede en Ginebra. Incluso aliándose, para ello, con el delegado de la dictadura de Somoza, como ocurrió en agosto de 1977.

En noviembre de 1983, Cortázar hizo otra concesión a las virtudes de las «seudodemocracias». Reporteado por la periodista Mercedes Milá en el programa *Buenas noches*, de Televisión Española, Cortázar manifestó: «Hay que reconocer que en Estados Unidos hay una crítica y un periodismo muy independientes, y el señor Ronald Reagan lo sabe muy bien, porque ahí le hacen críticas muy duras». Para añadir luego, curiosamente: «En Cuba me gustaría ver, por ejemplo, una verdadera prensa. Todavía no hay una prensa en Cuba» (*Nicaragua*, págs. 129 y 131).

Siete años de castigo

Cuando Cortázar violaba la disciplina que se había autoimpuesto en su relación con los países llamados socialistas, el blanco preferido de sus críticas era la Unión Soviética, que ya tiene la piel muy curtida en estas lides. Entrevistado por Osvaldo

Soriano y Norberto Colominas, Cortázar dictaminó: «Ahora, con respecto a la campaña anticomunista, yo creo que hay que distinguir entre el comunismo y la Unión Soviética. Esto que voy a decir ahora, por ejemplo, hará palidecer a muchos compañeros cubanos, que por razones que conocemos, obvias, no deben (*sic*) ni pueden (*sic*) decir lo que yo, que no soy cubano y estoy fuera de contexto, puedo decir. La Unión Soviética, en este momento, muestra conductas que pueden considerarse como anticomunistas, que realmente no tienen nada que ver con el marxismo-leninismo. Esta conducta está, naturalmente, haciéndole el juego —a veces muy fácil— al anticomunismo basado en un concepto de derechas, en un concepto reaccionario. A un historiador como Raymond Aron, que es un brillante historiador de derecha, le sirven el juego en bandeja. Cualquier cosa que diga es cierta cuando se refiere a la Unión Soviética» (*El País*, 25 de marzo de 1979). Vale la pena aclarar que fue en este mismo reportaje donde Cortázar comentó que tenía «una ignorancia política enorme» y que

Bestiario
Alfaguara, 1984.

Algunos que anda
por ahí
Alfaguara, 1984.

Argentina: años de
alambres culturales
Machnik, 1984.

Nicaragua tan
violencia dulce
Machnik, 1984.

Los sudamericanos de la
comunistas
(con Dunsen)
Machnik, 1984.

Salvo el crepúsculo
Alfaguara, 1982.

Final del juego
Alfaguara, 1984.

Historia de cronopios
y famas
Alfaguara, 1984.

Todos los juegos
el juego
Alfaguara, 1984.

Los reves
Alfaguara, 1984.

JULIO CORTÁZAR

Octaedro
Alianza, 1984.

Ultimo round
Siglo XXI, 1974.

Las armas secretas
Alfaguara, 1982.

Queremos tanto
a Glenda
Alfaguara, 1984.

Deshoras
Alfaguara, 1986.

La vuelta al día en
ochenta mundos
Siglo XXI, 1984.

Un tal Lucas
Alfaguara, 1984.

Rayuela
Edhasa, 1984.

Los premios
Bruguera, 1984.

El perseguidor
y otros relatos
Bruguera, 1984.

El libro de Manuel
Orbis, 1984.

- Bestiario
Alfaguara, 1984.
- Alguien que anda por ahí
Alfaguara, 1984.
- Argentina: años de alambradas culturales
Muchnik, 1984.
- Nicaragua tan violentamente dulce
Muchnik, 1984.
- Los astronautas de la cosmopista (con Dunlop)
Muchnik, 1984.
- Salvo el crepúsculo
Alfaguara, 1985.
- Final del juego
Alfaguara, 1986.
- Historia de cronopios y famas
Alfaguara, 1986.
- Todos los fuegos, el fuego
Alfaguara, 1986.
- Los reyes
Alfaguara, 1986.
- Los relatos
 1. Ritos
Alianza, 1976.
 2. Juegos
Alianza, 1976.
 3. Pasajes
Alianza, 1976.
 4. Ahí y ahora
Alianza, 1985.

«cuando se entra en los matices políticos reconozco que ese no es mi terreno». Acotaciones éstas que no invalidan la denigración de la Unión Soviética sino la pretensión de establecer diferencias entre las conductas soviéticas y la naturaleza intrínseca del marxismo-leninismo.

En el caso de Cuba, sus críticas no apuntaron nunca al régimen de partido único, ni a la perpetuación de un solo líder en el poder con los elementos consiguientes de culto de la personalidad, ni a la original implantación de un sistema dinástico entre hermanos, sino a una problemática de origen más individualista. Cortázar escribió, por ejemplo: «Para empezar: ¿en qué medida puede gestarse el hombre nuevo? ¿Quién conoce los parámetros? Hay un esquema ilusorio que rápidamente deriva al sectarismo y al empobrecimiento de la entidad humana: el de querer crear un tipo de revolucionario permanente, considerado *a priori* como bueno, abnegado, etc. Como bien lo supieron en Cuba, esta idealización entraña la negación de todas las ambivalencias libidinales, de las pulsiones irracionales; en última instancia se traduce en cosas tales como la condena del temperamento homosexual, del individualismo intelectual cuando se expresa en actitudes críticas o en actividades aparentemente desvinculadas del esfuerzo revolucionario, y puede abarcar en su repulsa al sentimiento religioso considerado como un resabio reaccionario» (*Nicaragua*, pág. 12).

Pero al recordar, en el mismo texto, que la tibia crítica que formuló sobre el caso Padilla «por más solidaria que fuese, me valió siete años de silencio y ausencia», no se interrogó sobre los problemas infinitamente más graves que pudieron y pueden sobrevenirles a los disidentes que permanecen en Cuba, ni sobre el destino de quienes no pudieron seguir a Cabrera Infante, Sarduy o Franqui rumbo al exilio. Si hubiese querido, Cortázar podría haber extendido a ellos la reflexión que hizo sobre el exilio exterior e interior en el Cono Sur: «En el primero un intelectual dispone de toda su libertad para trabajar aún en las circunstancias más difíciles; en el segundo, la censura y la amenaza permanente de los poderes opresores impiden la libre expresión de las ideas y obli-

gan a un trabajo sigiloso, a una comunicación difícil y azarosa pero que casi siempre termina por abrirse paso y llegar al lector. Los que trabajamos desde fuera tropezamos con las barreras fronterizas, mientras que los exilados internos se topan con las barreras editoriales o publicitarias y las trabas de la censura» (*Argentina*, pág. 93).

Doble escala de valores

Mercedes Milá le preguntó a Cortázar, durante el coloquio ya citado, cuál sería su actitud frente a una falta de respeto al ser humano en Cuba o Nicaragua. Después de negarse a imaginar que ello pudiera ocurrir, Cortázar respondió: «Allí donde se falte el respeto a la dignidad humana, pues yo estaré en contra siempre» (*Nicaragua*, pág. 135).

Sin embargo, Cortázar no aplicaba, para el caso de las violaciones a los derechos humanos perpetradas en los países socialistas, la misma escala de valores que aplicaba para los casos que se producían fuera de ellos. No en vano se había pronunciado, en el reportaje que le hicieron Soriano y Colominas, y al que ya me he referido, contra el peligro de caer en «la blandura liberal». Sí, eso mismo: «la blandura liberal».

«Una de las faltas mayores, de los crímenes, de las culpas mayores que tienen los que atacan sistemáticamente a la Revolución cubana y la nicaragüense» —le dijo a Mercedes Milá— «es el hecho de extrapolar cualquier incidente individual que toca a una persona, a un preso político, a cualquier acto que pueda significar una violación individual de derechos humanos, de desplazarlo inmediatamente en las noticias y en los comentarios para que la gente tenga la impresión de que eso abarca a nueve millones de personas o tres millones de personas. Hay que distinguir cuidadosamente en ese terreno» (*Nicaragua*, pág. 142).

Pero el patrón de medida era muy distinto cuando Cortázar se sentía más próximo a la víctima, y entonces sí adoptaba los criterios de la abominada «blandura liberal». Cuando Juan Carlos Onetti fue detenido en Uruguay, Cortázar denunció, con razón, a quienes ponían todo el énfasis de la protesta en

el caso Solzhenitsin y olvidaban el caso del escritor uruguayo. Y escribió en *Cuadernos para el Diálogo*, en mayo de 1974: «No hay grande ni pequeño en este reiterado desprecio del poder ensoberbecido hacia los hombres libres, de las máquinas burocráticas hacia los individuos que se obstinan en pensar por su cuenta» (*Argentina*, pág. 35).

Niños milicianos

Como dije antes, una de las obsesiones que se reforzaron en mí durante la expatriación es la que hoy me hace aborrecer toda forma de violencia, cualquiera sea la excusa con que se emplee. Naturalmente, esta actitud me coloca en las antípodas de advertencias como la que formuló el hoy presidente de Nicaragua, Daniel Ortega: «Que sepan los estrategas del Pentágono que aquí van a tener que pelear contra ancianos, mujeres, niños, hombres, inválidos; que vamos a combatirlos con fusiles, con escopetas, con garrotes, a pedradas». Infortunadamente, a Cortázar se le ve plegarse a las formas más extre-

mas de esta política numantina, de kamikazes. Sus historias sobre niños guerrilleros o milicianos sólo se conciben como el producto de una adhesión acrítica que le hacía perder de vista sus orígenes humanistas. «Una tarde fuimos a orillas del mar con Sergio Ramírez y Tomás Borge; un niño de apenas quince años, cuyo nombre se me escapa, fue recibido calorosamente y se sumó a nuestra rueda. Guerrillero de extraordinaria puntería y audacia, había acabado con treinta hombres de la Guardia Nacional» (*Nicaragua*, pág. 30).

Más incomprensible aún es que ninguna reflexión crítica sobre el régimen que emplea niños combatientes acompañara a la descripción beatífica del caso de Brenda Rocha, de 15 años: «Brenda, gravemente alcanzada por balas que le destrozaron el brazo, siguió disparando con la mano izquierda hasta que la pérdida de sangre la obligó a cesar el fuego cuando ya los somocistas invadían el poblado... Los médicos afirman que a fin de mes estará en condiciones de ser trasladada a la Unión Soviética, y allí la cirugía más avanzada le insta-



lará una prótesis; para Brenda esto significa volver a estar en condiciones de reanudar su trabajo, de seguir cumpliendo sus obligaciones de miliciana (el subrayado es mío, E.G.)... Uno de los amigos que me acompañaba esa noche en el hospital, me dijo que Brenda sonreía como los ángeles de Giotto. Es cierto, pero yo la siento todavía más cerca de la inolvidable sonrisa del ángel de la catedral de Reims, que desde lo alto nos contempla con una expresión llena de travesura y de gracia, casi de complicidad» (*Nicaragua*, págs. 64-65). Sin duda, esta manifestación insensible de sadismo contemplativo quedará inscrita entre las páginas más negras de los escritos políticos de Cortázar.

Espíritu lúdico

Todo este análisis me interesa, sobre todo, en función de la tragedia que vivió Argentina, y de la que podría volver a vivir si se reavivara la fascinación por la violencia, el terrorismo, la guerrilla o la lucha armada. Desde este punto de vista, la asimilación ciega, por la juven-

tud idealista, de la filosofía maximalista y heroica de Cortázar, podría traer consecuencias nefastas, traducidas en la demolición del actual sistema democrático y pluralista, y en el consiguiente retorno a la espiral de provocaciones y actos depresivos que culminó con las matanzas de la dictadura militar. Basta pensar, por ejemplo, que en el fondo no existen diferencias sustanciales entre quienes empujaron a la niña Brenda Rocha a su sacrificio extremo y los sádicos infanticidas que, para justificar las aberraciones de la «noche de los lápices»*, se escudaron tras el argumento de que las fuerzas presuntamente revolucionarias son las primeras en otorgar status de combatientes a los niños. En ambos casos, impera el mismo desdén necrófilo por la condición infantil, con una realimentación recíproca.

Es sintomático, en este contexto, que Cortázar, implacable a la hora de condenar las atrocidades del régimen militar, nunca practicara un examen serio de la ideología y los actos de la guerrilla argentina. En *El libro de Manuel* impugnó la falta de «espíritu lúdico» de los guerrilleros argentinos que conoció

en París, sin dejar de reconocerles por ello «méritos» y «toda la razón que tenían para llevar adelante su acción». Esto fue lo que le dijo todavía en 1983 a su entrevistador Omar Prego, con un añadido: «Yo no los atacaba, muy al contrario... No sólo no era un ataque (*El libro de Manuel*), sino que era una tentativa de ponerles en el bolsillo un libro que tal vez los hubiera ayudado un poco» (*Fascinación*, pág. 138).

Sangre no, gracias

La vehemencia que pongo en la consideración de temas que para mí distan mucho de tener componentes lúdicos, también se explica por los abundantes testimonios de complicidad entre los regímenes que Cortázar tomaba como modelos —el cubano y el nicaragüense— y la dictadura militar argentina, a pesar de que ésta asesinaba a presuntos castristas y enviaba asesores para entrenar a los «contras». Cortázar nunca denunció públicamente, que yo sepa, esta complicidad.

Fidel Castro envió una delegación al entonces general Rafael Videla para invitarlo a concurrir personalmente a la Sexta Cumbre de la Conferencia de Países No Alineados que se celebró en La Habana, en septiembre de 1979. Tras muchos cabildos Videla no fue, pero la Conferencia se abstuvo de condenar a la dictadura argentina. (*La Nación*, 18 de junio de 1979; *El País*, 1 de septiembre de 1979).

En junio de 1982, Fidel Castro recibió al ministro de Relaciones Exteriores argentino, Nicanor Costa Méndez, y le dió múltiples consejos acerca de la forma de encarar la guerra de las Malvinas. Todas las declaraciones públicas de Castro sobre este tema fueron francamente elogiosas para la aventura militar del general Fortunato Galtieri, aunque no se tradujeron en una iniciativa análoga contra la base militar norteamericana de Guantánamo, que usurpa territorio cubano.

El 3 de junio de 1982, otro personaje admirado por Cortázar, Ernesto Cardenal, llegó a Buenos Aires para comunicar la adhesión de su gobierno a la aventura de Galtieri. Apenas bajó del avión, dijo: «Este doloroso conflicto, como todos los que provocan derramamiento

de sangre, tiene un saldo positivo la unificación de los pueblos de América Latina» (*Clarín*, 4 de junio de 1982). La respuesta surge automáticamente: «Sangre no, gracias. Ni unificación (ficticia e interesada, además) a ese precio». Cardenal ya había escrito, el 24 de enero de 1980, en *Interviú*, después de entrevistarse con el ayatollah Jomeini: «Vengo con la sensación de haber conocido a un santo. Pero un santo que cree en la guerra santa, como yo también creo en ella. Claro, la guerra santa no es la guerra entre religiones, sino la guerra de los oprimidos contra los opresores, y de todos los pueblos del mundo contra sus Sha y sus Somozas». Una guerra que, además, se libra con los niños en la primera fila de combate cuando Irán los envía a atravesar los campos minados despejando el camino a las tropas adultas, y cuando la milicia sandinista les pone un fusil en las manos desde los once años de edad (Véase la historia del pequeño Horacio Martínez Pichardo, que el régimen sandinista exhibe como paradigma por todo el mundo, en *El País*, 7 de enero de 1985).

Por fin, en marzo de 1983, Fidel Castro y el general Reynaldo Bignone se unieron en un estrecho abrazo público en Nueva Delhi, sede de otra Conferencia de Países No Alineados. La TV argentina, controlada por los militares, expurgó la escena, pero la foto circuló por todas partes.

Hoy, los últimos vestigios de la cúpula Montonera libran desde La Habana, faltaba más, una guerra de comunicados contra el gobierno constitucional argentino, mientras el Partido Comunista, sus flamantes aliados trotskistas, varias corrientes del peronismo político y sindical, los militares revanchistas y la Iglesia ultramontana buscan la mejor manera de interrumpir el proceso democrático. No se extrañen, entonces, de que mi visión de la filosofía política de Julio Cortázar pase por la óptica de esta problemática argentina, y por la indispensable desmitificación de los modelos dogmáticos, duros, maximalistas y numantinos, antes que por la canonización de un valioso escritor.

* En la «noche de los lápices» las fuerzas de represión argentinas secuestraron a un grupo de adolescentes todavía «desaparecidos».



ANDRÉ GOREZ
Crítica de la división
del trabajo
1.ª ed. 1977.
Ecología y libertad
Gustavo Gili, 1979.
Adiós al protestariado
Ediciones 2001, 1987.
Ecología y política
Ediciones 2001, 1987.
Los caminos del
paraiso
1.ª ed. 1988.
¿Qué paz?
¿Qué Europa?
Letra Internacional I
enero-marzo 1986.
La mayor libertad
posible
Revista Lambda 23/24
primavera-verano
1986

El que no trabaje comerá

André Gorz

- Bestiario
Alfaguara, 1984.
- Algunas que anda por ahí
Alfaguara, 1984.
- Argentina: años de laminadas culturales
Machnik, 1984.
- Nicaragua un violentamente dulce
Machnik, 1984.
- Los astronautas de la cosmología
(con Dunlop)
Machnik, 1984.
- Salvo el transcurso
Alfaguara, 1985.
- Final del mundo
Alfaguara, 1986.
- Historia de cronopios y limas
Alfaguara, 1986.
- Todos los días, el fuego
Alfaguara, 1986.
- Los nris
Alfaguara, 1986.

ANDRÉ GORZ

Crítica de la división del trabajo
Laia, 1977.

Ecología y libertad
Gustavo Gili, 1979.

Adiós al proletariado
Ediciones 2001, 1982.

Ecología y política
Ediciones 2001, 1982.

Los caminos del paraíso
Laia, 1986.

¿Qué paz?
¿Qué Europa?
Letra internacional 1,
enero-marzo 1986.

La mayor libertad posible
Revista *Leviatán* 23/24,
primavera-verano 1986.

1982: La fábrica de máquinas de escribir Triumph-Adler está al borde de la quiebra, y sus 9.000 asalariados alemanes próximos al despido.

1983: La empresa es dueña de la sexta parte del mercado mundial de máquinas de escribir electrónicas y, pese al aumento del 20 por 100 de su capacidad, no puede responder a la gran afluencia de pedidos. Sus precios han bajado un 30 por 100.

Explicación: en el término de dos años la firma robotizó sus instalaciones, reconstruyó sus talleres, transformó la organización y la gestión. Una misma cadena de montaje puede realizar una gama de 38 modelos (cada uno de ellos hasta con 30 variantes) en un orden cualquiera, según la llegada de los pedidos. Entre el momento en que el operario toca las teclas que hacen salir las piezas separadas del almacén automatizado y el momento en que la máquina es embalada, lista para su expedición, transcurren dos horas. La producción de piezas y semi-productos, subcontratada en el pasado, ha sido repatriada a la fábrica nodriza. Su stock no sobrepasa los tres días.

¿Por qué elegimos esta historia entre centenares de ellas? Porque, por primera vez, la firma ha facilitado los datos, en cifras, acerca de los efectos de su transformación; estos datos proporcionan una respuesta a quienes dudan aún de que la «revolución microelectrónica» conlleve una *economía neta* de trabajo y de capital. Para justificar

las mencionadas dudas, utilizan tres argumentos primordiales:

Primer argumento: «La fabricación e instalación de los robots supone mucho trabajo y crea numerosos empleos». Reflexionen un poco: si la robotización supusiera tanto trabajo como el que economiza, no permitiría ninguna rebaja del costo salarial total y no causaría efecto alguno sobre el nivel de empleo industrial. Ahora bien, ese nivel está bajando rápidamente: la recuperación económica de los años 1983-1984, en la RFA, no ha impedido la supresión de 500.000 empleos industriales después de que la recesión de los años 1981-1982 hubiera hecho perder 700.000. Cuando la fabricación de robots y su programación sean a su vez robotizadas, este proceso se acelerará más todavía.

Segundo argumento: «Las industrias automatizadas consumen a su vez grandes cantidades de servicios externos, proporcionados por empresas de servicios. La baja del empleo industrial directo se verá compensada con la expansión del empleo indirecto». Reflexionen algo más: si este argumento fuera válido, el costo salarial total permanecería inalterable, la empresa revertiría a los asalariados de las sociedades de servicio los salarios economizados al automatizarse. Pero ya hemos visto que esto no es así.

Tercer argumento: «La revolución microelectrónica llevará consigo un crecimiento sostenido de la demanda de bienes y, sobre



todo, de servicios. Esto producirá numerosos empleos: prueba de ello, los Estados Unidos». Este es el argumento de la última obra de Michel Drancourt y Albert Merlin (*Mañana, el crecimiento*) y del libro-programa de un gran ideólogo de la patronal, Octave Gélinier (*El paro eliminado, si lo deseamos*). Estos autores ven abrirse fabulosos mercados al «crecimiento emprendedor». En lo referente a bienes, se piensa evidentemente en los coches que se conducen por sí mismos, en los equipamientos médicos informatizados, en los robots domésticos que hacen por usted la limpieza, la cocina, los recados, y le sirven para tocar el piano y hacer ejercicios físicos, etc. En cuanto a servicios, importantes empresas de servi-

cios para el hogar altamente sofisticadas «le proveerán a bajo precio de servicios persona a persona, que hasta ahora desempeñaba un 'artesano empírico'»: la restauración colectiva industrializada e informatizada va a reemplazar a las casas de comidas artesanales, la cadena de salones de peinado «expres» suplantarán al peluquero-artesano, la *fast-food* suplantarán a la tasca del barrio; brigadas teleordenadas de hombres y mujeres de la limpieza volarán de inmueble en inmueble, las asistentes sanitarias cuidarán a los enfermos, disminuidos y viejos en su domicilio; los niños desde su nacimiento irán a guarderías informatizadas, etc. Todas estas transformaciones que ya están a la vista, permitirán, según Géli- nier, valorizar el trabajo de las capas menos



preparadas de la población, las cuales, mediante un «salario modesto» encontrarán «empleos modestos», en su mayor parte temporales, precarios y a tiempo parcial, naturalmente, porque «en nuestra sociedad se desarrolla la necesidad de flexibilizar las plantillas».

Liberado de las tareas diarias por la telemática, los robots y el ejército de anónimos servidores modestamente pagados, usted tendrá más tiempo, le prometen, para consumir tratamientos de belleza, consejos psicológicos, curas, cruceros, sesiones de meditación trascendental y otros servicios personales «altamente sofisticados» (a condición, naturalmente, de que usted no ocupe uno de los numerosos «empleos modestos» y precarios; pero esa es ya otra cuestión). Ahí tenemos, pues, como dice Drancort, muchas demandas a satisfacer y, en consecuencia, empleos en perspectiva (los artesanos en paro son otra cuestión, no pensemos en ellos).

Pero vayamos a los hechos: ¿esas demandas, serán solventes? O, dicho de otro modo, ¿de dónde vendrá el dinero para pagar todos esos servicios? Con seguridad no de la producción material, ampliamente robotizada, que ya no empleará mucha gente (10 por 100 de la población activa a fin de siglo, según las previsiones americanas, en lugar del 16 por 100 actual en los Estados Unidos) y que por lo tanto no distribuirá salarios. ¿Vendrá el dinero entonces del sector servicios, principalmente de los servicios de persona a persona? Eso es lo que

piensan nuestros eminentes autores. Interesante idea: más del 80 por 100 de las gentes podrán ganarse la vida sirviéndose los unos a los otros. Nos pagaremos mutuamente por el cuidado de los niños, los tratamientos de belleza, los servicios sexuales, las sesiones de terapia de grupo, etc., cada cual estará especializado en una sola actividad, cuyo ejercicio profesional le permitirá pagar por el resto a los demás. Pero ¿dónde está exactamente la creación de valor en todo eso? ¿Dónde la producción de plusvalía? ¿No les recuerda esto al famoso paradigma de Bertrand de Jouvenel: dos madres se pagan mutuamente por cuidar, cada una, los tres hijos de la otra, creando así dos empleos y aumentando el P.N.B. en dos salarios? John Nevin, presidente de la Firestone Tyre and Rubber, ha dicho al respecto una frase definitiva: «Crear que podemos hacer funcionar la economía vendiéndose hamburguesas los unos a los otros, es una idea absurda».

La economía americana ilustra perfectamente esa idea: de los aproximadamente 13 millones de empleos creados en diez años, la mayoría son empleos «del final de la escala»: hombre y mujer de la limpieza, sirviente y sirvienta, cuidador y ayudante de cuidador, etc. En los próximos diez años están previstos, entre otros, 53.000 empleos suplementarios de programador, contra 800.000 empleos suplementarios de guardián de inmueble. Los «nuevos empleos terciarios» crean esencialmente la obligación a millones de hombres y mujeres de disputarse el privilegio de vender sus servicios personales, frecuentemente por debajo del salario mínimo por hora, a aquéllos, cada vez menos numerosos, que conserven un trabajo bien pagado. No es, evidentemente, una solución de futuro; hemos de ver que incluso los neoliberales americanos no pretenden que lo sea.

Cuando el proceso de producción exige cada vez menos mano de obra y distribuye cada vez menos salarios, el orden está en peligro. Tanto el orden público como el comercial. En cuanto al orden público nos alcanza con ver lo que ocurre en Liverpool (25 por 100 de parados), en Madrid (22 por 100 de parados, 50 por 100 entre los menores de 25 años), en Sao Paulo o en Nueva York. En cuanto al orden económico, amenaza ruina porque el volumen de las mercancías producidas crece y sin embargo el número de personas solventes decrece. Es evidente que si se quiere salvar el orden, no se puede reservar el derecho a unos ingresos exclusivamente a los ciudadanos que ocupan un empleo, ni siquiera hacer depender el nivel de ingresos del número de horas trabajadas. De ahí proviene la idea de unos ingresos independientes del trabajo para todo ciudadano y ciudadana.

Esta idea se menciona desde hace algunos meses, con gran circunspección, en el seno del Partido Socialista francés, bajo la fórmula de un «mínimo garantizado» o «mínimo social». Otras fórmulas se han debatido, e incluso realizado desde hace años, en Norteamérica y en toda la Europa

del Norte: Gran Bretaña, Países Bajos, Bélgica, países escandinavos y, sobre todo, Alemania, donde se habla de «Grundrecht auf Grundversorgung» (derecho constitucional a unos ingresos básicos) o de «Bürgerrecht auf materielle Grundsicherung» (derecho de todo ciudadano a una subsistencia asegurada) o de «Recht auf Grundeinkommen» (derecho a unos ingresos básicos).

La garantía de unos ingresos independientes de todo trabajo tiene partidarios tanto a la derecha como a la izquierda o al centro. Todos están de acuerdo sobre un principio: «Es necesario romper con una evolución que ha conducido a la mayoría de la población a depender, para su subsistencia, del mercado de trabajo». Dicho de otro modo, el derecho a unos ingresos no puede ser confundido con el derecho al salario.

Pero en cuanto se abandona el terreno de los principios generales para llegar a la organización de la sociedad y, particularmente, a la distribución del trabajo y de las economías del trabajo entre las personas deseosas de trabajar, las ideas comienzan a ser divergentes y hace su aparición una diferenciación derecha/izquierda que no corresponde a los esquemas habituales del análisis de clase. A la derecha se encuentra a la vez la burguesía con sus aliados habituales y una parte importante de los obreros y empleados cualificados y sindicados de las grandes empresas. A la izquierda se encuentran gentes a las que el análisis de clase no sabe dónde situar pero así mismo militantes obreros y sindicales conscientes de los peligros de la presente evolución. Veamos ésto desde algo más cerca.

Los ingresos garantizados, versión de derecha

En su versión de derecha, la idea de unos ingresos garantizados es tan vieja como la propia revolución industrial. Tiene como finalidad hacer socialmente tolerable una extensión del paro y de la indigencia, considerados como consecuencia inevitable del respeto por las leyes del mercado.

Tal era ya el fin de las *poor laws* aplicadas en Inglaterra al comienzo del siglo XIX, anunciadas ya por la decisión de Speenhamland, en 1795: aseguraban a todo habitante de una comuna rural un mínimo de subsistencia actualizado sobre la base del precio del pan. Igual que hoy las fórmulas del «mínimo social» imaginadas por los liberales (volveré sobre ello), la decisión de Speenhamland iba acompañada por la supresión de las protecciones sociales de las que hasta entonces se habían beneficiado en las comunas rurales los trabajadores que no poseían tierras. Estos, en el pasado, siempre habían tenido derecho a sembrar un poco de grano y legumbres en las tierras comunales, así como a apacentar algunos corderos. Este derecho les fue suprimido cuando la propiedad comunal fue abolida y las tierras comunales fueron distribuidas entre los propietarios y cercadas. Tal medida tenía una doble finalidad: desarrollar los

S A B E R

NÚM. 11 TARDOR 1986 2a. ÈPOCA 500 Ptes.

VIENA I PRAGA

JEAN CLAIR, CARL E. SCHORSKE,
LLUÍS IZQUIERDO, JAROSLAV SEIFERT

LA LÍNEA I EL LABERINT

UMBERTO ECO

D E L S ROLLING STONES

STANLEY BOOTH, LLÀTZER MOIX

CONVERSA AMB PETER EISENMAN

LA PISTA PYNCHON

JEAN-FRANÇOIS FOGEL, THOMAS PYNCHON

ARTICLES de FELIU FORMOSA, ENRIQUE LYNCH, QUENTIN ANDERSON

R E L A T

ENRIQUE MURILLO

CONSELL DE CENT, 278. 08007 - BARCELONA

cultivos comerciales a expensas de los de abastecimiento y autoconsumo y arrastrar a los agricultores sin tierras a alquilar su fuerza de trabajo a los propietarios.

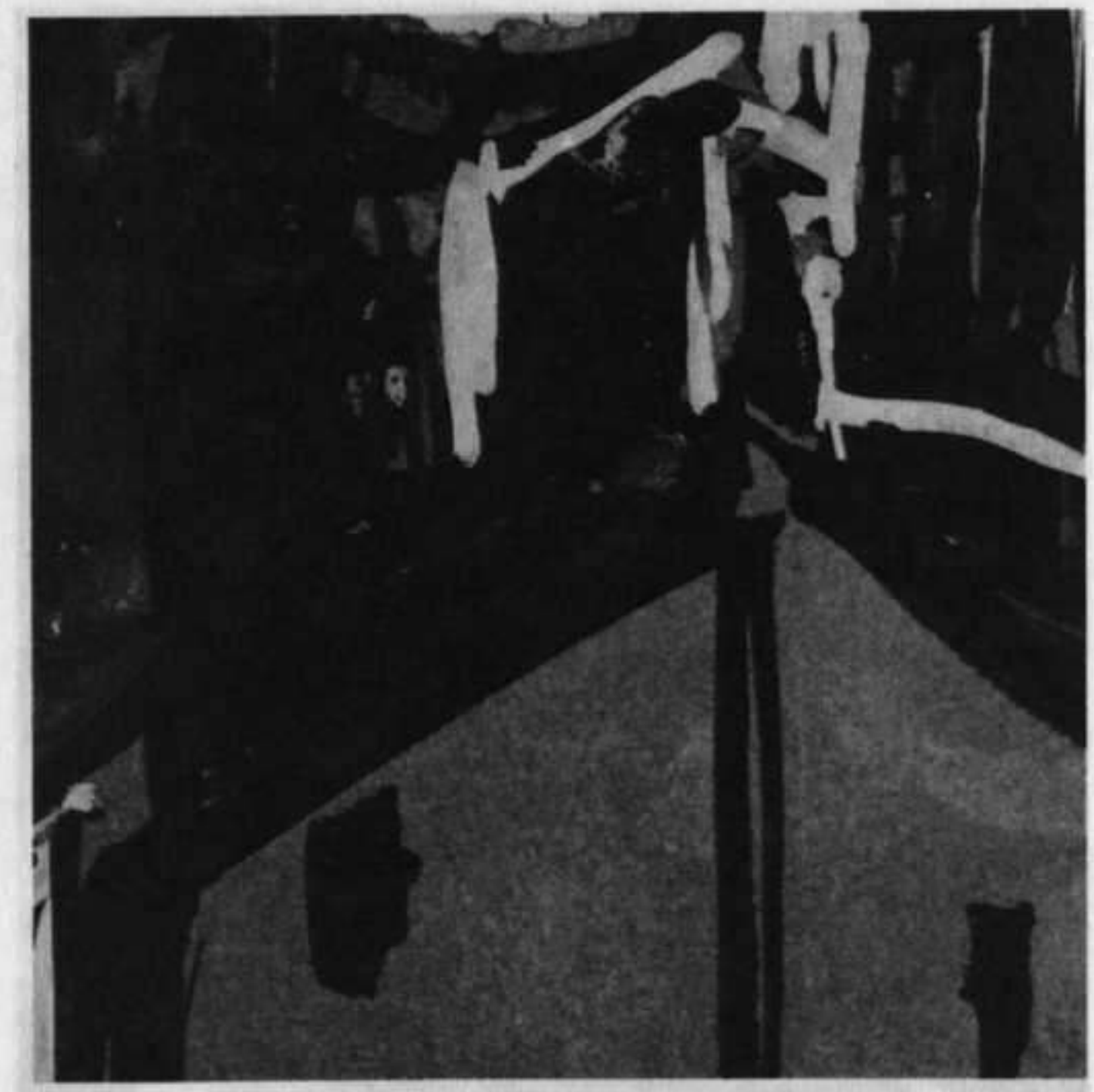
Estos no tenían necesidad alguna de emplear como *fija* una mano de obra suplementaria. Las *poor laws* iban a evitarlo, y al asegurar la subsistencia de los parados, liberaban a los propietarios de todo escrúpulo. En tanto que en el pasado los propietarios habían sostenido una mano de obra abundante para no carecer de brazos en el momento de la labranza y, sobre todo, de la cosecha, las *poor laws*, para bien o para mal, iban a permitir a los propietarios reemplazar a muchos de sus trabajadores permanentes por jornaleros, pagados únicamente mientras durasen los trabajos indispensables y devueltos luego a sus casas a vivir del mínimo de subsistencia que la parroquia entregaba a los indigentes.

Se observa un paralelismo con la presente situación. Hoy, igualmente, los patronos no desean mantener en sus empresas más que un núcleo reducido de asalariados permanentes y, en cuanto a los restantes, poder contratarlos o no a su arbitrio, en función de las necesidades del momento, como asalariados temporales o «interinos» que no tendrán derecho a vacaciones pagadas ni siquiera a los seguros sociales ni a la protección sindical. Esta mayor «libertad» patronal en la utilización de la mano de obra supone evidentemente la flexibilización de las legislaciones laborales y de las leyes sociales. Supone también que, lo mismo que con los jornaleros ingleses de comienzos del capitalismo industrial, se garantice un mínimo de subsistencia a la inmensa población marginada de los parados y semiparados que, con el progreso de la informatización y de la robotización, no podrán encontrar más que ocupaciones ocasionales, irregulares, ingratas, mal pagadas, sin porvenir. Esta masa de trabajadores precarios o marginales corre el riesgo de representar, hacia el fin de este siglo, el 75 por 100 de la población activa.

Por todas estas razones, los liberales, y especialmente Milton Friedman, se declaran partidarios de un sistema que, bajo la forma de *impuesto negativo sobre la renta*, garantice un mínimo vital a cada ciudadano. El principio básico es el siguiente: por encima de un cierto escalón (por ejemplo, 5.000 dólares de renta por año), usted paga impuestos; si sus entradas son muy inferiores a ese escalón (por ejemplo, menos de 4.000 dólares por año), el fisco lo completa entregándole un dinero; le garantiza un mínimo (por ejemplo, 2.500 dólares) si carece totalmente de recursos.

En la concepción de los liberales y del mismo Friedman, la introducción de este sistema debe acompañarse de la supresión de todas las otras formas de protección social: salario mínimo, ayudas familiares, mínimo de vejez, indemnización de paro y de enfermedad, viviendas sociales, etc. Las cotizaciones obligatorias de los asalariados y de los patronos a los seguros sociales desaparecerían igualmente. Ya nada deberá poner

trabas o alterar el libre juego del mercado de trabajo. Este podrá encontrar su «equilibrio natural», lo que quiere decir: el precio del trabajo (el salario) podrá establecerse a un nivel en el cual la oferta y la demanda se equilibren. Como ese nivel corre el riesgo de ser inferior al mínimo de subsistencia, éste debe ser garantizado a los ciudadanos por el sistema del impuesto negativo. La garantía del mínimo de subsistencia es, en la concepción liberal, la condición gracias a la cual el mercado de trabajo puede funcionar sin trabas. Permite, en efecto, al precio del trabajo (al salario) caer lo suficientemente bajo como para que numerosos trabajos que no serían rentables en el caso de que hubieran de ser pagados a un salario normal, puedan ser confiados a una mano



de obra mal pagada que sólo espera del trabajo un complemento. Inversamente, cuando el precio del mercado del trabajo cae en exceso, la incitación a la búsqueda de trabajo se debilita y la escasez de la oferta lleva a los salarios ofrecidos al alza. Tal es al menos la teoría.

Esta concepción liberal, regresiva, no es evidentemente la única posible. La garantía de un mínimo de subsistencia puede obedecer a motivos sociopolíticos más elevados: puede tener como fin (entre ciertos cristianos sociales, especialmente) salvar la cohesión de la sociedad mediante una concepción más amplia de los derechos fundamentales de las personas y de las solidaridades indispensables; puede también tener como fin, especialmente entre los libertarios, liberar a los individuos de la necesidad de vender su fuerza de trabajo y, fijando el mínimo garantizado bastante alto, abrirles el campo, prácticamente ilimitado, de las actividades autónomas sin finalidad esencialmente económica.

Los Países Bajos son los más avanzados en esta vía, puesto que toda persona adulta, sea cual sea su edad, tiene el derecho, incluso si nunca ha trabajado, a un mínimo de 1.000 florines por mes (o sea, el equivalente a 57.000 pts.), más quinientos florines por persona (sea cual sea su sexo) que comparta con ella su alojamiento. Incluso en la Inglaterra de la Sra. Thatcher, un parado adulto, que viva en casa de sus padres y nunca haya trabajado, puede cobrar 4 libras por día (alrededor de 850 pts.) sin limitación de tiempo.

ANDRÉ GORZ
Critica de la división del trabajo
Lata. 1977.

Ecología y libertad
Guillermo Gilí. 1979.

Acción al proletariado
Ediciones 2001. 1982.

Ecología y política
Ediciones 2001. 1982.

Los caminos del paraíso
Lata. 1986.

¿Qué paz?
¿Qué Europa?
Letra internacional I.
enero-marzo 1986.

La mayor libertad posible
Revista Leusde 28/74.
primavera-verano 1986.

Sea cual sea el importe del mínimo garantizado, su fallo fundamental se mantiene: conduce a una separación de la sociedad, a una estratificación dualista que puede llevarnos hasta la surafricanización de las relaciones sociales. El mínimo garantizado conlleva, en efecto, al salario de la marginalidad y de la exclusión social, porque se inscribe en un sistema de relaciones sociales dominado por las relaciones de producción capitalistas y por lo que yo he llamado «élite del trabajo», por minoritaria que sea. El mínimo garantizado es una manera de aceptar esta ruptura, de consolidarla y de hacerla más tolerable.

Los ingresos garantizados, versión de izquierda

En su concepción de izquierda, los ingresos garantizados corresponden a una lógica radicalmente diferente. No tienen como punto de partida el crecimiento inevitable del paro, ni por finalidad hacer este paro aceptable. Su punto de partida es la disminución de la cantidad de trabajo que la sociedad necesita; y su finalidad consiste en conferir a esta disminución la forma de una *liberación del trabajo necesario*. En consecuencia, los ahorros de trabajo que las mutaciones técnicas hacen posibles deberán ser repartidos de tal forma que *todos y todas puedan trabajar, pero trabajar cada vez menos, sin pérdida de remuneración real*.

Lo que distanciará pues fundamentalmente



una política de derecha de una política de izquierda es el rechazo a una separación de la sociedad en trabajadores permanentes de pleno derecho y excluidos de la «sociedad de trabajo». No es pues la garantía de un pago, independiente de todo trabajo, lo que encontraremos en el centro de un proyecto de izquierda, sino el lazo indisoluble entre el derecho a obtener unos ingresos y el derecho al trabajo. Cada ciudadano debe tener derecho a un nivel de consumición normal; pero cada uno y cada una debe también tener la posibilidad (el derecho y el deber) de devolver a la sociedad el equivalente en trabajo de lo que consume.

Esta es la condición plena de pertenencia de cada individuo a la sociedad. Derecho y deber son siempre el envés uno del otro:

mi derecho es el deber de los demás hacia mí; implica por igual mi deber hacia los demás. En tanto que miembro de la sociedad tengo el derecho de pedirle que me garantice un nivel de vida normal; pero ser miembro de la sociedad significa que ésta tiene derechos sobre mí. En relación con estos derechos, me reconoce como su miembro. Necesita de mí, por lo tanto no me tratará como un supernumerario al cual hay que dar una limosna para que se quede tranquilo. Derecho al trabajo, deber de trabajar y derecho de ciudadanía están inextricablemente unidos.

No se trata, pues, en un concepto de izquierda, de garantizar unos ingresos independientes de todo trabajo; se trata de garantizar unos ingresos que no desciendan a medida que la duración media del trabajo disminuya. *No es del trabajo en sí mismo sino de su duración socialmente necesaria de lo que los ingresos deben ser independientes.*

La rapidez y amplitud de las disminuciones posibles de la duración media de trabajo son frecuentemente subestimadas. Actualmente la duración «normal» del trabajo es, en Europa occidental, alrededor de 1.700 horas por año para las gentes empleadas a tiempo completo. Esta duración de trabajo «normal» asegura a la población una *renta disponible* que en Francia se eleva como media (para 1984) a 15.000 francos por pareja y por mes. Si todo el trabajo socialmente necesario pudiera ser repartido entre toda la población deseosa de trabajar, la duración anual del trabajo disminuiría, teniendo en cuenta la tasa de paro del 10 por 100 al 20 por 100, alrededor de 1.350 a 1.500 horas por año.

Suponiendo que la cantidad de riquezas producidas (el PNB) aumente (hipótesis más bien optimista) en un 2 por 100 por año término medio, y que el crecimiento anual de la productividad permanezca limitado (hipótesis más bien pesimista) al 3,5 por 100 o al 4 por 100 por año, la cantidad de trabajo necesario disminuirá de un 30 por 100 a un 40 por 100 en el espacio de diecisiete años. Suponiendo que toda esta cantidad de trabajo pudiera ser repartida entre toda la población deseosa de trabajar, la duración del trabajo podría ser inferior a 1.000 horas por año a principios del siglo próximo, y todo ello a pesar del crecimiento substancial (alrededor del 40 por 100) de la cantidad de riqueza producida. Una duración media de 1.000 horas de trabajo por año es una perspectiva perfectamente tangible.

No sería práctico ni realista traducir una reducción tan importante de la duración anual del trabajo en reducción equivalente de la duración del trabajo diario o semanal. Trabajadores y sindicatos tendrán todo de su parte cara a una gran flexibilidad de la duración del trabajo y a la *autogestión de esta flexibilización* sobre la base de una duración no semanal, sino mensual, trimestral o anual del trabajo. Mil horas por año pueden, efectivamente, corresponder a diez días de trabajo por mes, o a dos veces

quince días en tres meses, o a una semana cada dos o a un mes cada dos durante todo el año, etc.; el salario completo continuaría siendo pagado durante las semanas o meses no trabajados, como actualmente se pagan las vacaciones.

La definición de una duración de trabajo a «escala de la vida» y no ya del año, será la continuación lógica de esta nueva organización del tiempo. Actualmente, la «esperanza de vida activa» es de 25 años de 1.600 horas, o sea de 40.000 horas para una persona empleada a tiempo pleno. Sobre la base de una duración anual media de 1.000 horas, y suponiendo que todo el trabajo necesario pudiera ser repartido entre toda la población activa potencial, el número de horas trabajadas en el curso de una vida no será en modo alguno superior a 20.000.

En consecuencia, 20.000 horas por vida representan diez años de trabajo a jornada completa, o veinte años a media jornada o, elección más recomendable y juiciosa, cuarenta años de trabajo intermitente, teniendo siempre cada persona la posibilidad de interrumpir o de reducir su actividad asalariada para completar estudios, aprender una nueva profesión, construir su casa, criar a sus hijos, dedicarse a la música o escribir libros, convertirse en su propio médico o psicólogo, trabajar vocacionalmente en una comunidad o con una población del Tercer Mundo, y con todo ello sin que eso le supusiera perder su salario normal. El acceso de una proporción mucho mayor de la población a profesiones muy cualificadas, actualmente monopolizadas por corporaciones elitistas, será posible, al igual que la reducción del tiempo de trabajo en dichas profesiones. Reflexión, investigación, expansión y puesta al día continuada de los conocimientos de cada cual, podrán ir parejos con el ejercicio normal de la profesión. La reducción de la duración del trabajo permitirá igualmente cubrir una de las condiciones fundamentales para la distribución de todo el trabajo necesario entre todos. La posibilidad de reducir la duración del trabajo resulta tanto mayor cuanto más corta se hace esta duración.

Llegados a cierta medida, la reducción de la duración del trabajo podrá hacerse acumulativa. La falta de tiempo y la ideología salarial han conducido en el pasado a las sociedades capitalistas a confiar a servicios especializados, públicos o privados, tareas típicamente de relación o convivencia tales como la educación de los niños, el cuidado de los enfermos, la ayuda a los inválidos, el consuelo a los afligidos, los consejos a los desorientados, las mejoras y la animación del barrio, el mantenimiento o embellecimiento del entorno natural o urbano, etc. Por descontado, todas esas actividades de atención a la comunidad son por esencia carentes de racionalidad económica. Su productividad no puede medirse. Su eficacia y su éxito dependen de las cualidades personales y de la entrega afectiva mucho más que de una cualificación personal certificada por un diploma. La profesionalización y la remuneración de estas actividades

no tienen pues cualitativamente y económicamente ventaja alguna. El tiempo necesario para reconfortar o aconsejar a una persona, asistir a un agonizante, enseñar a andar, hablar o cantar a un niño, hacer el arreglo de la casa, cocinar un plato o cuidar un jardín, es más o menos constante, con independencia de que el trabajo sea llevado a cabo por amigos o familiares, por una cooperativa de barrio o por un servicio especializado mediante profesionales asalariados.

La socialización de estas tareas no tiene pues sentido económico ya que no libera de tiempo a la sociedad. Por el contrario, transforma en trabajo profesional obligado y pagado, actividades que podrían ser realizadas en el *tiempo de vivir*, si fueran asumidas voluntariamente y cuyo fin se hallaría en sí mismas. La reducción masiva de la duración del trabajo necesario puede precisamente permitir la recuperación y la desprofesionalización de actividades no económicas, sin que éstas puedan convertirse en un fardo para la sociedad. Poder hacer más por uno mismo, con y para los demás, en libre cooperación o por el placer de dar, es un enriquecimiento de la vida, a condición de que el tiempo de vivir no sufra carencias.

Acciones colectivas y estrategias

La garantía de unos ingresos de por vida plantea problemas fundamentalmente diferentes según se le conciba como una forma de *asistencia social*, financiada por los impuestos y pagada por el Estado o, por el contrario, como una contrapartida de la participación de cada ciudadano en el proceso social de producción.

1. *Asignación como asistencia.* Todas las formas de asignación concedidas por el Estado a los ciudadanos sin trabajo o sin recursos suficientes son una *ayuda otorgada*, un derecho que el Estado concede a los individuos y que, en consecuencia, puede retirar o reducir. Aún cuando goce de las preferencias de los libertarios en Alemania Federal, en Bélgica y en los Países Bajos, especialmente, la asignación universal de un pago financiado por los impuestos implica, de hecho, una dependencia acrecentada de los ciudadanos con relación al Estado, así como una gran dependencia de quienes reciben dicha asignación respecto a la minoría privilegiada, políticamente muy poderosa, de los que poseen empleos estables y bien remunerados.

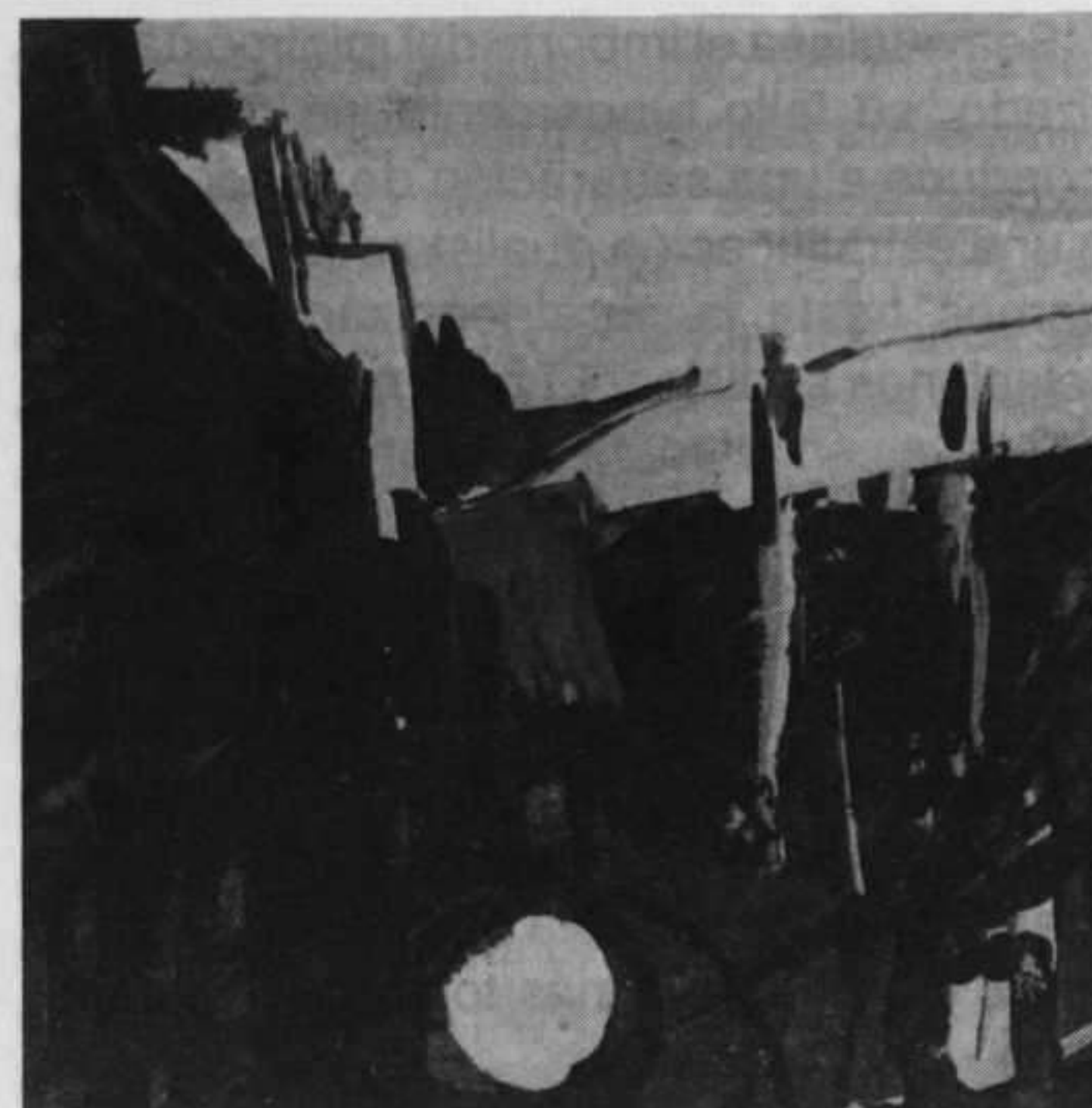
La única ventaja de la garantía incondicional a todo ciudadano de una renta básica es que la obligación de trabajar *por poco que sea* está abolida; la ligazón entre trabajo y derecho a la renta es eliminada. En consecuencia, la ruptura de esta ligazón tiene un lado negativo: elimina igualmente el derecho al trabajo; más exactamente: exime a la sociedad de la obligación de asegurar a todo ciudadano la posibilidad de insertarse en el proceso *social* de producción. Tal como el movimiento de liberación femenino no ha dejado de mostrarlo, esta

posibilidad es sin embargo la base de la ciudadanía de pleno derecho. Se pertenece a la sociedad (más exactamente, a la sociedad democrática, no a la esclavista) y se tiene derechos sobre ella o, por el contrario, se es excluido parcialmente de ella, según se participe o no en un proceso de producción organizado a escala de la sociedad en su totalidad. El trabajo que se intercambia no con la sociedad en su conjunto sino con los demás miembros de una comunidad *particular* (doméstica, tribal, religiosa, etc.) es un trabajo *particular*, sometido a reglas particulares, las cuales son el resultado de una relación de fuerzas particular. Sólo el trabajo socialmente determinado está regido por reglas y relaciones universales y define a quienes lo realizan como ciudadanos de derecho, liberados de los lazos de dependencia particulares.

2. *Los ingresos sociales como contrapartida de una productividad.* Una garantía de ingresos, no eliminando la *ayuda*, pero ligando indisolublemente el derecho a los ingresos y el derecho al trabajo, no presenta esos inconvenientes. Pone de manifiesto una *estrategia* completamente diferente. No es la ligazón entre derecho a los ingresos y *duración* del trabajo. Los ingresos garantizados de por vida no son, dentro de esta concepción, un nuevo derecho otorgado por el Estado; son, simplemente, la remuneración normal, distribuida durante toda la vida, de una cantidad de trabajo distribuida también a través de la vida entera (por ejemplo, 20.000 horas).

Concebida de esta manera, la garantía de ingresos de por vida es la consecuencia lógica de una reducción masiva de la duración del trabajo, sin pérdida del sueldo real. Los ingresos de por vida se presentan como la parte de las riquezas socialmente producidas que se entrega a cada ciudadano en razón de su participación en el proceso social de producción. Se trata pues de unos ingresos ganados, a los cuales todo ciudadano tiene derecho por haber efectuado la cantidad *normal* de trabajo —por escaso que sea— que es el que la sociedad necesita para asegurar a cada cual un nivel de vida considerado normal.

La introducción del hecho de la duración del trabajo de por vida, y de los ingresos garantizados también de por vida, surge así sin ruptura de continuidad como lógica prolongación de la acción sindical en función de la reducción de trabajo sin pérdida de sueldo. Ciertos convenios colectivos llevados a término o propuestos por los sindicatos americanos durante los años setenta prefiguraban este género de garantía. En la industria del automóvil fue negociada una duración del trabajo de treinta años y la misma autorizaba la jubilación, independientemente de la edad. En la siderurgia, el sindicato había reivindicado «el empleo de por vida» y un salario garantizado también de por vida, que nunca podría ser inferior al de 30 horas por semana, incluso si la duración efectiva del trabajo fuera inferior. Este mismo tipo de garantía fue obtenido por los trabajadores portuarios de Nueva York, cuya



duración de trabajo era extremadamente variable en el transcurso del año y, como consecuencia de la automatización, muy escasa en horas de trabajo anuales. El sindicato británico de empleados y técnicos, el APEX, ha llevado a término en la industria electrónica un convenio colectivo previendo la reducción de una hora por año en la semana de trabajo, durante seis años consecutivos, sin pérdida de salario, siendo su objetivo la semana de 28 a 30 horas.

La reivindicación de una duración del trabajo de proporciones acordes con las de la vida, y el hacer extensivo a la vida entera el pago correspondiente, permite la unión en la lucha de trabajadores y parados de todas las edades, del movimiento obrero y de los nuevos movimientos sociales. A diferencia de la asistencia social a los no trabajadores, puede conducir, a través de una estrategia de acción colectiva, a movilizaciones populares. El motivo fundamental de la demanda consiste en que las economías de trabajo resultantes de la revolución micro-electrónica benefician a todo el mundo: todo el mundo debe poder trabajar cada vez menos, sin pérdida de salario, y todo el mundo debe poder trabajar. Ya no cabe lugar a diferenciar ni a oponer a trabajadores y no trabajadores, dueños de un empleo y parados, porque a medida que disminuya la duración media del trabajo asalariado, como está llamada a hacerlo, ésta será intermitente para todos y dejará de ser permanentemente la ocupación principal.

La acción colectiva, por importante que sea, no es evidentemente suficiente para introducir este género de transformación. Es indispensable un plan de reformas sociales y económicas para que la acción sindical alcance resultados coherentes.

Políticas de transición

La reducción generalizada de la duración del trabajo sin pérdida de salario no puede lograrse con la simple sucesión de luchas sindicales y convenios colectivos, aunque implique tales luchas. El progreso de la productividad difiere enormemente de uno a otro ramo, e incluso en el interior de cada uno, de una empresa a otra. La simple actualización de la duración del trabajo en relación con la productividad de éste (per-

manejando inalterable el salario) conduciría a grandes disparidades y a privilegios corporativos exorbitantes en las actividades en las cuales la automatización es más rápida.

Hay que añadir que los progresos de la productividad no son siempre espontáneos: responden siempre a una voluntad externa, la de la competencia. Impidiendo una base de costos unitarios, el ajuste de la duración del trabajo sobre la base de la productividad de éste eliminaría toda competencia entre empresas (incluso si éstas son propiedad del Estado) y se llegaría a una gestión rutinaria en la que la preocupación por la productividad quedaría eliminada.

La evolución de la productividad no puede ser, en modo alguno, considerada como una variable independiente a la cual pueda estar subordinada la evolución de la duración del trabajo y el nivel de las plantillas. Por el contrario, *la repartición del trabajo y la disminución de su duración deben ser programadas en tanto que variables independientes y exigencias sociales, fijando por adelantado el calendario, a la luz de los beneficios de productividad realizables.* La organización del trabajo y la tecnología se adaptarán a esta presión externa como se han adaptado (en Estados Unidos y Japón, especialmente) a la introducción de nuevas normas de polución muy severas. No son necesarios una economía estatizada ni un Estado policial para imponer objetivos plurianuales de reducción de la duración del trabajo. Sólo es necesario que los objetivos hayan sido bien estudiados.

Una reducción generalizada de la duración del trabajo con garantía de pago supone ante todo una voluntad de transformación social. Supone más específicamente las siguientes acciones políticas:

a) La elaboración, para las diferentes ramas de actividad, de objetivos a medio término de crecimiento de la productividad. Estos objetivos pueden ser elaborados (si no lo han sido ya en el pasado) en el seno de las comisiones de planificación compuestas por los representantes de los sindicatos, de los usuarios, del gobierno y de los dirigentes de cada ramo. Los objetivos del ramo servirán de marco a la negociación de los convenios colectivos y a los acuerdos de empresa en los que las progresiones de la productividad, el nivel de las plantillas, las

nuevas formas de organización del trabajo, de cualificación, de formación, así como la reducción de la duración del trabajo, serán determinadas teniendo en cuenta las condiciones particulares de cada empresa.

b) Una política de empleo que, para evitar una duración de trabajo muy desigual según las ramas y las profesiones, incite a los trabajadores a trasladarse de las actividades en las cuales la automatización va muy rápida, hacia aquéllas en donde es lenta o casi nula. Sólo esta transferencia de mano de obra permitirá que la duración del trabajo disminuya para todos en proporción al crecimiento de la productividad *media*.

c) Una reforma de métodos educativos y políticos de formación. La polivalencia, la capacidad de auto-aprendizaje, de adquirir nuevas competencias, de cambiar de actividad, deberán ser estimuladas a todos los niveles de la enseñanza. Pero, sobre todo, las prioridades y los valores directrices de la enseñanza deberán ser invertidos. Como lo ha demostrado Klaus Haefner en *Die neue Bildungskrise* (Birkhäuser Verlag, 1982), el sistema educativo ha proporcionado hasta el presente los «ordenadores humanos» que la industria taylorizada necesitaba: prioridad a la disciplina, a la puntualidad, a la memorización, al desenvolvimiento de las capacidades cognitivas y analíticas; «cualidades también 'secundarias' como el afecto, la simpatía, la compasión, la capacidad de amar y comunicarse, la sensualidad, las facultades artísticas, eran subvaloradas». Este sistema educativo tendrá como catastrófico resultado la formación de hombres y mujeres para ejercer tareas en las que los ordenadores les harán la competencia y les superarán con gran distancia. Esta catástrofe no será evitada, la liberación del tiempo no tendrá efectos emancipadores, si la educación no da prioridad a la apertura de las facultades irremplazablemente humanas: manuales, artísticas, afectivas, racionales, capacidad de dirigir preguntas inesperadas, de inventar fines originales, de dar sentido, de rechazar la carencia de sentido...

d) Un cambio esencial del sistema fiscal. La financiación de la reducción progresiva de la duración del trabajo sin reducción del pago real no puede asegurarse ni con el impuesto directo ni con las cotizaciones sociales. Una y otra fórmula supondrían, efectivamente, que el *pago directo* (el salario) que procura la cantidad decreciente de horas de trabajo pueda ser amputado cada vez más intensamente, a fin de remunerar la cantidad creciente de horas de trabajo economizadas. Para una duración de trabajo reducida a la mitad, el pago real no podría estar garantizado más que doblando la remuneración horaria, compensada por una disminución fiscal o social del 50 por 100 (sobre el descuento actual).

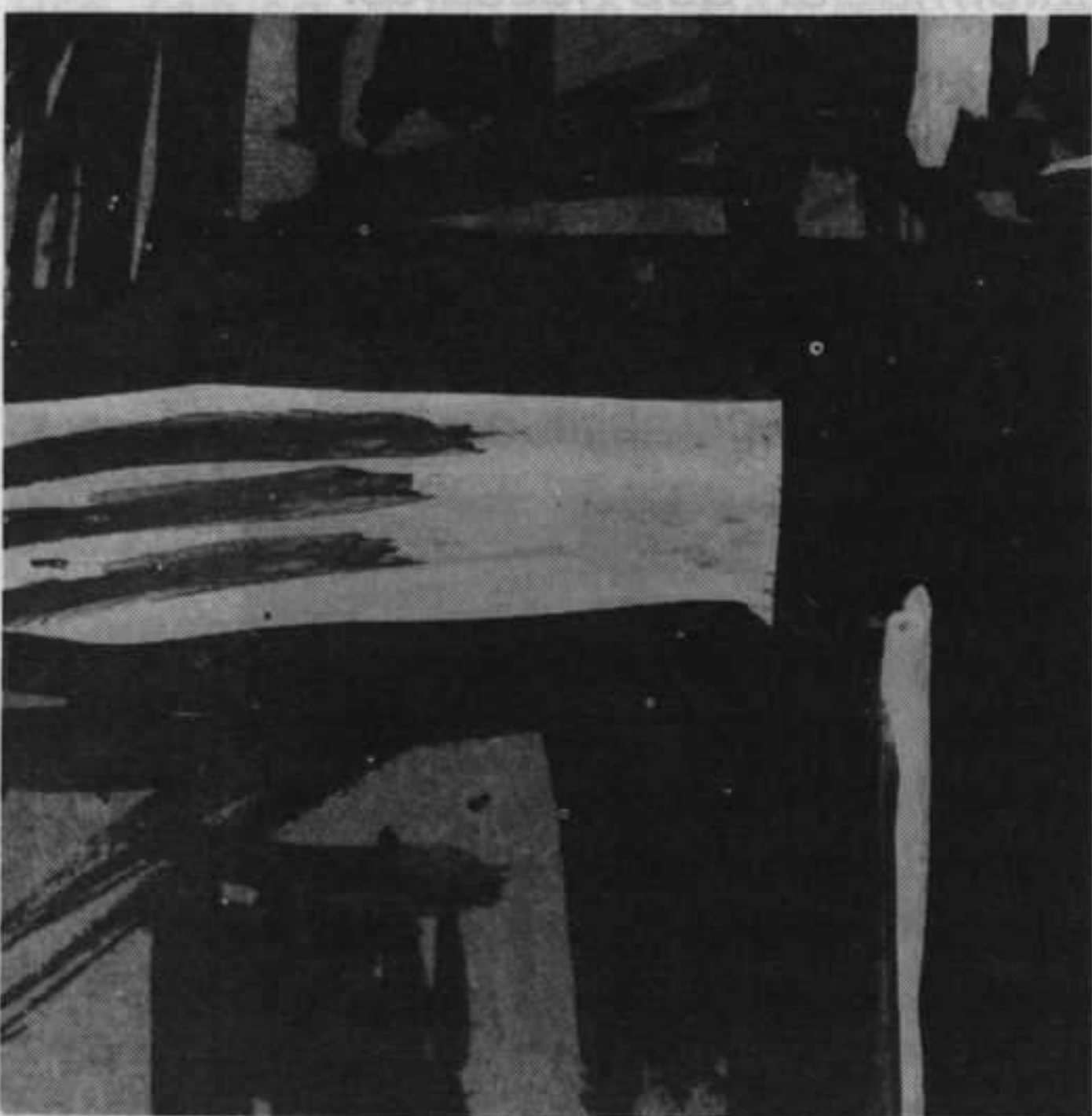
En consecuencia, por evidentes razones de competitividad, un gran aumento del precio del trabajo no puede ser programado por un solo país, ni siquiera por un grupo de países; sólo es practicable si es objeto de una concertación de todos los

países industrializados, lo que es prácticamente imposible.

Por otra parte, un gran aumento del costo del trabajo llevaría consigo un aumento prohibitivo del *precio relativo* de los productos y de los servicios con gran cantidad de trabajo o un débil crecimiento de productividad: agricultura y ganadería, construcción, actividades culturales, artísticas, educativas, trabajos de mantenimiento y reparación, etc. El aniquilamiento o deterioro cualitativo de estas producciones y servicios se acentuaría y la pobreza aparecería, lo cual conduciría al desarrollo de un mercado de trabajo clandestino.

Tal distorsión del sistema de precios, al igual que los problemas de competitividad, pueden ser evitados con la siguiente solución: las empresas no pagan más que las horas trabajadas; el conocimiento de los costos reales de la producción está pues asegurada. La pérdida de ingresos resultante de la disminución de la duración del trabajo es compensada por una caja de garantía. Esta caja es alimentada por la aportación de un impuesto que, a la manera del IVA o del impuesto sobre los alcoholes, los carburantes, el tabaco, etc., afectará a los productos y servicios con arreglo a impuestos diferenciados. Este sistema de impuesto frenará la baja continua del *precio relativo* de los productos rápidamente automatizables. Les afectará en mayor grado cuanto más débil sea la demanda social. Puesto que los impuestos son deducibles del precio de la exportación, la competitividad no se verá perjudicada. El pago real de las personas se compondrá de un pago directo (salario) y de un pago social, que durante los períodos de descanso garantizará por sí mismo un nivel de vida normal.

Un sistema de *precios políticos* vendrá a sustituir progresivamente el sistema de precios de mercado. Se trata de una serie de medidas ya puestas en práctica en todas las economías modernas. Todas corrigen el sistema de precios de mercado mediante la aplicación de impuestos (sobre los carburantes, los coches, las armas, los productos de lujo, etc.) y de subvenciones (a los transportes públicos, productos agrícolas, teatros, hospitales, guarderías, comedores escolares, etc.). Cuando los costos unitarios de las producciones automatizables tienden a debilitarse y su valor de cambio se vea amenazado, la sociedad deberá sin dudarle proveerse de un sistema de precios políticos, orientando sus opciones y sus prioridades en materia de consumo individual o colectivo. Y para finalizar, las opciones de producción deberán hacerse en función del valor de uso (y no del valor de cambio) de los productos, y el sistema de precios será la herramienta y el reflejo de estas opciones. De igual modo, los ingresos sociales en una economía fuertemente automatizada deberán representar la más importante fuente de ingresos y su función no será la retribución de una cantidad de trabajo social, transformado en marginal, sino el asegurar la distribución de riquezas socialmente producidas.



RALF
DAHRENDORF

Homo sociologicus
Aial, 1975.

*Las clases sociales
y su conflicto en la
sociedad industrial*
Rialp, 1979.

Nuevo liberalismo
Tecnos, 1982.

Oportunidades vitales
Espasa Calpe, 1983.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto de la Juventud

LA GUIA QUE MEJOR TE GUIA.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto de la Juventud

GUIA/150

REVISTA DE INFORMACION JUVENIL



Nº suelto:
125 Ptas.
Anual (24 números):
2.400 Ptas.

No te pierdas la Guía que mejor te guía sobre cursos, becas, viajes, ofertas de empleo, oposiciones, premios, concursos, publicaciones, legislación, actividades en la naturaleza, etc.

Cada quince días, Guía pone a tu alcance la información que necesitas.

Información y Redacción:

Instituto de la Juventud
Centro Nacional de Información
y Documentación de Juventud
Marqués de Riscal, 16
28010 MADRID

Distribución:

Enlace, S.A.
Bruc, 49. Telf. 93. 317.52.66
08009 BARCELONA

Suscripciones:

Edicions i Comunicació
Rambla de Catalunya, 10-4º - 4º
Telf. 93. 302.20.44
08007 BARCELONA

El nuevo subproletariado

Ralf Dahrendorf

Casi todo el mundo descubre con total consternación que hay analfabetos en Alemania. Y, sin embargo, no se trata de un número reducido de casos aislados o desesperados, sino de un 5 por 100 de la población total. ¿Es una broma? No, no es broma. En pleno verano, en la época en que los pepinillos en vinagre empiezan a agriar, la prensa anunciaba que nos encontraríamos ante un fenómeno más grave... Debe tratarse seguramente de trabajadores inmigrantes, ¿verdad? ¡En absoluto! Precisamente no son extranjeros, son alemanes que pertenecen al pueblo de los poetas y de los filósofos.

Además este 5 por 100 responde a estimaciones moderadas. Si nos referimos a los analfabetos funcionales, es decir a los que no son ni siquiera capaces de leer el *Bild-Zeitung*, a los que tienen que hacer esfuerzos sobrehumanos para escribir su nombre o para firmar, y a los que se detienen ante los letreros luminosos, o cuando oyen el estruendo de una discoteca, la cifra alcanza fácilmente el 15 por 100. La ola de la ilustración, el «Aufklärung», refluye sin esperanza, mientras ha empezado a reinar desde hace tiempo el período oscuro de la ignorancia.

Sin embargo, no hay que limitarse únicamente a la expresión oral o escrita. El trabajo constituía también un elemento básico del mundo moderno. R.H. Tawney ya ha demostrado que la ética protestante no ha sido en modo alguno su única fuerza motriz. La vida moderna está constituida por la vida

que se desarrolla en torno a la profesión. Durante mucho tiempo, el trabajo no estaba separado de todas las demás actividades, y sigue siendo así en el caso de los agricultores o de los artesanos que viven en localidades pequeñas. A lo largo de los últimos siglos, el tiempo dedicado al trabajo se ha ido reduciendo a medida que rompía con la estructura de los otros momentos de la vida, como la formación, el ocio o la vejez. Cada vez se pasa menos tiempo en el lugar de trabajo.

Finalmente, muchos individuos se encuentran en la misma situación que las monedas de una máquina tragaperras: se introduce una moneda en la ranura, ésta cae sobre un montón de monedas que están sobre una placa. Muchas de ellas están perfecta-

mente integradas en el montón, otras ya se han deslizado hacia el borde, otras han ido más allá del borde y son retenidas por otras monedas que se encuentran en la misma situación precaria. Si una moneda nueva cae bien, entonces se recuperan unas cuantas, o incluso un puñado entero de monedas. En este juego siempre se gana; en el caso del trabajo, se trata de un fracaso, es decir de una descualificación.

En las ciudades y en el campo siempre se han visto mendigos y vagabundos. En las grandes ciudades y en los países libres siempre existirán. Ya no pueden dejar la bebida, o no pueden someterse a ninguna obligación social, a ningún orden social, o han tenido demasiada mala suerte como para tener ganas de luchar, o no han tenido suerte con las mujeres, los patrones o los compañeros, o han caído enfermos y no se han recuperado. Y así se constituye la «capa inferior de la sociedad», a la que ésta se ha acostumbrado.

Pero hoy en día nos encontramos ante un fenómeno totalmente diferente. Ya no se trata de unos cientos o de unos miles de personas en París o Londres, o de unos cuantos mendigos en las ciudades alemanas, sino, sin duda alguna, de millones de hombres.

Incluso el desarrollo del trabajo tiene un doble efecto. Por un lado, el progreso técnico requiere una cualificación superior. Por otro lado, suprime empleos, dejando fuera de juego a los que no han podido reciclarse por falta de oportunidades o de talento.



RALF DAHRENDORF

Homo sociologicus
Akal, 1975.

Las clases sociales y su conflicto en la sociedad industrial
Rialp, 1979.

Nuevo liberalismo
Tecnos, 1982.

Oportunidades vitales
Espasa Calpe, 1983.



doles al mismo tiempo unos derechos, y hoy en día estas sociedades ya no son lo bastante fuertes como para integrarlos, o para atribuirles una posición bien definida. Ni el gueto ni la ciudad. Los inmigrantes, los refugiados políticos, los trabajadores extranjeros viven así en un espacio intermedio incierto, tienen reivindicaciones que no satisfacen, y los demás, que ya no saben muy bien cuál es su propia identidad y que atribuyen todos sus temores mal definidos a los extranjeros, los consideran una carga indeseable de la que no pueden deshacerse.

Estas evoluciones tienen la desagradable tendencia a propagarse. Seguramente también los jóvenes punks ingleses, que tuvieron enseguida problemas con la justicia, son analfabetos. Y, además, como no interviene nadie, son candidatos por excelencia a las brutalidades de la policía. Como no tienen abogados, responden con los mismos métodos. Ya hace mucho tiempo, desde sus primeras tentativas infructuosas, que no sueñan con un «trabajo regular».

Los parados a largo plazo de los barrios pobres de las ciudades, los «refractarios al trabajo», que por un motivo u otro provienen de familias destrozadas, y que han intentado, a lo mejor sin creérselo del todo, conservar su sitio en la máquina tragaperras de la que hablábamos antes, o que han resbalado dos o tres veces sin de verdad haber opuesto resistencia, todas estas personas constituyen una categoría social considerable. ¿Diez por ciento? ¿Quince por ciento? En Estados Unidos se habla de la *underclass*, y es difícil llegar a entender por qué esta «subclase» aumenta constantemente en la sociedad más rica del mundo.

El sistema de enseñanza explica en parte este oscuro panorama. Cuando empezamos a fomentar la igualdad de oportunidades eso no significaba igualdad de resultados, sino que se trataba de abrir las puertas para que hubiera un cierto ascenso social. Igualdad de oportunidades equivalía a igualdad de oportunidades para la promoción social. Por definición, esta promoción exigía que cada año aumentara la proporción de alumnos que asisten a institutos, escuelas superiores o universidades, y que esto respondiera a una voluntad «política». La escuela global tampoco estaba pensada como escuela selectiva (aunque se la denominara «escuela global diferenciada»).

El instituto y sobre todo la escuela primaria se han convertido en sucursales de segundo orden. Hay demasiadas diferencias regionales, e incluso dentro de una misma región, para poder generalizar, pero, a menudo, la escuela primaria se ha convertido en la parcela reservada a esta *underclass*, cuando se da el caso de que sus miembros vayan al colegio. (En algunos barrios de Londres, y de Nueva York, la escolaridad obligatoria ha perdido todo sentido). Por lo tanto, el sistema escolar refleja la división entre los que tienen al menos un pie en la escalera, y aquéllos a los que incluso el escalón más bajo parece inaccesible; y estos últimos son cada vez más numerosos. El concepto de *underclass* no es correcto, ya que no se trata

Estos son numerosos, y la masa que forman tiende a aumentar cada vez más. Los trabajadores cualificados de las industrias mecánicas se convierten en trabajadores no cualificados de la industria electrónica, en obreros que pronto pasan a ser trabajadores eventuales, después simples parados, y finalmente quedan condenados al paro perpetuo. Como la sociedad oficial sigue comportándose como si el trabajo y la práctica de un oficio fueran todavía el fundamento de la vida social, desde el derecho a la jubilación hasta el prestigio social, y desde las oportunidades de formación hasta la propia percepción como individuo, la persona a quien se ha desposeído de su empleo cae por un precipicio y llega hasta el fondo.

Otras evoluciones sociales completan este oscuro panorama. Se trata precisamente de la separación de una parte del contrato social, y al mismo tiempo de las antiguas relaciones que unen a los individuos, y que ya no funcionan hoy en día. Cuando uno se va a pique ya no tiene salvavidas; ni la familia, ni la comunidad, ni la iglesia; es una caída libre en el vacío. Probablemente estoy exagerando, pero la imagen es más o menos esa.

Por otro lado, también es triste constatar que muchos ni siquiera han tenido la posibilidad de subir antes de caer. En las sociedades modernas se ha ampliado considerablemente el período vital que denominamos juventud. Hay hombres que ya están en los treinta y siguen dedicándose

a la delincuencia, y otros, con veintiseis años, todavía son estudiantes. Estas dos categorías viven en un espacio que les es propio. De hecho, nos encontramos en una zona indefinida mucho antes que en el pasado, y más adelante seguimos encontrando excusas para no estar de lleno en la carrera. Nos hemos olvidado sencillamente de amueblar ese espacio importante de la vida, nos hemos olvidado de darle una estructura. La juventud constituye más un espacio al margen que un verdadero espacio social. El que entra en él no sabe a dónde va.

Este fenómeno es especialmente cierto en los países en donde no existen estructuras de aprendizaje, escuelas profesionales, reclutamiento (como en Inglaterra). Pero aquí la situación es ya lo bastante grave como para no desear más. Los jóvenes, sin domicilio fijo, indeseables, están en las últimas y empiezan a crear su propia cultura. Muy frecuentemente, y no es de extrañar, se trata de una contracultura. La juventud también está atrapada en la trampa de una sociedad en la que la esfera de la normalidad se ha reducido como una piel de zapa, y está limitada a la minoría que tiene «pan y trabajo», y a los que están dispuestos a sumarse a sus valores, es decir los jubilados y las amas de casa que no han seguido el movimiento feminista.

Y es sólo ahora cuando se plantea seriamente la cuestión de los extranjeros. Es propio de muchas sociedades modernas el haber empezado a traer, en un momento determinado, a muchos extranjeros, garantizán-

RAUL DAHRENDORF
Homo sociologicus
Año: 1972
Las clases sociales
y su conflicto en la
sociedad industrial
Año: 1979
Nuevo liberalismo
Año: 1982
Oportunidades vitales
España: 1983

verdaderamente de una clase. No conoce la solidaridad, ya que no existe ninguna razón sistemática para pertenecer al grupo. Al margen de las características comunes, como el hecho de ser joven, de estar en paro o de ser extranjero, la sociedad y a menudo también las personas afectadas perciben las razones de pertenencia a la *underclass* como resultado de destinos individuales. Todos los parados no se quedan siempre sin trabajo, todos los jóvenes no caen al precipicio social, todos los trabajadores inmigrantes no son indeseables. Estas características sólo constituyen una posibilidad, una cierta posibilidad. En el destino que se actualiza existe un elemento individual, específico. Para salir de esa *underclass*, si es que se desea, claro está, no es necesaria una acción colectiva sino un esfuerzo individual. Objetivamente, esta idea de la responsabilidad individual está caduca, pero en general es así como se experimenta. Los que pierden su empleo culpan a la mala suerte: su empresa debía pensar forzosamente que la cualificación profesional que habían adquirido estaba «inadaptada», que no eran capaces de mantenerse en la carrera con sus colegas. Cuando acusan a la técnica, les parece que responde a una especie de catástrofe natural. Y, sin embargo, algunos conocidos conservan su empleo, a pesar de la técnica, amigos de toda la vida que en lo sucesivo ganan más dinero y trabajan menos. Uno ha perdido el tren.

Esta individualización de los destinos que afecta a la gran masa de parados explica por qué un alto índice de desempleo no prepara la revolución. Aunque dudemos en decirlo, un paro creciente no amenaza en absoluto el orden político. Los parados votan a todos los partidos, aunque no siempre en proporción a su número, y a menudo dan su voto a los partidos conservadores: los parados votan por la ley y el orden, y, por supuesto, por la expansión económica.

El paro es de naturaleza política, como lo expresa James Alt, algo torpemente por otro lado, basándose en los resultados de un sondeo de opinión, pero enfocándolo como un problema que concierne a los otros. Se trata de un problema que molesta tanto a los que trabajan como a los parados, si no más. Y eso es lo que se esconde tras las reivindicaciones relacionadas con el paro, y expresadas de viva voz por los sindicatos. Los sindicatos son fundamentalmente organizaciones de personas que tienen trabajo. Y reflejan más una preocupación burguesa frente a un mundo desestructurado que solidaridad, de cualquier tipo, con los afectados por el problema, o con los que están a punto de verse afectados. Por otro lado, las medidas que se adoptan para luchar contra el paro no tienen ningún efecto.

Para comprender los procesos sociales es de vital importancia distinguir bien los fundamentos de estos razonamientos, que como mínimo son cínicos y parciales. Una acción solidaria requiere dos condiciones. Por un lado, debe considerarse que la situación en la que se encuentran los individuos tiene una causa sistemática, y que se experi-



menta como tal. Por otro, debe existir cierta esperanza de que esta situación se puede cambiar mediante una acción colectiva. En el caso extremo, nos encontramos entonces ante una situación revolucionaria, en la que la solidaridad colectiva se cristaliza y en la que la esperanza de éxito puede encender la mecha.

En el caso de los parados, especialmente dentro de esa *underclass*, la esperanza de poder obtener algo mediante la acción colectiva no existe. Por lo tanto, lo que se desarrolla no es una solidaridad colectiva, sino competencia entre individuos y tentativas de liberarse del malestar, cuando no se cae sencillamente en una especie de letargo.

Todos los gritos de protesta de los partidos políticos o de las organizaciones sindicales, e incluso la creación, única en la historia, de sindicatos de parados (en Inglaterra en los años 30), o de cualquier otra organización de esta sub-clase, no han cambiado nada de esta realidad. La *underclass* no forma parte del proletariado, y si nos atenemos al sentido estricto del concepto marxista se trata más bien de un *Lumpenproletariat*. «El *Lumpenproletariat*, esa putrefacción de las capas inferiores de la antigua sociedad, se suma en ocasiones a la revolución proletaria, pero, teniendo en cuenta sus condiciones de vida, está más predispuesta a dejarse comprar en beneficio de las maquinaciones reaccionarias».

Pero, sin hacer filosofía de la historia (utilizando conceptos como «revolución proletaria» o «antigua sociedad»), podemos hacer

una observación importante: el *Lumpenproletariat* es sin duda producto de la putrefacción pasiva de la sociedad, constituye una expresión de su extrema debilidad, un tumor que hace reflexionar a la clase política, pero que no influye en absoluto en el curso de la historia. En ocasiones se moviliza, constituye un ejército de reserva para las manifestaciones y los movimientos de protesta, no tiene un miedo especial a la violencia, pero no mueve nada. Es molesto para la mirada, y no para las relaciones de dominio existentes. Para la burguesía se trata, en esta última instancia, de un problema estético, incluso cuando en ocasiones le tiene miedo.

Por otro lado, este temor no carece totalmente de justificación. Es innegable que un *Lumpenproletariat* en constante crecimiento debe tener alguna repercusión en el clima de una sociedad. A diferencia del proletariado, el *Lumpenproletariat* no pasa inadvertido. La vergüenza no le hace esconder su miseria. Los vagabundos duermen bajo los puentes, los mendigos se sientan en las grandes avenidas; esta *underclass* ocupa viviendas, provoca peleas en los partidos de fútbol, se pasea de noche por las calles berreando.

Por lo tanto, la *underclass* sale cara, sobre todo en los países europeos que se han metido sin esperanza en el atolladero de este problema social.

El fenómeno es todavía más serio, ya que la *underclass* está estrechamente ligada a la delincuencia. Indudablemente, los deli-

ANTHONY
BURGESS

*Jesucristo y el juego
del amor*
Edhasa, 1978.

*Ernest Hemingway
y su mundo*
Ultamar, 1980.

Literatura inglesa
Alhambra, 1983.

Poderes terrenales
Vergara, 1983.

Sinfonía napoleónica
Salvat, 1984.

La naranja mecánica
Proa, 1984.

La hora de la cerveza
Debate, 1984.

El infiltrado
Debate, 1984.

Camas orientales
Debate, 1985.

tos graves son tan poco corrientes como los premios gordos en la lotería. Se trata fundamentalmente de tirones de bolsos, atracos a casas durante las vacaciones, o pequeños asaltos a bancos o cajas de ahorros. Pero es así como la nueva subclase suscita reacciones políticas en masa. Como perturba los intereses individuales, hay que tomar medidas, instituir un servicio de trabajo a nivel estatal, o, por qué no, un campo de trabajo con alambradas. Además es ahí donde convergen los fascismos de derecha y de izquierda. Constituyen la respuesta de la pequeña burguesía, de los pequeños propietarios fundamentalmente intolerantes, cuya carrera es tan insignificante como estrecho su espíritu, y que no pueden soportar el desorden.

Y es así como, en un primer tiempo, la *underclass* desarrolla el altruismo de la política burguesa, para después provocar la supresión de la libertad, siempre en nombre del altruismo. (Por supuesto, hay que incluir en el término «burgués» a los clientes habituales del «movimiento obrero», por no hablar de «Neue Heimat» [Nueva Patria] y de la «Bank für Gemeinwirtschaft» [Banco por una economía comunitaria]).

¿Qué hacer entonces? En Estados Unidos, entre otras, la Ford Foundation se dedica a una actividad que recuerda a la que creó las «Poor Laws» en el siglo XIX. Igual se lanza un programa de ayuda a las jóvenes embarazadas que un programa de ayuda a las mujeres divorciadas de inmigrantes dominicanos; por un lado se intenta la alfabetización,

por otro se intenta construir comunidades nuevas, o se proponen innovaciones urbanísticas, o se desarrolla un proyecto para hacerse cargo personalmente de los delincuentes en plan bondadoso, con el fin de luchar contra el crimen.

Todas esas medidas son seguramente más eficaces que todos los programas posibles que puedan surgir del gobierno, pero desgraciadamente no están a la altura del problema. Casi se podría decir que este método hace surgir dos personas nuevas cada vez que se ayuda a una, si esta triste observación no nos hiciera perder de vista el principio fundamental según el cual es mejor encender una vela que maldecir la oscuridad.

De todas formas, a partir de la tesis del carácter no revolucionario del *Lumpenproletariat*, se pone de manifiesto que este grupo es el objeto legítimo del Estado providencia, es decir que se beneficia de las prestaciones sociales teñidas de paternalismo; no obtendrá sus derechos mediante la lucha social, sino inmiscuyéndose sencillamente en las estructuras ya existentes. Para esta sub-clase, la manta de lana, la comida gratis, la limosna, son necesarias, en la misma medida en que esas prácticas son ineficaces. Se mantiene a hombres con vida, vida que, incluso cuando es más que una vida vegetativa, sigue errante y sin proyecto alguno.

Mi propósito no proviene de una acusación contra la ayuda social (aunque me he

arriesgado a irritar a algunos lectores), sino solamente de una constatación. Y si observamos de cerca esta nueva categoría social, nos sentimos muy incómodos ante ella. Todavía ni siquiera la comprendemos. Por lo tanto, estamos lejos de encontrar una solución para reducirla, y todavía menos para librar totalmente a la sociedad de ella.

El paro va a agravarse todavía más. Los jóvenes van a seguir sintiéndose extranjeros en nuestra sociedad. Los trabajadores inmigrantes seguirán excluidos como lo están hoy en día. El crimen no dejará de crecer. Muchas personas van a sugerir que se apliquen las fórmulas de siempre con más firmeza, es decir que se continúe en la vía de la igualdad de oportunidades, que se trate a los jóvenes con más miramientos, que se les dé una oportunidad, lo quieran o no. Otros van a adoptar la postura opuesta. De hecho, los dos métodos fracasarán. Si se observa la historia, aunque sólo sea la de los dos últimos siglos, se puede comprobar que el *Lumpenproletariat* aumenta y disminuye alternativamente. Al principio de la industrialización sus efectivos eran considerables, sobre todo en Inglaterra. Y es en ese momento cuando la «Beggars Opera» se convirtió para muchos de ellos en la ópera de cuatro cuartos. Venían del campo, habían conocido una vida que todavía no estaba fragmentada. Tuvieron que aprender la división del trabajo, y, al mismo tiempo, el mundo basado en la división del trabajo tuvo que conseguir absorberlos. Y es efectivamente lo que se produjo. Así nació la sociedad industrial. Indudablemente, cabría preguntarse si las ciudades hipertrofiadas en América Latina, reventadas por todos lados, han dado realmente ese paso.

Este fenómeno sirve de base en este caso a procesos más específicos, y especialmente más políticos. Sin embargo, de una forma general, hay que destacar que el *Lumpenproletariat* nunca supera un límite determinado, y que después de llegar a cierto nivel siempre refluye.

Nuestra sociedad centrada en el trabajo está caduca, pero no sabemos cómo enterrarla. Incluso la idea de aspirar al ascenso y al éxito, basada en la igualdad de oportunidades, tiene dificultades en mantenerse; desgraciadamente, no tenemos la menor idea de cómo reemplazarla.

El propio contrato social empieza a estar amenazado, pero los que tienen interés en que se mantenga estrechan filas. Muchos interrogantes se ciernen sobre la legitimidad de su poder, pero todavía nadie se ha atrevido a plantear las preguntas en términos que permitan desembocar en una respuesta constructiva.

Tal vez un día surgirá algo de este clima de duda y de consternación, y, quién sabe, tal vez se trate de una fuerza productiva nueva. Incluso si esto ocurre, el *Lumpenproletariat* habrá constituido durante ese tiempo un auténtico contingente, presente desde su nacimiento, sin padre ni padrino, estará ahí como alguien a quien no hemos invitado, molesto, y del que sin embargo no podemos deshacernos.

Exposición

Julio González

Colección del Instituto
Valenciano de
Arte Moderno
Generalitat Valenciana

del 16 de Octubre
al 28 de Diciembre de 1986

La Escultura de

Joan Miró

del 21 de Octubre de 1986
al 19 de Enero de 1987

Con el patrocinio de:

 CAJA DE MADRID

centro de arte
Reina Sofía



Centro de Arte Reina Sofía.
Santa Isabel, 52 (Atocha)
28012 Madrid.
Teléfono: 467 50 62.

Horario:

De 10 a 21 horas todos los días,
excepto lunes.

MINISTERIO DE CULTURA

El lenguaje bajo el disfraz de la literatura

Anthony Burgess

Hay veces en que las cosas más obvias nos asombran con el impacto propio de una revelación. Hace muy poco he caído en la cuenta de lo pobre que resulta el lenguaje como medio de comunicación, si bien no me refiero, evidentemente, al lenguaje que se utiliza en comunidades reducidas, sino a nivel universal. Al mirarnos unos a otros —ingleses, franceses, suizos, alemanes, rusos o africanos—, vemos que las diferencias son bien pocas. En la conformación de la mano, en el cabello, en los apetitos, en el sonido de una tos, en la forma de encender un cigarrillo y en tantísimas otras cosas es fácil comprobar que, obviamente, todos somos iguales, y eso que la comunicación sólo es posible mediante el aprendizaje de la lengua del otro. Esto es evidente, hasta el extremo de que esta carencia nuestra de un medio de comunicación común se ha visto elevado al grado de lo maldito, en tanto es consecuencia de algún pecado remoto. Con todo, cuando nos proponemos sustituir nuestros lenguajes, respectivamente ininteligibles, por algún lenguaje nuevo, sea natural o artificial, que destruya la maldición de Babel, lejos estamos de resolver el verdadero problema, que se encuentra en la naturaleza misma del lenguaje. Se tiene por axioma una situación común, prehistórica o prealfabética, para los pueblos de Europa, Persia y la India: se da por sentada la existencia de un antiguo idioma llamado Indoeuropeo, o Ario. Suponemos que este idioma se dividió en los llamados Antiguo Es-lavo, Latín, Germánico Primitivo, que se

desmembraron a su vez en el italiano, el francés, el español, el alto y bajo alemán y sus dialectos respectivos.

Por más internacionales que sean nuestras concepciones, no podemos evitar la continuación de este proceso desmembratorio. El cambio está en la naturaleza misma del lenguaje. La estructura de la mano humana es sólida y espacial; la estructura del lenguaje es temporal, líquida, considerablemente móvil. El hombre escogió el conjunto de órganos menos fidedigno a la hora de crar su principal medio de comunicación. La lengua no es un instrumento científico capaz de colocarse con exactitud en tal o cual posición, sino un pedazo de carne caprichoso e inseguro que funciona por mera aproximación. El lenguaje es —vuelvo a repetirlo— un pobre medio de comunicación.

El arte u oficio que practicamos para ganarnos la vida es, lisa y llanamente, la explotación de un lenguaje vuelto hacia el interior de la comunidad que lo ha generado, y no hacia el exterior, hacia el mundo en general. Nada más estúpido que la creencia de que la literatura es un arte internacional. No puede serlo, ya que no disponemos de un lenguaje internacional. Antes de marchar a vivir en el Lejano Oriente, extraje la inocente conclusión —a partir del sencillo hecho de que los autores ingleses son traducidos al francés, los franceses al alemán y los rusos a todas estas lenguas— de que Shakespeare, Thomas Mann y T.S. Eliot serían inteligibles para el lector chino o

malayo. Cuando recibí el encargo de traducir *La tierra baldía*, al malayo me dí cuenta de cuán equivocado estaba. «Abril es el más cruel de los meses» se me convirtió en «Rulan April ia-lah bulan yang dzalim saka-li». Probé a ver qué efecto tenía este verso sobre malayos que no hubieran salido de sus fronteras: no lo entendieron, pues ¿cómo podría ser cruel un mes? La crueldad es propia de los seres humanos. Además, ¿por qué razón iba a ser un mes más cruel que cualquier otro? En la franja ecuatorial todos los meses son iguales. Por si fuera poco, me quedaba ese otro verso que dice «cubierta la tierra de olvidadiza nieve». Al no haber nieve en los trópicos, no existe una palabra para designarla, al menos en malayo. Contaba con el vocablo persa *thalji*, que se usa en la práctica para describir la morena palidez del amado: ahora bien, ¿cómo podría eso ser *berlupa* u *olvidadizo*? Decidí abandonar la tarea.

Asimismo, abandoné el empeño de enseñar *El revés de la trama*, de Graham Greene, a estudiantes musulmanes. La novela, recordará el lector, trata de la lucha agónica de un oficial de la policía británica, católico, destinado en África occidental, enamorado al mismo tiempo de dos mujeres distintas. Dado que no puede considerar pecado el adulterio, pues eso equivaldría a considerar pecado el amor, se consume en el fuego de la desesperanza, reconoce estar condenado y termina por suicidarse para aliviar así su condena inexorable. Es, con toda seguridad, una historia conmovedora, in-

ANTHONY BURGESS

Jesucristo y el juego del amor
Edhasa, 1978.

Ernest Hemingway y su mundo
Ultramar, 1980.

Literatura inglesa
Alhambra, 1983.

Poderes terrenales
Vergara, 1983.

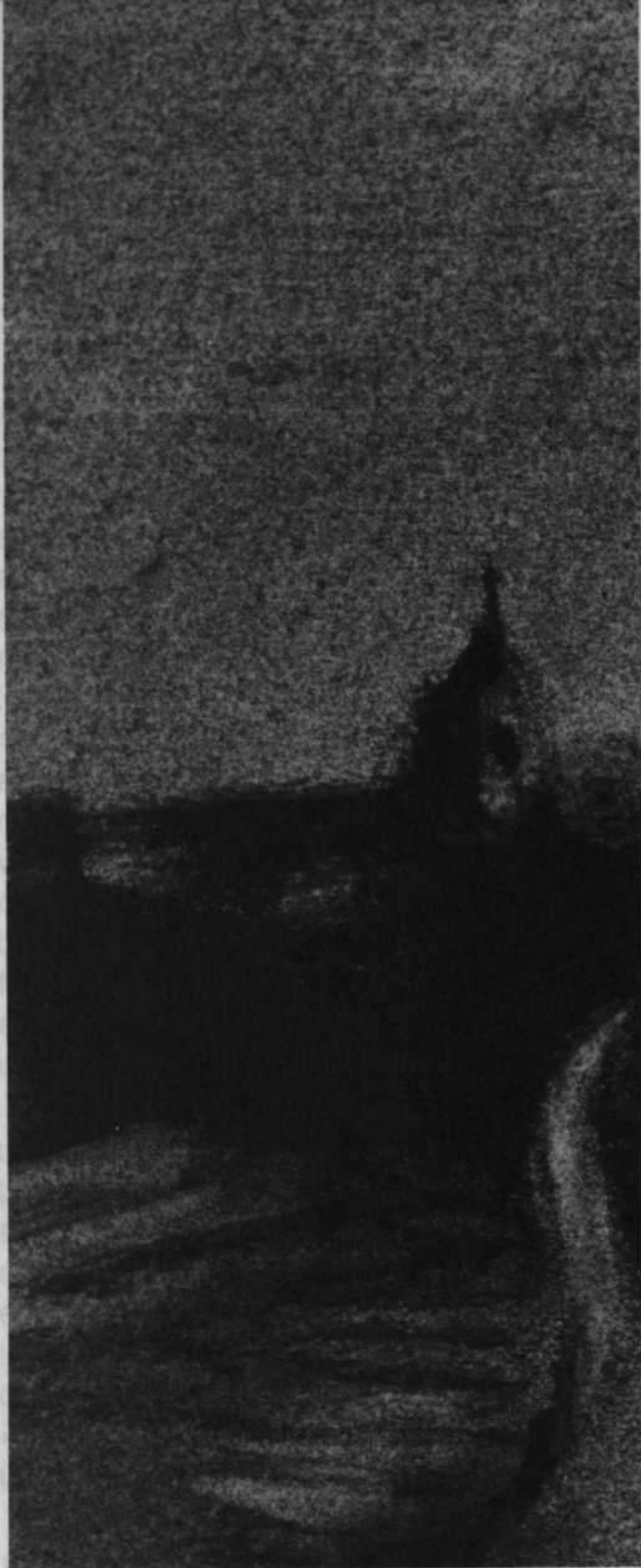
Sinfonía napoleónica
Salvat, 1984.

La naranja mecánica
Proa, 1984.

La hora de la cerveza
Debate, 1984.

El infiltrado
Debate, 1984.

Camas orientales
Debate, 1985.



cluso trágica. Sin embargo, a mis alumnos musulmanes les resulta sumamente divertida. ¿Por qué no se convertía a la fe del Islam este absurdo policia? Así le hubiera sido posible casarse con las dos e incluso con otras dos más, de haberlo deseado. He ahí la universalidad de un importante novelista contemporáneo. ¿Y Shakespeare? En ocasiones, a Shakespeare le van algo mejor las cosas, en sociedades no europeas, que al señor Greene. Fui a ver la película *Ricardo III* a un *Kampong* de Borneo, y comprobé que el público entendía perfectamente la perfidia y los asesinatos del guerrero que combate para apropiarse de la corona. Creo, incluso, que para aquellos espectadores se trataba de una historia contemporánea: hasta la vestimenta o las espadas tenían un inequívoco aire ceremonial muy acorde con la moda de Borneo. No obstante, ésta fue una rara excepción a la regla de la inexportabilidad de la literatura, mercancía tan distinta del opio, el marxismo o la Coca-Cola.

A varios de los que nos hemos reunidos aquí en Madrid nos une la práctica de la literatura; muchos, incluso, abrazan la falacia de considerarla un arte universal, convencidos de que los productos de los mejores escritores pueden pasar de contrabando todas las fronteras del mundo. Yo preferiría sugerir que el arte alcanza su máxima validez universal cuanto más lo pongamos en tela de juicio. En este deseo nuestro de contemplar la literatura como si fuera la voz de la humanidad, más que un batiburrillo de voces inconexas, emitidas por diversos segmentos de la humanidad, nos tienta la simplicación del contenido y el medio. Evelyn Waugh, uno de los escasos novelistas de mi país por quien he profesado siempre una admiración sin reservas, decía que el único

criterio para evaluar la calidad de un texto era su traductibilidad. Lo cual es cierto, al menos si por un escrito de calidad entendemos la prosa clara e inequívoca, en la que el contenido prima sobre la forma. «Proletarios del mundo, uníos» es perfectamente traducible, y otro tanto puede decirse de «le rasgó la túnica por los hombros y devoró sus senos con avidez insaciable». En ambas frases tiene mayor importancia el efecto causado que el asunto a partir del cual se causa o la forma de causarlo. Ninguna de las dos es lo que, hablando con propiedad, llamaríamos prosa. La primera es propaganda o didactismo; la segunda, pornografía.

La obra de Solzenitsin es objeto de admiración prácticamente universal. Ciertamente, los defensores de la Unión Soviética le deploran, pero los motivos que a él le llevan a rechazar a la Unión Soviética son los mismos que le llevan a aceptar la democracia. Se le considera una voz audible en desacuerdo con la omnipotencia de un Estado centralista y represivo. O bien, por el contrario, una voz audible en desacuerdo con la causa de los obreros soviéticos. Sea como fuere, el principal interés del mundo poco tiene que ver con la forma de su escritura. Los rusos no le leen, y el resto del mundo no lee el ruso. Su modo de disponer el lenguaje para alcanzar una serie de finalidades de orden estético poco tiene que ver a la hora de alabar o execrar su obra. Es muy significativo que las grandes firmas de la literatura contemporánea, y me refiero a los verdaderamente universales, tienen por lo general mucho que ver con la política. La política es una simplificación de la vida humana, al igual que lo es el sexo en crudo. Entre una y otro se encuentra la pseudoliteratura verdaderamente internacional. Lo didáctico y lo pornográfico abarcan el globo por entero. La verdadera literatura tiene serias dificultades para obtener un visado universal.

El tema de mi intervención es deliberadamente vago. Tan vago que puedo darle la vuelta a la frase y continuar hablando de generalidades. El tema que me ocupa hace referencia a otras cosas distintas de la literatura pero disfrazadas de ella. Y definiré literatura como la explotación del lenguaje con una finalidad estética. El juicio de la literatura en términos de validez o ilicitud religiosa, de ortodoxia o heterodoxia políticas, en relación con la ecología o con lo que se quiera, es un juicio a todas luces imperdonable. De joven fui profesor para la Asociación Educativa de Obreros, en Inglaterra. Mis patrones me encarecieron que condenara de plano *La tierra baldía*, pues esta obra al parecer abogaba por una mejora de la sociedad a través de una regeneración de orden religioso. Respondí diciendo que un poema así, de tan interesante escritura, no podía tacharse de frivolidad. Se me dijo que también podía mencionar el *Ulysses* y el *Finnegan's Wake*, de James Joyce, pero sólo para condenarlos por ser obras técnicamente revolucionarias, lo cual equivalía a ser políticamente reaccionarias. Dicho de

otro modo, se me prohibía organizar un curso de literatura.

Así, pues, una obra literaria participa tanto más de la literariedad cuanto más hasta el fondo explote las cualidades vernaculares del autor. Esta explotación puede llegar a ser tan absorbente —tan excéntrica, por tanto— que la propia excentricidad impida la traducción. El libro que acabo de mencionar, *Finnegan's Wake*, ha sido, si no me engaño, traducido al japonés, gracias a sus ideogramas omnicomprendidos. Y por extraño que parezca, la gran mayoría de las lenguas occidentales no pueden hacer frente al insuperable problema de encauzar ese magma de oneirolalia. Y, con todo, ¿quién está en condiciones de descalificar esta obra? ¿Quién puede decir que su autor no produjo literatura de la máxima calidad? Solamente aquéllos que desean los mensajes planos de la propaganda política o la pornografía.

Si se me ocurriera estatuir que el más grande poeta del siglo XIX fue Giuseppe Gioacchino Belli, natural de Roma que escribía en dialecto romano, habré de vérme-las con el más absoluto descrédito, pues, aparte de los versados en la lengua callejera de la Roma del XIX, ¿quién ha leído a Belli? Un ruso, un tal Gogol, tuvo noticias suyas y llegó a admirarle. Sainte-Beuve le dedicó un libro titulado *Causerie de Mundi*. Por lo demás, es un punto de referencia inexcusable para quienes conocen Roma y mantienen una relación integral de amor-odio con esa ciudad y su peculiar cultura.

No es el único escritor que se sustrae a la traducción. Gerald Manley Hopkins, poeta victoriano, fue recibido en los países progresistas con suspicacia por ser sacerdote jesuita; explotó la veta anglosajona de la lengua inglesa con igual intensidad que John Milton la latina. Los escritores dispuestos a sacar partido de la naturaleza esquizoide del inglés —como Hopkins, Milton y Joyce— tienen serias dificultades a la hora de pasar a lenguas homogéneas como el ruso, el alemán o las lenguas romances. Permítaseme aprovechar la ocasión para rendir homenaje a un gran escritor, muerto recientemente, que supo obtener el máximo fruto de las riquezas del inglés: se trata de un americano de apellido ruso, Vladimir Nabokov, quien, en su exilio, rechazó a partes iguales la revolución marxista y el alma dostoiévskiana al optar por la exactitud en la constatación de la sensibilidad y el gozo del juego de palabras. ¿Juego de palabras? ¿Cómo puede uno darse el lujo del juego de palabras cuando en el Tercer Mundo el hambre está haciendo estragos? Ah: si hubiera que esperar a que cesara tal estado de hechos, jamás disfrutaríamos de los juegos de palabras. Ni tampoco, si se me apura —en un sentido que estaría a mitad de camino entre los extremos de la autoindulgencia estética y el férreo activismo—, de la literatura misma.

Esta ficción de la universalidad de la literatura sale constantemente a relucir en toda suerte de congresos. En Rusia existe un dilatado aprecio por A.J. Cronin, y se extra-

ñan de que la pérvida Albión no dedique biografías a este escritor progresista. Charles Morgan hace furor en Francia, donde se extrañan de que a los británicos les importe un comino. Se juzga la literatura en términos de temperamento nacional, disponibilidad de traducciones, ortodoxia política. Hemos de dar por sentado que los principales países del mundo están al tanto del estado actual de la literatura en Occidente.

Entonces, ¿cómo es que nos preocupa tanto la universalidad, cómo es que suponemos que una cooperación internacional pueda depararnos algo distinto de la perplejidad? Cuánto más sabio sería considerar la literatura como la provincia de un lenguaje particular, como un fenómeno trabado por completo en esa determinada lengua y cada vez menos proclive a desvelar sus secretos a los forasteros. Si lo que perseguimos es el internacionalismo artístico, haríamos mejor buscándolo en otra parte: en el cine, por ejemplo, o en su hija enana, la pantalla de televisión. Aquí, posiblemente, puede encontrarse la literatura disfrazada.

Los novelistas, como yo mismo, reconocemos cada día más abiertamente que los medios visuales, creadores de una uniformidad demótica, se hacen cargo de nuestro cometido de presentar la acción narrativa y de delinear los personajes mejor que nosotros, atados como estamos a un paupérrimo medio denominado lenguaje verbal. Algunos de nosotros, con el objeto de ganarnos el pan —todo hay que decirlo—, estamos enteramente dispuestos a trabajar para los medios audiovisuales, siempre con algún que otro recelo, pero sin excesiva vergüenza. Yo, personalmente, jamás incitaría la producción o el consumo de la pornografía o la propaganda política, las cuales subsisten, en mi opinión, en el mismo lamentable nivel cinético, pero sí estaría dispuesto a muchas otras cosas. En caso de duda, ha de tenerse en cuenta que William Shakespeare escribió una desastrosa obra titulada *Titus Andronicus*, un galimatías penosamente escrito, acerca de la violación, la mutilación y el canibalismo. Hubo con toda certeza críticos en vida de Shakespeare quienes, a la salida de una representación de *Hamlet*, dirían entre sí: «Ah, lo mejor que ha parido en su vida es el *Titus Andronicus*».

Si, con toda inmodestia, se me permite hacer una comparación en el terreno de la literatura contemporánea, hay quien dice del escritor aquí presente: «Ah, lo mejor que ha parido en su vida es *A Clockwork Orange* o *L'Orange Mécanique* o *Uhrwerk Orange* o *La Naranja Mecánica*: he ahí la internacionalidad. La violación y la mutilación son cuestiones perfectamente independientes, temas literarios completamente autónomos cuando se los desata de la palabra y se les permite evolucionar en toda su desnudez por un escenario o una pantalla. No tengo la menor objeción que oponer a la hora de tratar con imágenes desnudas y diálogos desarticulados en tanto en cuanto se me pague por ello. El único problema con que tiendo a encontrarme es que los

cotos vedados de la narrativa y de la creación de personajes ya no son en absoluto indispensables a la ficción, ya que reciben amplio tratamiento —o explotación al máximo— en la pantalla, sea grande o pequeña. Es evidente, cada día más, que el mercado empieza a superpoblarse de obras de ficción que no son sino meros subproductos del cine o de la televisión: artefactos pretendidamente artesanales, remendados y revueltos que salen de los escenarios disfrazados de literatura. Cada vez se dice más entre los profesionales del gremio que el único libro susceptible de hacer dinero es aquél que aparece al alimón con su correlato cinematográfico o televisivo. *Roots*, *Radici*, *Racines* o *Raíces*, de Alex Haley, es un perfecto ejemplo, o —en términos puramente estéticos— un ejemplo pésimo.

No creo sea menester pedir disculpas por haber insinuado una referencia abierta a la comercialidad. Provengo de un país que no subvenciona —al menos no de forma sustancial— los productos de ficción. Si estuviera en el campus de una universidad americana —y es un medio que conozco— podría considerar la producción de novelas de cierta calidad literaria como una actividad que invita a la elucubración detenida y morosa, a la disquisición sesuda, a desaconsejar las preocupaciones que acarrea el tener que pagar el alquiler. Si yo fuera miembro de la Asociación de Escritores Soviéticos y vendiera aproximadamente un millón de ejemplares de ortodoxia mecánica en el *Dom Knigy*, podría gozar de un automóvil o una dacha. Ahora bien, cada vez me tengo más por un escritor que escribe para que lo lean los ojos saltones de un público no literario, que emplea sus ganancias para financiar una literatura que rehúye la corrupción procedente de la lengua demótica de los *mass media*. Mi objetivo es una primera edición de dos mil ejemplares, o —si hago un trabajo a conciencia— de doscientos. Este año, con ayuda de una editorial de Verona, he conseguido alcanzar una tirada de tan sólo ochentayún ejemplares. Permítaseme susurrar las palabras «valor de la escasez»: no soy tan idiota como parece.

Volvamos a este vago y genérico título —«la literatura disfrazada»— para tocar de nuevo la cuestión de la internacionalidad. En el siglo XIX, compositores tales como Berlioz, Verdi y Richard Strauss llegaron repentinamente a la conclusión de que William Shakespeare, el pobre hombre, había sido dramaturgo por obligación; lo que a él le interesaba en realidad era la novela. Pero la novela no existía en aquel entonces como tal, dado que Samuel Richardson, desgraciadamente, no había hecho aún carrera como impresor. Así pues, fue cometido de los compositores del XIX convertir a Shakespeare en el novelista que, sin saberlo, quiso ser. Evidentemente, no estaban en condiciones de reescribir sus obras de teatro y darles forma de novelas; sí que podían, por el contrario, orquestarlas. De esta manera, el pobre Falstaff, tan fuera de lugar en *Las alegres comadres de*

Windsor, pasó a ser el convincente Falstaff de Verdi y de Boito. *Romeo y Julieta* se convirtieron en la pareja de Berlioz, Romeo en forma de clarinete y Julieta como oboe. He aquí un intento —idéntico al de los poemas sinfónicos de Richard Strauss, como *Don Quijote* y *Macbeth*— por crear una ficción genuinamente internacional. La maldición de Babel había volado en pedazos; el lenguaje de la música no requiere interpretación. Richard Strauss se jactaba de que en su *Don Juan* figuraba una pelirroja entre las muchas amantes del libertino, y que cualquier oyente mínimamente receptivo podía localizarla —en concreto en el compás 125, en los metales en sordina—. Decía ser capaz de representar una cucharilla de plata claramente distinguible de una cucharilla de hierro colado. En la música, a la literatura no se le endosaba tanto un disfraz cuanto una apoteosis.

Indudablemente, buena parte de todo esto no era más que mera fantasía romántica. Por más que Richard Strauss pudiera relatar musicalmente y en cuestión de sesenta minutos toda la historia que cuenta Cervantes en su novela —sólo le hacía falta, por ejemplo, un sencillito glissando descendente de los violoncellos para describir la muerte del caballero loco—, el oyente no estaba en posesión de claves fiables para desentrañar lo que ocurriera en la música sin ayuda de un programa de mano. Si se le dijera que el poema sinfónico *Don Quijote* era en realidad *Así habló Zaratustra*, encontraría muy plausibles los contrastes de las escalas del piano, los climas, los desarrollos de un tema determinado y los desenlaces. Lo que en verdad nos estaban transmitiendo los compositores del romanticismo, tal vez sin saberlo, era, y es, que puede darse un comercio, o un intercambio, entre estas dos artes que dependen de

MAX FRISCH

Los difíciles días
Seix Barral, 1963

*El hombre apartado
en el holocausto*
Alaguara, 1981

Barba azul
Alaguara, 1981

*Digamos que me
llamo Gartebeia*
Seix Barral, 1983

Homofaber
Seix Barral, 1983

No soy Stiller
Seix Barral, 1983

Mi o el viaje a Pekín
Alaguara, 1983

La cartilla militar
Alianza, 1985

sus públicos. Los músicos han tenido muy en cuenta las posibilidades que ofrece un maridaje entre la literatura y el sonido puro, al contrario que los escritores. Ya es hora de que los escritores empiecen a considerar dónde puede encontrarse un futuro viable para su maltrecho arte. Circunscribiéndome a mi territorio, la novela, permítaseme sugerir que esta forma artística debe por todos los medios lanzar su proclamación de independencia respecto a las cadenas de la propaganda, por un lado, y la pornografía por otro; el único sistema es aprender el movimiento de la música y asumirlo, es decir, tomar buena nota de las infinitas posibilidades que ofrece lo puramente estructural, esto es, explotar las palabras tal como el músico explota los sonidos. En cuanto al antiguo asunto de las motivaciones psicológicas —recuérdese el grito de guerra del coordinador de guionistas en un estudio de Hollywood: «¡La motivación, la motivación! ¿Dónde diantre está la motivación?»— podemos legárselo con toda paz a nuestros subsidiarios, junto con todas las demás exigencias racionales de la narración lineal: intriga, personaje, resolución, etc. Al mencionar a nuestros subsidiarios me refiero, claro está, al cine que hay a la vuelta de la esquina y al aparato de televisión que hay en una esquina del salón. Que se queden con el monopolio de la narración a la antigua usanza. Que sea el novelista quien asuma una nueva libertad, una nueva disciplina. Que la nueva analogía de la novela no sea el serial ni la película, sino la sinfonía o el concierto.

Por tanto, ¿por qué habrían de moverse nuestros personajes por motivos inteligibles, tales como los celos, el odio, la ambición y —no podía faltar— la lascivia? ¿Por qué no extraen su fuerza de los requisitos que les imponga la forma sinfónica? Escribamos una novela situada en la época histórica de *I promessi sposi* o Jane Austen y, en vez de hacer que una escena desemboque en la siguiente por medio de la lógica de la moral o del enfrentamiento entre ética y pecado, nuestra lógica es la que impone el desarrollo formal, en la cadencia armónica que tiene correlato verbal en la ambigüedad o en la paronomasia. Pongamos por caso que los personajes toman el té en el jardín de la vicaría; a renglón seguido los encontramos en diversos lechos, entregados al lujo de toda suerte de actos libidinosos; en la siguiente escena vuelven al jardín de la vicaría, algo desarreglados, pero por lo demás impertérritos. ¿Absurdo? ¿Inverosímil? El primer movimiento de una sinfonía de Mozart nada tiene de inverosímil.

Pero basta ya de perorar acerca de un determinado rumbo que puede tomar la novela. Diré, lisa y llanamente, que la novela, y la literatura en general, si desea sobrevivir, habrá de cultivar con todo mimo aquellas posibilidades que le son estrictamente propias. Esto implica adentrarnos en una consideración más cercana a la naturaleza del lenguaje y la forma, y entresacar consecuencias útiles de un arte que es, en su más pura esencia, forma. Si uno decide

regocijar, enseñar o estimular al mundo, puede ponerse a ello con la técnica que considere adecuada, pero a esa técnica, por demás artesanal, no puede llamarse arte. Ha de preocuparnos menos la internacionalidad de la literatura; hemos de tener en cuenta que los escritores más grandes no son por fuerza lo más conocidos, ha de alegrarnos el hecho de que la literatura se haya desquitado de la pesada carga que supone el transmitir un mensaje de validez universal. En cuanto a la internacionalidad de la literatura que es en potencia alcanzable, no hemos de obcecarnos en actualizar esa potencialidad. Si me pongo a leer en una traducción una antología de poetas eslovenos, no puedo decir en puridad que esté leyendo poesía eslovena. Tal vez algún día —en función de la virtualidad de verme exiliado en Eslovenia, o de contratar un ama de llaves eslovena— pueda verme empujado al aprendizaje de esa lengua, y acercarme a partir de ahí a esa literatura. Ahora bien, si no se diera esta eventualidad, no he de afligirme. Bastante es leer lo aparecido en el medio que uno cree dominar, limitada o completamente. El problema no estriba en la escasez de la gran literatura sino, contrariamente a lo que se piensa, en la superabundancia. Y nosotros, Dios nos perdone, o perdónenos la Fuerza Vital, el Comisario Eterno o quien sea, contribuimos al aumento de esa Superabundancia de forma de por sí excesiva. Y con ese tropo de raigambre inglesa que probablemente se resiste por completo a cualquier clase de traducción, me quedo pasmado en silencio.

Con todo, tras haber especulado acerca del inexistente futuro que aguarda a la literatura internacional, o paneuropea siquiera, no me cabe la menor duda de que un discurso a niveles inferiores, alejados de la estética, es enteramente posible en el futuro de igual modo que lo ha sido en el pasado —con la condición, eso sí, de asumir que nuestra concepción de una cultura europea unida es esencialmente un retorno a la Edad Media. La Reforma trajo consigo los nacionalismos; el movimiento ecuménico no ha conseguido revivificarlos: al insistir en la sustitución de una lengua litúrgica universal por una profusión de lenguas vernáculos, equivale a una suerte de reforma —una reforma, quiero decir, en el sentido de una fractura. Necesitamos aquéllo que los eruditos de la Edad Media poseían sin tener siquiera que cuestionarlo: una lengua supranacional. Pese a ser angloparlante, no me satisface la creciente popularidad de que hoy día goza el inglés en tanto lengua de los pilotos aéreos, de las torres de control, de la música pop o de los encuentros entre intelectuales. Naturalmente, menos me satisfaría el francés. En cambio, no me desagradaría que fuera el latín, una lengua que todos, absolutamente todos, podemos hablar igual de mal y con la misma libertad, ya que pesa sobre ella una imposición nacional. Las ideas son internacionales y necesitan un medio internacional válido. La literatura es regional, y está muerta sin sus dialectos.



NOVIEMBRE

- Madrid, una oficina abierta al diseño. Sala de exposiciones, del 12 al 30.
- Conciertos: La música de la generación del 27: Voz y piano: Manuel Cid y Miguel Zanetti, día 3, 19,30 h. Auditorio; Voz y piano: Carmen Bustamante y Perfecto García Chomet, día 10, 19,30 h. Auditorio; Piano: Varda Nishry, obras de Oliver Messiaen, día 27, 12 h. Auditorio; Agrupación vocal e instrumental Orfeo, día 18, 19,30 h. Sala Goya.
- Mesa Redonda: narrativa última. Moderador: Arturo Ruiz, días 5, 12, 19 y 26, Sala Minerva.
- Conferencia: Andrés Trapiello: Miguel de Unamuno, día 6, 19,30 h. Sala Minerva.
- Recital de poesía: Carlos Clementson y Juan Bernier, día 20, 19,30 h. Sala Minerva.
- Talleres de arte actual: Segundo taller experimental, a cargo de Nacho Criado y Mitsuo Miura, a partir del 10 de noviembre.
- Teatro: El Corral de San Antón de las Moscas, Grupo La Zaranda, a partir del día 17.

La música de la generación del 27: Homenaje a Lorca, hasta el día 14, Salón de Baile.

Marqués de Casa Riera, 2.
28014 MADRID

Información: Tfno. 231 85 03

Excepto la amistad

Max Frisch

Los textos que acabáis de leer me producen, como es lógico, desasosiego, pues me traen a la memoria esperanzas vividas. Y desasosiego me produce esa pregunta que a vosotros todavía no os concierne: ¿cuál es la actitud de un escritor longevo frente a sus esperanzas publicadas?. Decepción por la marcha del mundo es una cosa; renuncia o revocación de una esperanza sería ya algo muy distinto.

¿De qué se trata, pues?

Cuando, a la hora del desayuno, hojeo la prensa burguesa (otra no hay en mi café, ni tampoco en el quiosco más próximo, ni en el siguiente), y cuando, acabada la jornada, veo la televisión, de cadena en cadena, no me queda ninguna duda acerca del estrepitoso fracaso de la Ilustración, proeza de la modernidad en Occidente.

Mi impresión:

—uno no desearía saber, sino creer. En imperativos, por ejemplo. La conciencia no es, hoy en día, algo codiciado: no sirve para nada. Sólo acarrea responsabilidades. ¿Y acaso —¡reconocédlo!— no vivimos de maravilla a costa del Tercer Mundo y corriendo un peligro que ni la propia Casandra es capaz de conjurar? *So what!* ¿Queremos hacer política?: ¡hagámosla! Pero con optimismo, con un liberalismo dinámico, con el sentimiento de seguridad que proporcionan las sociedades bancarias; Moscú se quedará pasmado (a más tardar, en el Luzisteig), y cuanto menos intervenga el Estado, tanto mejor; quien hace preguntas en público está ya perjudicando a la economía. El artículo más solicitado es el patriotismo; no el nuestro, sino el patriotismo de tarjeta postal —«*Wo Berge sich erheben*»—, patriotismo hasta

las ciénagas de la xenofobia, el «*Hast noch der Söhne ja*», como en los años 30. Lo nuevo en la patria es la destrucción del bosque, hecho que, por desgracia, no pueden negar los guardabosques; aunque tampoco hay que exagerar; el pesimismo no sirve para ganar votos. Y razonable es aquello que produce rentabilidad. No se desean dudas, sino nostalgia, y la trans migración de las almas (indioamericana) está a disposición de cualquier ciudadano y es todo un éxito: la garantía de que nuestras almas transmigran sirve para desactivar un buen montón de cabezas nucleares. No hay, en suma, motivo alguno para el pánico y la rebelión, sólo motivo para armarse. ¿Qué, si no? No se desea el apocalipsis (cosa bien comprensible) y ya está aquí:

¡Delicias de la posmodernidad!

Por lo que a este viejo hace, no estoy escribiendo mis memorias, pero tengo recuerdos: del final de la primera guerra mundial, por ejemplo, en la Hegibach Platz de Zurich; de un estudiante con los distintivos de su corporación —no sé si habéis llegado a conocerlo: una gorrita de esas, de colores, sobre una cabeza casi rapada de bebedor de cerveza y, en el pecho, la banda de seda de la dorada vida corporativa estudiantil—; recuerdo, pues, a un estudiante conduciendo el tranvía; tras él, dos soldados, hombretones con casco de acero y bayoneta calada, protegiendo al esquirol. ¡Cómo envidié, niño de siete años, a aquel estudiante al que le estaba permitido conducir un tranvía de Zurich de los de verdad! Nosotros no vivíamos en el barrio donde el ejército, Nuestro Ejército, abrió fuego sobre obreros, empleados y funcionarios en huelga, donde hubo

muecos. De aquello, yo no vi nada; me acuerdo muy bien, en cambio, de nuestra Hegibach-Platz, casi sin gente, de tres oficiales a caballo, con casco de acero también, pero a caballo y blandiendo sus brillantes sables, a pesar de que los huelguistas habían dejado en casa sus armas de ciudadanos en uniforme...

1918

Mi papafío, hijo de un guarnicionero y luego arquitecto, y dependiente por lo mismo de los constructores, estaba entonces en paro y contra los rojos; no fue por encargo suyo, pero sí en nombre de sus ideas, por lo que escribí con tiza escolar: ¡ABAJO LOS BOLCHEVIQUES! Y donde más me gustaba escribirlo era sobre la piedra arenisca: ¡ABAJO LOS BOLCHEVIQUES!, o en el asfalto: ¡ABAJO LOS BOLCHEVIQUES!

1939

La jura de bandera (para la siguiente guerra mundial) la hice como artillero, y de buena fe: con el casco ante el pecho y los tres dedos de la mano derecha alzados para el juramento, y la buena fe aún la habría de conservar mucho tiempo, mientras vigilábamos en el Gotardo nuestros puentes y los trenes de mercancías alemanes, los largos trenes que rodaban hacia Italia, preferentemente de noche. Yo no quería saber, sino creer.

Según Immanuel Kant:

«Ilustración es la salida del ser humano de una inmadurez de la que él mismo es culpable. Inmadurez es la incapacidad de servirse de la propia razón sin la orientación de otro. De esta inmadurez es uno mismo culpable cuando la causa de la misma no radica en una falta de entendimiento, sino en la de decisión y de valor para ser-

virse del suyo propio sin la orientación de otro.»

Acerca de lo cual apuntó Lichtenberg:

«Se habla mucho de Ilustración y se desea más luz. Pero, ¡Dios mío!, ¿de qué sirve toda la luz del mundo si la gente no tiene ojos, o si aquellos que los tienen los cierran a propósito?»

Y eso ya lo sabía también el señor Voltaire:

«La canalla siempre es canalla.»

Günter Eich tenía una visión más amable del asunto:

«A nuestros amigos se les malogra el mundo.»

¡Nada más evidente que eso!

Es lo que llaman «el cambio»...

«Restauración» es la palabra clásica para definirlo.

Dado que los Estados Unidos de América son nuestra potencia protectora, la revolución de los ricos contra los pobres, allí conseguida, tampoco se detendrá ante Europa, aunque no tengamos un 25 por ciento de analfabetos, como los Estados Unidos de América. Lo paradójico del asunto es que esta revolución de los ricos contra los pobres se realiza de una forma más lenta allí donde menos pobres hay; en Suiza, por ejemplo, no hay un 10 por ciento de la población viviendo por debajo del mínimo existencial, como en los Estados Unidos de América. También quienes aquí detentan el poder respiran aliviados, es evidente; sus mismos lugartenientes respiran aliviados: los ciudadanos sin ilustración son, como es natural, más fáciles de militarizar, etc., más fáciles de gobernar con cargo a su propia cuenta.

¿Por qué ha fracasado la Ilustración?

«La era de la razón fue también, como es sabido, la era de la guillotina, con lo que la razón

MAX FRISCH

Los difíciles días
Seix Barral, 1965.

El hombre aparece en el holoceno
Alfaguara, 1981.

Barba azul
Alfaguara, 1983.

Digamos que me llamo Gartebein
Seix Barral, 1983.

Homofaber
Seix Barral, 1983.

No soy Stiller
Seix Barral, 1983.

Mi o el viaje a Pekín
Alfaguara, 1983.

La cartilla militar
Alianza, 1985.

quedaría desacreditada como medio para el ordenamiento de las relaciones humanas.» Esto escribe Hartmut von Hentig, un amigo que, a diferencia de otros muchos intelectuales, no participa de esta descalificación, oponiéndose, en cambio, a la aseveración de que «la Ilustración se condenó a sí misma debido a las contradicciones de la Revolución.»

Aquel que se remita a la guillotina para desacreditar a la Ilustración ha de remitirse también, y se remitirá, al *gulag*: a las contradicciones de la revolución rusa. Lo soñado por los revolucionarios para reemplazar al zarismo no fue, seguramente, el absolutismo de un partido, el soviétismo, por tanto, ni menos aún el estalinismo, que continúa siendo un hecho histórico y, como tal, una pesada hipoteca para la Ilustración (del mismo modo que la Inquisición se convirtió en una hipoteca para la Iglesia Cristiana)... Recuerdo a Konrad Farner. Cuando se le iba a visitar a Thalwil, uno sabía que la matrícula del coche aparcado, así como la duración de la visita, iban a parar a las actas de la policía.

Aquel intelectual proscrito trataba de creer, en efecto, que la miseria del socialismo realmente existente era una transición, una fase del desarrollo hacia una sociedad «donde el ser humano ayude al ser humano», según Brecht; pero Farner, que, para empezar, había estudiado Teología, no negaba haberse dado cuenta de que el marxismo, que sin duda ha comprendido y explicado los mecanismos fundamentales de la sociedad industrial, fracasa en la praxis política por falta de Antropología. Con ello se refería al abandono ideológico de nuestra necesidad natural de emocionalidad y subjetividad. ¿Puede aplicarse esto, de algún modo, a la Ilustración? La Ilustración, la primitiva, fue una época de sensibilidad. Jean-Jacques Rousseau era un entusiasta, y lo que se proclamaba era una «cultura de los sentimientos», que había de llegar. Y también Diderot: pese a la fuerza explosiva de su intelecto, un descubridor sensible de la subjetividad y, con ello, un libertador; la razón como inspiración. Frente a ello, y a despecho del color rojo de su bandera, el

marxismo aparece triste y gris. Para ser más precisos: el marxismo tardío. Al primitivo movimiento obrero, al cual debemos todo lo que la burguesía quisiera en la actualidad que se considerase producto de su generosidad, no se le puede reprochar un abandono de la emocionalidad; como tampoco se puede hablar de falta de inspiración, de falta de fervor imbuido del espíritu de la Ilustración, en el caso de Mayakovski, por ejemplo, ni en el de Pablo Neruda o Gabriel Márquez, ni tampoco en el de Ernesto Cardenal, hoy sacerdote y poeta en Nicaragua.

Sí, algo ha ido mal.

El cometa que esta primavera vuelve a visitar nuestro sistema solar se mantiene, en cambio, dentro de la órbita que le fuera calculada por Halley, astrónomo inglés, en una época de superstición plebeya y principesca: el rey inglés, por ejemplo, creyó que el cometa le estaba destinado a él, en persona, y tuvo diarrea. Ciencias Naturales, pues, y también ellas están a punto de convertirse en un déficit de la Ilustración. Lo que se pretendía no era un racionalismo puro —un Copérnico y un Galileo no negaban a Dios, sólo que a la Iglesia de Roma no le agradaba su sistema solar—, sino la gran razón como razón moral en contradicción con la superstición. Lo que nosotros debemos a las Ciencias Naturales es algo incuestionable, pero hasta un cierto límite. ¿Dónde empieza el déficit? La ciencia sin la razón moral y, por consiguiente, una investigación científica de cuyas consecuencias nadie se hace responsable es mucho más que un déficit, es la perversión de la Ilustración que nos ha de convertir en adultos. La Ilustración hoy en día es la rebelión contra las supercherías frente a la tecnología, que hace anticuado al ser humano, como dice Günter Anders, y que provoca un sentimiento de impotencia frente a ella. Todo esto debería ser alarma suficiente, pero como alarma no funciona de una forma eficaz en una sociedad empeñada en considerar razonable sólo aquello que produce rentabilidad.

¡Sí, han salido mal muchas cosas!

Al final de la Ilustración no aparece, como esperaban Kant y todos los ilustrados, el ser humano adulto, sino el becerro

de oro, conocido ya del Antiguo Testamento.

¿Cómo va a seguir la cosa?

Ilustrados sigue habiéndolos hoy en día; Andrei Sajarov, por ejemplo, conocido en Occidente menos por su manifiesto (desconocido en el Este) que por el hecho de que el Kremlin le niegue la autorización para salir del país, para desterrarlo, en cambio, a una ciudad a orillas del Volga que lleva el nombre de un antiguo ilustrado: Gorki. ¡El ilustrado como enemigo del Estado! Igual que en el Antiguo Régimen. De su manifiesto *Cómo me imagino el futuro* oí hablar en Moscú, en 1966, a sus amigos, a gente, pues, a quienes aquí se considera disidentes, y protestas públicas en favor de este ilustrado soviético las vengo firmando desde 1968.

Aunque también protesto contra cosas que la prensa de nuestro país se calla: contra la tortura de Chile (desde que Allende, jefe del Estado elegido por el pueblo y que no era del agrado de Washington, fuera asesinado) y contra la tortura en la Turquía de la OTAN (en donde a la industria suiza se le concede una garantía de riesgo a través de nuestro Consejo Federal), y también contra la tortura sistemática en otros países destino de las inversiones del capitalismo realmente existente; y, al hacerlo, todos apelamos a la «Declaración General de Derechos Humanos», proclamada por Naciones Unidas en 1948, un texto que no existiría sin otro, aún más antiguo: el de la «Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano» del año 1789, un producto, pues, de la Ilustración al que no es hoy en día la primera vez que se despide. En ella se dice, por ejemplo:

«La libertad consiste en poder hacer todo aquello que no perjudique a otros. De forma que el ejercicio de los derechos naturales de todo ser humano no tiene otra limitación que el que a los demás miembros de la sociedad les quede asegurado el disfrute de iguales derechos.»

Una proclama que Jakob Burckhardt consideraba cuestionable, lo sé, como cuestionable le parecía también la idea de la soberanía popular; el brillante aristócrata de Basilea sacudiría la cabeza si oyese a nuestro consejo federal dar, en ocasiones, al pueblo con voto (y no al capital, por ejem-

Muchnik Editores

¿Será hoy el último día de paz antes de una guerra mundial?

¿Cómo es un día de vísperas de guerra?

¿Cómo lo vive la gente?

¿Cómo lo siente?

¿Lo siente?

¿Cómo se sintió, cómo se vivió, ese 31 de agosto de 1939?

¿Cómo lo sintieron y vivieron los niños?

Horst Bienek LA PRIMERA POLCA

Una novela de guerra, o de preguerra, —o de justo antes de la guerra— documentada, conmovedora, apasionante, sobre la vida diaria, las preocupaciones triviales, los ires y venires cotidianos trágicamente marginados de la tormenta inminente que a las pocas horas barrería la Europa entera.

Muchnik Editores

plo) el calificativo de soberano. No cabe duda de que la democracia, que presupone la existencia de ciudadanos adultos, adultos, cuando menos como ciudadanos en uniforme, es un proyecto nacido del espíritu de la Ilustración. Un proyecto atrevido, sí, y, en parte, hecho ya realidad también: una realidad política. ¿Existe la democracia (existirá en el futuro) sin el espíritu de la Ilustración? Con seguridad no se van a cerrar los colegios electorales, y un Parlamento seguirá celebrando una sesión tras otra sin que de él surja de repente un Marcos. Pero, ¿no nos estaremos acercando poco a poco a una democracia folklórica, a un juego popular de las urnas? No pretendo decir que hayamos llegado a ese punto. ¿A qué punto hemos llegado cuando se nos enseña, por ejemplo, que no hay legitimación alguna para la resistencia frente a la actuación conforme al derecho de Estado (de una diputada federal)? Esta sería la máxima del Estado autoritario. Y su próxima proclama es fácil de adivinar en la medida en que es considerada en sociedad entre los oficiales de más alta graduación, cuando no cuentan con la opinión pública, y reza: los ilustrados son enemigos del Estado... ¿«Posliberalismo»?

Hay también otras voces, sí, de Berna igualmente, citaré una voz digna de crédito; en una carta de Alphons Egli, Presidente Federal, leo: «Que la solidaridad con nuestro país se puede manifestar también a través de la crítica al Gobierno es algo incuestionable para mí.» Una frase que me produjo un gran alivio y que a la postre me irritó:

¿Solidaridad con nuestro país? Conozco bien esa necesidad. («Cuidado, Suiza ante todo.»)

Lo que en este siglo dificulta la solidaridad con Suiza es algo ya comentado con frecuencia y por todo tipo de personas en este país. *Un petit pays est-il condamné par sa petitesse même de ne pas connaître la grandeur?* Tal es la pregunta planteada en los años 30 por C. F. Ramuz. *Besoin de Grandeur* era el título del artículo que tanta confusión provocó. ¿*Grandeur*?

Nosotros no podemos impedir la caída de un zar, como tampoco podemos detener a un Hitler, ni siquiera a un Pinochet, suponiendo que alguien quisiera hacerlo, ni tampoco arrojar a los soviéticos de Afga-

nistán. Nuestro país es demasiado pequeño para eso. ¡Lo sabemos! Cuando Hitler, sin embargo, fue vencido con la ayuda de los soviéticos, que perdieron a cambio veinte millones de personas, además de sufrir la devastación de un territorio cien veces más extenso que Suiza... Incluso allí donde nunca llegó el ejército de Hitler: estoy pensando en mi traductora al ruso, que sobrevivió en Leningrado los 900 días de asedio, 900 días en los que, al otro lado del frente, se produjeron 600.000 muertes de civiles por hambre... Pues bien, lo que quería decir es que nuestro país, que quedó intacto, no se convirtió en un foro neutral entre el Este y el Oeste que hubiera servido, tal vez, para impedir o suavizar la carrera armamentista a través del diálogo; no, nuestro país, por el contrario, se convirtió en la mesa de tertulia de los héroes de boquilla de la guerra fría, y eso ha seguido siendo desde hace cuarenta años. Gente como Karl Barth, quien, como cristiano, se opuso a la guerra fría, no lograron nada en este país, a no ser la dignidad, marginados entre fariseos. La *Grandeur* es algo que no habría de tener necesariamente nada que ver con la extensión de nuestro territorio nacional: un ilustrado, uno de los grandes, vivió durante algún tiempo en la Petersinsel, en el Bieler-See, y las cosas que él pensó allí fueron muy importantes para la historia europea, y otro ilustrado de nuestro país, duro y tenaz —cosa difícilmente sospechable cuando se contempla su enternecedor monumento—, se llamó Heinrich Pestalozzi, un marginado mientras vivió, y hoy en día, aún con mayor motivo. ¿Heinrich Pestalozzi como triunfo suizo? Para ello, Suiza tendría que ser algo distinto a un consorcio nacional de multiagentes de cambio que actúan y ejercen el oficio de peristas en conformidad con el derecho constitucional, pero no son una contribución a una comunidad de naciones capacitadas para la paz, y algo distinto también a un pueblo que vuelve tan descaradamente la espalda a Naciones Unidas para no verse nunca obligado (como nación) a realizar ningún acto de solidaridad internacional que pudiera no ser del agrado de la sede de las tinanzas que es Suiza.

¿Solidaridad, pues, con quién?

(¿Hacia dónde se dirige la esperanza?)

Yo me sé solidario con todos aquellos que, en cualquier lugar del mundo, y, por tanto, también aquí, ofrecen resistencia, esto es: resistencia en todos los extractos de esta sociedad ávida de lucro, y resistencia también frente a las estabilidades de derecho como argucia; resistencia para lograr el objetivo de que el espíritu de la Ilustración triunfe y lo más pronto posible, no como reposición histórica, no me refiero a eso, sino despertada por la experiencia histórica para realizar tentativas de convivencia nuevas y distintas entre seres humanos adultos. Y las bases para ello existen. Nuestra especie tal vez no pervivirá mucho tiempo, ni tampoco ningún otro reino milenarista y universal. A no ser que se produzca una irrupción hacia la razón moral, que sólo puede ser generada por la resistencia, no habrá un próximo siglo, me temo. Un llamamiento a la esperanza es, hoy en día, un llamamiento a la resistencia.

Por lo que concierne, de nuevo, a este viejo: en algún lugar he leído acerca del anciano loco

de Venecia que dejó de hablar con sus coetáneos; se pasaba los días sentado en su alta ventana, inmóvil, con su blanca melena rozando casi el alféizar de la ventana: Ezra Pound no está disecado, no, de vez en cuando mueve la cabeza como un pájaro avizor. Y de repente se le oía vociferar con voz ronca: *disorder!* Y cuando alguien, abajo, en la pequeña *piazza*, se daba la vuelta, gritaba: *disorder, disorder!* Y luego volvía a enmudecer para el resto del día.

¡Ojalá no llegue yo nunca a vociferar!

Sólo por haber dejado de escribir.

Cansado, sí.

¿Qué hago, por lo demás?

Lo que profetizó Voltaire:

«Uno acaba, forzosamente, cultivando su jardín; todo lo demás, excepto la amistad, tiene poca importancia; sí, incluso el cuidar del jardín tiene poca importancia.»

De lo cual yo he subrayado tres palabras:

excepto-la-amistad.

Sí.

¡Excepto la amistad!

Os doy las gracias.

Estar cansado tiene plumas

Adolfo García Ortega

Que el mundo detenga su verbena, su precio, su muralla, que vaya para siempre al traste de los sueños la ráfaga que alumbra insistente vendidas impurezas.

Que yo me duerma, que necesito la fatiga hospitalaria, sí, el seductor cansancio. Ojalá no existieran las cuentas de los días, su sequedad de desaliento, y en sutiles regazos noches con sentido, rincones fósiles de blanda vida, de alegre holganza desnuda dieran a esta emoción el ansia de un regalo por agotamiento.

Que yo me duerma, que me visiten los hechos cuando cobijan, cuando se ausentan y sus medidas no nos traspasan.

Que haya plumas, plumas suaves de sosiego intenso en esta sombra, que sea la ley silencio, colcha ladrona para las horas y templor de gozo el retenerlas.

Que haya plumas, plumas suaves de susurro en mi cansancio.

Isak Dinesen

Emilio Alonso Sarmiento

Me temo que la atracción erótica de Robert Redford y las bellas imágenes de los inmensos espacios abiertos de Kenia, explicitados magistralmente en la película «Memorias de África», tengan mucho que ver en la popularidad actual de Isak Dinesen y sus principales obras. Nada tengo que decir, sino todo lo contrario, en oposición al erotismo y a la estética.

Pero a mí personalmente me gusta creer que el favor de que gozan hoy los libros de la baronesa Karen Blixen se debe a una especie de rebelión contra un concepto de la vida excesivamente pragmático, materialista, en que todo se mide en términos radicalmente prácticos, y se tasa exclusivamente por su valor de mercado.

En los últimos tiempos estamos presenciando un renacer del puritanismo, con su evangelio del trabajo por el trabajo y sus restantes virtudes hermanadas siempre con la más absoluta prudencia. Asistimos diariamente a la exaltación de la cultura individualista —el Estado debe ser arrinconado del éxito individual y la respetabilidad social. Reagan quiere que la oración sea obligatoria en las escuelas públicas. Se pretenden revisar, en clave reaccionaria, las legislaciones sobre el aborto, la pena de muerte; y, si me apuran, el divorcio. Toda una campaña se está orquestando contra las relaciones sexuales que la «gente bien» —la de mente sucia, que decía Bertrand Russell— considera heterodoxas; como si iniciáramos una vuelta a ese ascetismo que parece surgir como tendencia cuando se ha llegado a un cierto grado de civilización (no lo hallamos en los primeros libros del Antiguo Testamento, pero sí ya en los últimos y, sobre todo,

en el Nuevo Testamento). El deseo de liberar al espíritu de la servidumbre de la carne ha inspirado muchas de las grandes religiones, y parece cobrar hoy dimensión entre los líderes de lo que llamamos mundo occidental (véase *Nuestra ética sexual*, Bertrand Russell).

En este escenario aparecen como un soplo de aire fresco, como una bocanada de oxígeno, *Lejos de África*, *Sombras en la hierba*, *Cuentos de invierno*, *Siete cuentos góticos*, *Cartas de África...* etc. Su canto a la vida, a la naturaleza, a los espacios abiertos, al amor, al erotismo; su alegría de vivir; su añoranza de un tiempo en que las grandes pasiones eran algo cotidiano; sus descripciones de la que sería una «nueva aristocracia»..., parecen haber «llegado» a un cierto fondo de romanticismo que, aletargado, perviviría, a pesar de todo, en muchos de nosotros.

Y, por difícil que sea, quizás aún más que sus criaturas literarias sea la propia «Baronesen», por su vida y su personalidad (*Isak Dinesen*, Judith Thurman; Planeta, 1986), la que realmente nos ha devuelto nuestra fe en la vida, nuestra propia alegría de vivir, «una grande, una salvaje alegría de estar vivos» (Op. cit.).

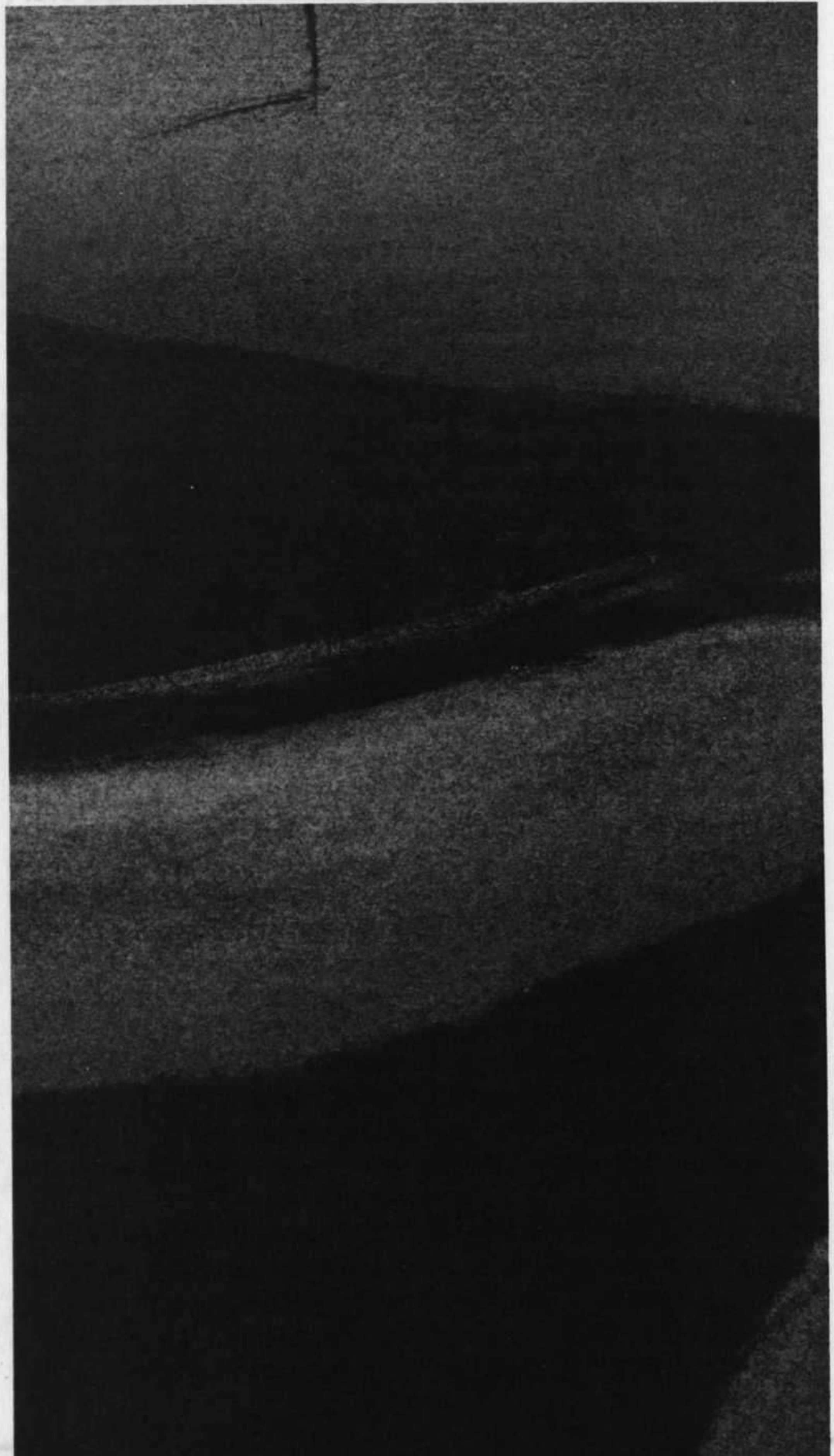
«La muerte no es nada, el invierno no es nada, porque las llamas, el fuego, han vuelto ha erigir los caídos altares de mi juventud en la hierba primaveral.» (Rog (Humo), de Sophus Claussen)

Podríamos decir que Karen Dinesen Westenholz —Baronesa Blixen-Finecke por casamiento— fue una feminista «avant la lettre». Emancipada, independiente, libre, es ella y no su marido la que en el primer

cuarto de este siglo dirige la empresa cafetera «la granja» en África. Por encima y en contra de su clase, la vieja aristocracia europea, mantiene posiciones que, aún hoy, se considerarían avanzadas en temas como política, relaciones con otras razas, moral, religión, sexualidad,... etc.

Su padre —Wilhelm Dinesen—, aventurero, romántico, sensual, soldado, político y es-

critor, aunque desaparecido cuando ella era aún una joven-cita —se suicidó—, fue su principal mentor. Le enseñó a pensar con independencia, libremente, al margen de dogmas de creencias tradicionales y absurdas («Soy», escribía a la que por entonces era su novia, futura madre de Karen, «mucho más librepensador en materia religiosa que tú. He visto tantas



y tan extrañas ceremonias religiosas que casi todas las religiones me parecen locas, absurdas, estúpidas, y a veces abominables».)

Fue él quien sacó a Karen, aún niña, del limbo doméstico y la transportó a otro mundo en el que había pasiones, espacios abiertos, grandezas, tierras vírgenes, campos de batalla... Le inculcó el gusto por una vida desinhibida y sensual, con sus peligros éticos y su abnegación. Y, sobre todo, le dio un sentido de su energía erótica que fue, desde un principio, exagerado. Ella y su padre formaron una aristocracia de dos miembros, y el mayor orgullo de Tanne (así la llamaban en su juventud) era ser de él y no de «ellos» (los puritanos y los prudentes Westenholz maternos) (*Isak Dinesen, Judith Thurman*).

Cuando en la Europa de los años diez y veinte el consenso era conservador, mojigato y patriarcal (¡no digamos las mujeres!), ella fue radical, liberada y

moderna. Luego, cuando se hizo más liberal —y después socialista o socialdemócrata en su Dinamarca de la posguerra— Karen se encargó de representar al «ancien régime»... y le encantaba escandalizar a la gente con sus «declaraciones aristocráticas»: «Le gustaba la provocación por la provocación, lo que tal vez no fuese tan frívolo como parece. Lo hacía siempre en aras del principio erótico» (Op. cit.)

Karen Blixen se enamoró profundamente de la vida. Le gustaba vivir, disfrutaba enormemente con ello. Todo en su persona era vitalidad, sensualidad. Había que exprimir la vida, sacarle la última gota de jugo a lo que te ofrecía en cada momento. Se debía «estar en relación directa con la vida; aceptar el destino sin condiciones, dejar de posponer la vida en nombre de un ideal» (Op. cit.). Se hubiera declarado en completo acuerdo con Bertrand Russell cuando éste escribió en su obra *Lo que*

creo: «Yo creo que, en todas las descripciones de la vida buena en la tierra, tenemos que dar por supuestas ciertas bases de vitalidad y de instinto animal; sin esto, la vida se hace mansa y carente de interés. La civilización debe contribuir a esto, no ser un sustitutivo de ello; el santo ascético y el sabio apartado no son seres humanos a este respecto. Un pequeño número de ellos pueden enriquecer una comunidad; pero un mundo compuesto de ellos se moriría de aburrimiento».

Un buen resumen de esta filosofía vitalista lo podemos encontrar en la carta que Karen escribe a su madre con motivo del suicidio de su prima Daisy Castenskiold: «No creo que nadie pueda decir que fue desgraciada. Vivió la vida con más alegría que la mayoría de la gente; estaba siempre comprometida en algo y todo le interesaba, y fue amada como pocas personas lo son».

Resumirla, con H. G. Wells, que «la idea más grande y revolucionaria de la época moderna es educar a los seres humanos para la felicidad» (*El sueño*).

Pero vivir, entendido como algo más que sobrevivir, como mantenerse «en marcha», llegó a constituir una necesidad biológica para la baronesa. En un cierto momento de su vida quiso hacer una peregrinación a La Meca; ir en scooter por las calles de París; construir un hospital para los masai; visitar las ruinas de la antigua Grecia; encontrar la cabaña en que su padre vivió unos años con los pieles rojas en Wisconsin... Y más tarde tendría la osadía de pretender que como combustible para todo eso bastaba con una dieta de ostras y champán. La exhortación de Pompeyo a su tripulación, «Navigare necesse est vivere non necesse» (Navegar es indispensable, vivir no), fue su lema, y literalmente llegó a significar que era más importante mantenerse en marcha que vivir (*Isak Dinesen, Judith Thurman*).

Es la misma filosofía que lleva a Elizabeth Janeway a escribir, en *El arte de detener el tiempo*: «Lo único que en realidad nos pertenece en nuestra existencia es lo que hemos vivido plenamente». O la de todos aquellos que amamos la montaña y nos sentimos identificados con Elizabeth Arthur cuando afirma, en *Más allá de la montaña*: «No

vinimos para alcanzar la cumbre, para poder decir luego que lo habíamos hecho; para estar aquí, y ahora, es por lo que hemos venido... Para así conocernos mejor y demostrar, al menos a nosotros mismos, que alcanzar las cumbres no es lo más importante sino moverse hacia ellas».

Wilhelm (su padre) transmitió a Karen, como tantas otras cosas, un profundo, un apasionado amor a la Naturaleza; y una concepción de ésta como la gran fuerza moral. Le llevaba a dar largos paseos por el bosque o la orilla del Sund. Y le enseñó a ser observadora, a distinguir las flores silvestres y el canto de los pájaros, a contemplar la luna, a designar por su nombre a las plantas. «Ejercitó sus sentidos, le hizo ser consciente de ellos como lo es un cazador, a imitación de su presa» (*Isak Dinesen, J. Thurman*). Karen Blixen contaba lo que creía era su recuerdo más antiguo: «ser llevada de la mano hasta lo alto de una colina para mostrarle un panorama espectacular». (Op. cit.)

Buena discípula, aprendió a fondo la lección, e Isak Dinesen nos ha dejado repetidas muestras de esa sensibilidad extrema hacia la belleza del entorno natural: «... antes de la salida del Sol, cuando las estrellas, a punto de retirarse y desvanecerse en la cúpula del cielo, aún pendían de él como grandes gotas luminosas, y el aire quieto tenía aún la extraña limpidez y la profundidad de agua de fuente del alba de África» (*Sombras en la hierba*). «La hierba era yo, y el aire y las montañas visibles a lo lejos eran yo, y los cansados bueyes eran yo. Yo respiraba en la brisa nocturna que acariciaba los espinos» (*Lejos de África*).

Como muy pocos, Karen Blixen hizo honor al aserto de Bertrand Russell: «El hombre es parte de la naturaleza, no algo en contradicción con ella» (*Lo que creo*).

El amor, como el vivir, fue para Tanne pasión, libertad, ausencia de normas; pero respeto y cariño para la pareja, aún cuando la pasión ya fuera un recuerdo: «He salido de cuantos asuntos amorosos he tenido como la mejor amiga de mi pareja», escribe a su hermano Thomas (*Cartas de África, 1914-1931*). Se reveló contra la mojigatería y la represión de la necesidad



sexual, fenómeno tan usual en la cultura de la clase media. Y el amor diario, duradero, con erosiones y desengaños, tan mecánico, tan amistoso, tan artificial, le parecía totalmente insípido. *Au revoir* He llorado y he dicho adiós, así termina nuestro duelo de amantes.

El honor de ambos quedó bien servido.

Y para honra de tu alma recordaré todos los viejos lugares.

Amigo, fue agradable, en cualquier caso.

(En el archivo de Karen Blixen, Biblioteca Real de Copenhagen)

En el amor, como en la caza, la preparación es casi tan importante como el final, pero éste tiene que ser total, definitivo. Caza y amor son ambas luchas «mortales» y formas de juego. La gallardía de las dos partes y su respeto mutuo por el ritual de la persecución son más importantes que el resultado. (*Isak Dinesen, J. Thurman*). «Pero recordé '—escribe en *Sombras en la hierba*—' las palabras de mi viejo amigo, el tío Charles Bulpett: 'la persona que es capaz de deleitarse en una grata melodía sin querer aprenderla, en una mujer hermosa sin desear poseerla, o en un magnífico animal salvaje sin querer matarlo, no tiene corazón'. De este modo aquel disparo, en aquel lugar y antes del alba, fue en realidad una declaración amorosa.»

Gallardía en la caza, gallardía en el amor, pero, sobre todo, gallardía al encarar la vida, define a quienes la poseen, en la concepción de Karen, como una nueva aristocracia social, una mejor forma de nobleza. Tanto Galbraith Cole, como su hermano Berkeley y su cuñado lord Delamere (algunos de sus amigos de Africa), así como su amante Denys Finch-Hatton, poseían lo que ella llamaba «lo más importante en un noble, un 'fond gaillard'» (*Notaterom Karen Blixen, de Clara Svendsen*).

Quizás Tanne fue seducida por la extraordinaria confianza en sí mismos de que hacían gala algunos de aquellos aristócratas ingleses que encontró en Kenia. «...la absoluta confianza en sí mismos de los aristócratas ingleses que había conocido recientemente, hombres como Delamere y Galbraith Cole, que 'comprendían su propio carácter y actuaban sin miedo de

acuerdo con él'» (*Cartas de Africa, Isak Dinesen*). «No se sentían destinados a dejar huella en el mundo, pero tenían una confianza aristocrática en su lugar en él» (*Isak Dinesen, Judith Thurman*).

«Pero «aristócrata» es para Karen Blixen todo aquel que encara la vida con gallardía, con estilo, con pasión, trágicamente; pertenezca a la nobleza de sangre, al proletariado, a la burguesía comercial o a la tribu de los masai.

Pueden ser verdaderos «aristócratas» los integrantes del proletariado: «... debo ir entre el proletariado ... los verdaderos aristócratas ... porque el proletariado no tiene nada que perder. Pero la clase media siempre tiene algo que perder, y el Diablo está entre ellos en su forma peor, es decir, la más mezquina». (*Cartas de Africa, Isak Dinesen*).

Pero también pueden ser dig-

nos de pertenecer a esa «nueva aristocracia» ciertos pequeños empresarios que, paradójicamente, pertenecerían a la denostada clase media: «Los firmes y resueltos viejos comerciantes no pestañeaban al hacer balance: en los tiempos difíciles miraban cara a cara a la quiebra y la ruina» (*Cuentos de invierno, Isak Dinesen*).

Y sobre todo son «aristócratas» los queridos, los admirados masai: «Era justo, pensé, que Emmanuelson hubiera buscado refugio entre los masai y que ellos se lo hubieran dado. La verdadera aristocracia y el verdadero proletariado del mundo comprenden la tragedia... En esto se diferencian de la burguesía de todas las clases, que niega la tragedia, que no la tolera y para la cual la propia palabra es desagradable... Los taciturnos masai, que son a la vez aristócratas y proletarios, reconocerían en el solitario cami-

nante de negro a una figura trágica; y el actor trágico con ellos, había dado lo mejor de sí» (*Lejos de Africa, Isak Dinesen*).

Seguramente Karen Blixen fue heredera de Georg Brandes en su concepto de la «nueva aristocracia». (Brandes, aún poco conocido en España, fue el crítico que apoyó a Ibsen, «descubrió» a Nietzsche, y gozó de una notable influencia sobre casi todos los grandes escritores escandinavos, incluida Isak Dinesen). Brandes escribió en su gran obra *Ensayo sobre el radicalismo aristocrático*: «Porque sólo una cosa es necesaria: dotar de estilo a nuestro carácter».

Georg Brandes había reiterado la exhortación de Nietzsche en pro de «una nueva nobleza», una clase de personas que han aprendido a conocer la vida a través de la acción y que por ello saben qué hacer con la historia. Fue esta «clase» la que Karen admiró siempre cuando se la encontró en la vida real, la que le proporcionó los protagonistas de sus obras, y la que lamentó en sus últimos años que hubiera prácticamente desaparecido en Dinamarca.

Fue Brandes quien dio la definición nietzscheana de la «verdadera nobleza» como «la capacidad del hombre para responder de sí mismo y asumir responsabilidades». Concepto que, resumido, figuraría igualmente en la divisa de la familia Finch-Hatton: *Je Responderay*.

Vivir con gallardía y saber morir, principio y final de ese «gran juego» que sería la vida. Carácter de juego que halla su forma más pura en el «gran gesto». Se plantea una tarea que entraña enormes riesgos y se lleva a cabo como si no implicase el menor esfuerzo. Se exige un gran precio, y se paga otro aún mayor como si nada. La esencia de todos los «grandes gestos» está en burlarse de la necesidad, económica, biológica o narrativa. El gesto desafía el impulso burgués de valorar toda experiencia en términos prácticos, por su valor de mercado. La propia supervivencia, la más básica de las necesidades, es la que tiene el precio más alto, y en consecuencia los gestos más grandes se relacionan con ese exquisito «savoir-mourir» que tan profundamente admiró Karen von Blixen-Finecke. (*Isak Dinesen, Judith Thurman*).



La aventura europea

La publicación que presentamos aparece con un contenido similar en diferentes países y distintos idiomas. No se dirige únicamente a los lectores de una nación determinada sino a todos los de nuestro viejo continente. Deseamos que nuestros autores, españoles, franceses, ingleses, alemanes, italianos, checos, húngaros, rusos o polacos, no se limiten a tratar los problemas de sus países respectivos, no se refieran exclusivamente a sus culturas nacionales, sino que cada uno de ellos hable también de los otros y para los otros.

Queremos lanzar un constante desafío a lo que podríamos denominar provincianismo de las grandes culturas. Los pequeños países, las culturas confinadas por el espacio y la lengua a un ámbito estrecho, no pueden permitirse el lujo de encerrarse en sí mismas, de disfrutar de la ilusión de la autosuficiencia. Se ven obligados a abrirse al mundo, aunque sólo sea para afirmar frente a éste su propia originalidad. Las grandes culturas no sienten esta misma exigencia o, al menos, no la sienten con la misma intensidad. De este modo, se permiten un sorprendente provincianismo que se refleja en buena parte en la literatura soviética, en la americana y, más aún, en la de los grandes países europeos.

Nuestra intención es que nuestros lectores puedan ver —y verse a sí mismos— con otros ojos, con los ojos de los otros.

Cuando hablamos de Europa nos referimos, claro está, a esa identidad cultural conformada a lo largo de milenios, sobre la que pesan, sin alterarla en lo esencial, las divisiones políticas actuales que expresan las relaciones de fuerza del mundo de hoy. Hablamos, por tanto, de Europa «desde el Atlántico hasta los Urales», y, en ese entorno, pretendemos que se oiga la voz de los países pequeños y, cómo no, la de las diversas comunidades nacionales que constituyen una de las principales fuentes de riqueza cultural de muchos de los Estados europeos.

Desearíamos que Europa del Este no llegue hasta nosotros como el extraño eco de un mundo lejano, que sólo se oye en los momentos de crisis o con motivo de la aparición de tal o cual disidencia. Pretendemos que sus voces más originales, tan frecuentemente silenciadas, se hagan oír con regu-

laridad estableciendo así, mas allá de facturas políticas o institucionales, la continuidad del diálogo y el intercambio de ideas.

Ser europeos, hacer una publicación europea, no significa cerrar las puertas al resto del mundo. Estamos convencidos de que Europa no puede definirse más que por su relación con las demás partes del globo, que la cultura europea no podría sobrevivir independientemente de las culturas de los otros continentes que ejercen sobre ella una influencia cada vez mayor.

Se dice con frecuencia que la gente ya no tiene ni tiempo ni ganas de leer. Estamos convencidos de que en la época de la información múltiple, impersonal, digerible y dosificada, hay muchos hombres y mujeres que aspiran a algo diferente. ¿Cuántos son? La respuesta sólo pueden darla los lectores.

No es nuestra misión la de imponer o proponer una ideología, una futurología, unas recetas para el presente o futuro. No disponemos de ellas. Lo que pensamos es que el sistema de valores nacido hace más de tres siglos se va aproximando lentamente a su fin, acompañado por un gran número de esquemas y de hábitos ideológicos, políticos, económicos y culturales. Lo que intentamos ofrecer es la descripción más seria, más viva, más precisa posible del mundo actual, del momento en que vivimos.

Tenemos, evidentemente, un pasado, una trayectoria, una historia. Si fuera necesario encontrar hoy una clasificación que pueda enmarcarnos, diríamos que nos situamos en lo que en Europa se denomina «socialismo democrático» y en América suele llamarse «liberalismo político», y que estamos más seguros de las preguntas que de las respuestas. Como corresponde a la propia vocación de una publicación intelectual del tipo de la que nos proponemos editar.

Ha llegado el momento de la aventura europea. La coincidencia de la aparición de LETRA INTERNACIONAL en España con el ingreso de nuestro país en la CEE puede ser algo más que una feliz casualidad. Puede ser un buen síntoma de vitalidad, de voluntad de participar en la construcción de esa Europa ideal, y luego real, que hemos de hacer entre todos.



En París se publica simultáneamente LETTRE INTERNATIONALE. Dirección: A.J. Liehm, Paul Noirost. Redacción: 17, rue Béranger. París 3.



En Roma se publica simultáneamente LETTERA INTERNAZIONALE. Dirección: Federico Coen. A. J. Liehm, Vittorio Strada. Redacción: c/o Grafica Palombi, via Pieve Torina 65. 00156 Roma.

LETRA INTERNACIONAL



André Brink, *Escritor, novela, lector*. Italo Calvino, *Cuando levanto la nariz e la página escrita*. Vaclav Havel, *Anatomía de una reticencia*. André Gorz, *¿Qué paz? ¿Qué Europa?* Juan Goytisolo, *La coleta del aprendiz*. Milan Kundera, *Sobre el arte de la novela*. Juan Benet, *Picaresca y sin sentido*. Mario Muchnik, *El dulce placer del bien obrar*. Nadine Gordimer, *Vivir en el interregno*. Antonio Saura, *Fin de siglo*. José Miguel Ullán, *Nocturno (1)*. Eloy Sánchez Rosillo, *A cierta edad*. José Angel Valente, *A Blas, en memoria*. Felipe Hernández Cava, *La vanguardia sigue muriendo*. Teddy Bautista, *El rock en la cultura europea*.

Bárbara Spinelli, *Los europesimistas*. Magdalena Guilló, *Sacra catódica cesárea real majestad*. Almudena Guzmán, *Señor...* Javier Muguerza, *Ética y política*. Henry Miller, *La muerte de Mishima*. Henry Scott Stokes, *El samurai perdido*. Timothy Garton Ash, *¿a dónde va Alemania?* Hans-Magnus Enzensberger, *Catálogos de la conciencia alemana*. Carlos Fuentes, *Yo soy creado*. Luisa Castro, *Quiero contaros la historia del eunuco, Mi padre se moría*. Nestor Almendros, *Educación en Cuba*. Tzvetan Todorov, *La tolerancia y lo intolerable*. Jorge Riechmann, *Puesta de sol en el valle de Pineta*. Amos Oz, *Escapar a las sombras*. Menene Gras, *La Viena de Canetti*. Marcos Ricardo Barnatán, *Que alguien escriba su verdadero nombre*.



LETTRE INTERNATIONALE. Dirección: A. J. Liehm, Paul Noirot. Redacción: 17, rue Béranger. París 3.

LETTERA INTERNAZIONALE. Dirección: Federico Coen. A.J. Liehm, Vittorio Strada. Redacción: c/o Grafica Palombi, via Pieve Torina 65. 00156 Roma.

LETRA INTERNACIONAL. Redacción y Administración: Editorial Pablo Iglesias. c/ Monte Esquinza, 30 - 2.º Dcha. 28010 Madrid - España. Teléfonos: 410 46 96 - 410 47 98.

EDITORIAL

PABLO IGLESIAS

SOBRE

EL

PACIFISMO

Agnes Heller

y

Ferenc Feher

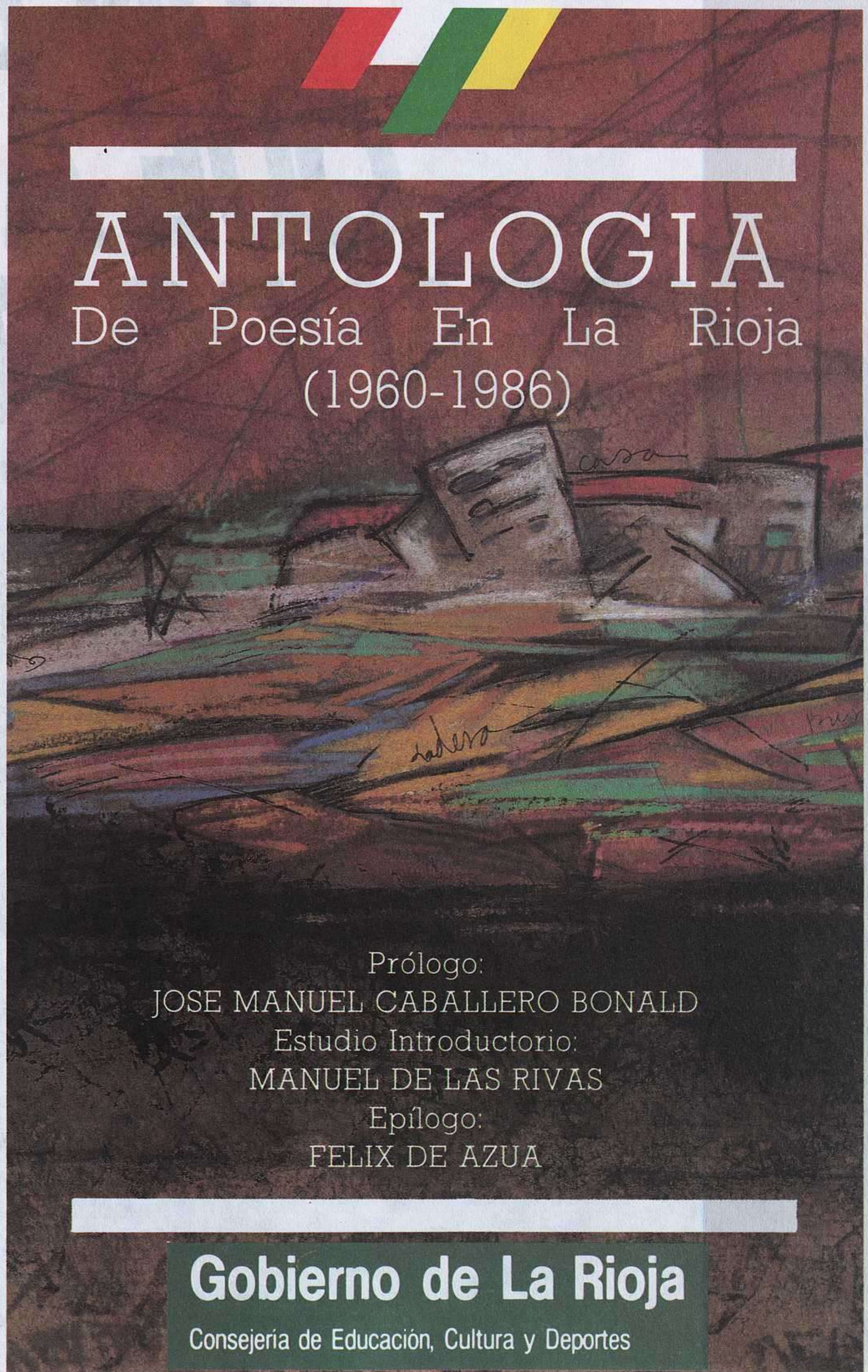
Pocas cuestiones tan polémicas en Europa occidental como los movimientos pacifistas y anti-nucleares. Heller y Feher han adoptado frente a ellos una postura difícil y atrevida: identificándose con sus fines últimos y respaldando su contenido radical —la idea de que las cuestiones de defensa y de supervivencia no pueden quedar exclusivamente en manos de los expertos—, los autores toman, sin embargo, una posición crítica respecto al significado político inmediato de dichos movimientos, en el que ven una disociación entre la defensa de la vida y la defensa de la libertad. Sin una apuesta por la emancipación, por el ideal de una sociedad libre, el viejo sueño ilustrado de la **buena vida** se vería sacrificado a la defensa cuasi zoológica de la **mera vida**: la inseguridad emocional de un Occidente en crisis podría llevar a los pacifistas a olvidar los problemas políticos de la construcción de una sociedad libre y segura.

SOBRE EL PACIFISMO

Agnes Heller y Ferenc Feher
Editorial Pablo Iglesias
184 págs.; 900 ptas.

PEDIDOS:

EDITORIAL PABLO IGLESIAS
Monte Esquinza, 30 - 28010-Madrid
Tels.: 410 46 96 y 410 47 98



Prólogo:

JOSE MANUEL CABALLERO BONALD

Estudio Introdutorio:

MANUEL DE LAS RIVAS

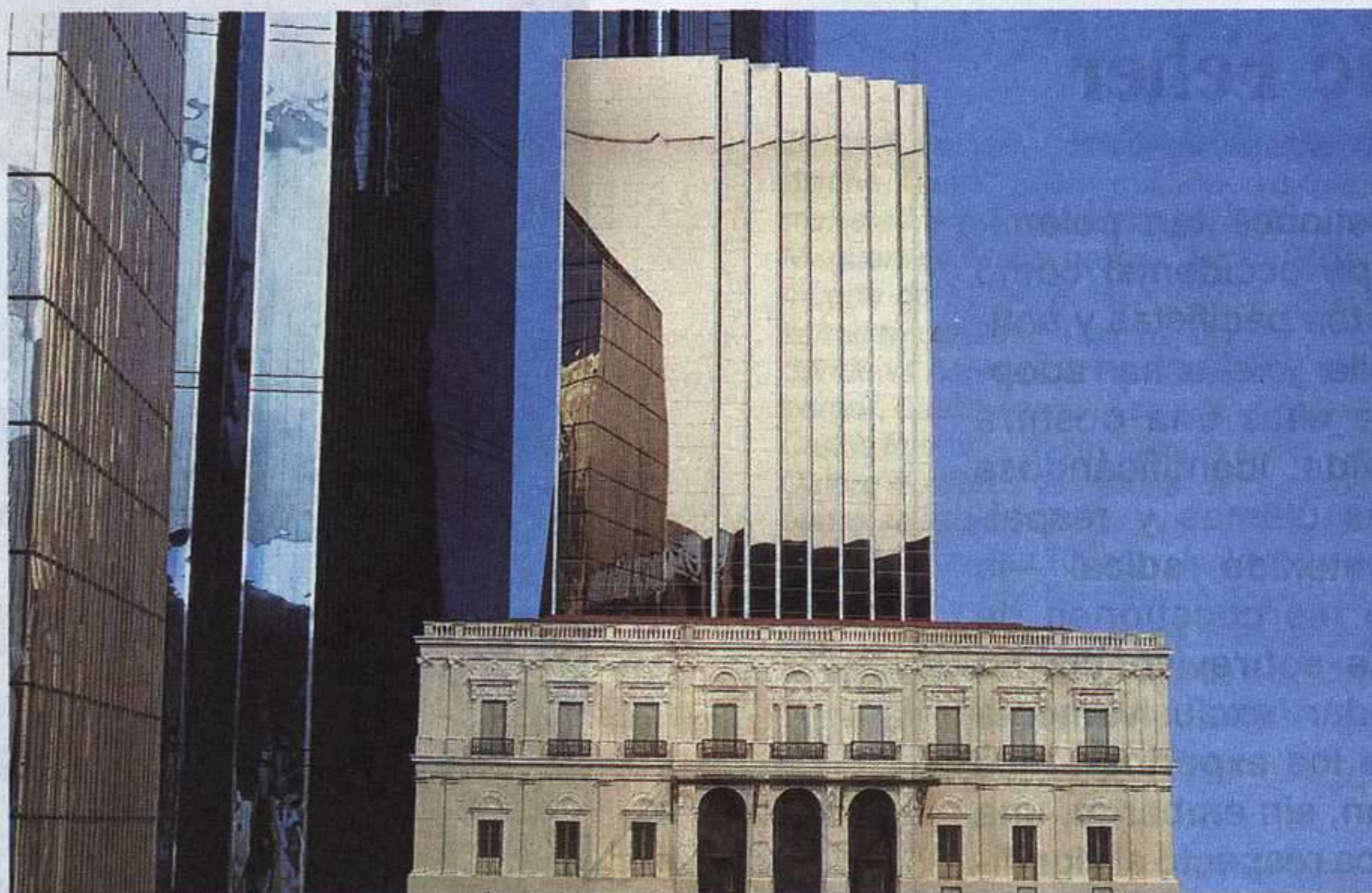
Epílogo:

FELIX DE AZUA

Gobierno de La Rioja

Consejería de Educación, Cultura y Deportes

UN BANCO QUE AVANZA CREANDO FUTURO



Consiguiendo recursos a través de emisiones de Cédulas Hipotecarias. Financiando créditos abiertos a todos y en las mejores condiciones del mercado para la adquisición, rehabilitación y construcción de viviendas, instalaciones turísticas y otras finalidades. Agilizando sus servicios. Un banco que avanza hacia el futuro mejorando día a día.

BANCOHIPOTECARIO

DE ESPAÑA

CIEN AÑOS DE EXPERIENCIA



De Madrid al cielo

DUCADOS

EL SABOR QUE NOS UNE.

De Madrid al cielo

HORARIOS

Martes, miércoles, jueves y viernes:
de 17,30 a 19 horas, tardes.
Sábados y domingos: de 11 a 12,30 horas,
mañanas y de 18,45 a 20 horas, tardes.

PRECIOS

Adultos: 250 ptas.
Niños: 125 ptas.
Jubilados: 50% descuento.
Teléfono Información: 467 38 98

Planetario  de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

