1994

LETRA INTERNACIONAL

34

600 pts.

EROS: DESORDEN E INDIFERENCIA

Mario Merlino
María Zambrano
Noni Benegas
Monique Wittig
Antonio Bordón
Eduardo Mendicutti
Felipe Hernández Cava
Susana Coyette
Adrienne Rich
Sergio Olivari

BAILANDO EN CAMBOYA

Amitav Ghosh

AFORISMOS

Elias Canetti

Félix Guattari • Paul K. Feyerabend • Nicholas Shakespeare • Oscar Scopa
Antonio Fernández-Alba • Nelly Schnaith • Jiri Cerny • Li Chin-Fa
Mu Mu-T'ien • Tai Wang-Shu • Marina Warner • Eugeni Popov

9 778402 134722 00034

LETRA 34
OTOÑO 1994

EDITOR EJECUTIVO
Salvador Clotas

DIRECTORES
Luis Goytisolo
Antonin J. Liehm

SUBDIRECTOR
Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA
Rosa María Pereda

SECRETARIA DE REDACCION
Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCION
Victoria Camps
Josep M. Carandell
Jon Juaristi
Ludolfo Paramio
Carlos Piera
Josep Ramoneda

DISEÑO GRAFICO
Macua & García-Ramos, S.A.

LETRA INTERNACIONAL
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.
28010 Madrid.
Teléf.: 310 46 96 - 310 47 98
CIF n.º G-28667061
Depósito Legal: M—4655-1986
ISSN 0213—4721

REALIZACION GRAFICA
Carácter, S.A.

DISTRIBUCION
ESPAÑA: Librerías: Siglo XXI
Quioscos: COEDIS
ARGENTINA: Riverside Agency
Buenos Aires
CHILE: Editorial Contrapunto
Santiago de Chile
COLOMBIA: Siglo del hombre
Bogota
URUGUAY: Ediciones Trecho
Montevideo
VENEZUELA: Alfa
Caracas

LETRA INTERNACIONAL
ES MIEMBRO DE **ARCE**
ASOCIACION DE REVISTAS CULTURALES DE ESPAÑA

TRADUCTORES

ISABEL CARDONA
Li Chin-Fa
Mu Mu-T'ien
Tai Wang-Shu

MARIA CORNIERO
Paul K. Feyerabend

MYRIAM DIAZ-DIOCARETZ
Adienne Rich

MERCEDES GARCIA LENBERG
Engeni Popov

CRISTINA GARCIA OHLRICH
Elias Canetti, Amitav Ghosh, Nicholas Shakespeare, Marina Warner

BEATRIZ GARCIA RIOS
Félix Guattari

NURIA PEREZ DE LARA
Monique Wittig

ANA TORRENT
Jiri Cerny

INDICE

COLABORADORES

NONI BENEGAS
Filósofa feminista argentina.
ELIAS CANETTI (1905- 1994)
Escritor austriaco.
JIRI CERNY (1928-1987)
Filósofo checo.
SUSANA COYETTE
Hispanista especializada en Literatura Femenina.
ANTONIO FERNANDEZ-ALBA
Arquitecto y escritor español.
AMITAV GHOSH
Esctitor y periodista de origen indio. Vive en Londres.
PAUL K. FEYERABEND (1928-1994)
Filósofo y teórico de la ciencia.
FELIX GUATTARI (1929-1992)
Psicoanalista y lingüista francés.
FELIPE HERNANDEZ CAVA
Guionista y escritor español.
LI CHIN-FA (1900-?)
Poeta chino nacido en la provincia de Kuang-Tong. Viajó por Europa. Su obra se encuadra dentro del movimiento por la renovación de la poesía china que surgió en los años veinte y estuvo muy influido por la poesía simbolista francesa.
EDUARDO MENDICUTTI
Escritor español.
MARIO MERLINO
Escritor y traductor hispano-argentino.
MU MU-T'IEN (1900-?)
Poeta nacido en Manchuria y que estudió en la Universidad Imperial de Tokio. Defensor de la poesía pura que encontró en los simbolistas franceses un modelo a su gusto. Participó junto con Li Chin-Fa y Tai Wang-Shu en el movimiento por la renovación de la poesía china.
SERGIO OLIVARI
Periodista y crítico de cine español.
ADRIENNE RICH
Poeta norteamericana comprometida con el movimiento feminista y lesbiano.
OSCAR SCOPA
Filósofo y escrito residente en Madrid.
NELLY SCHNAITH
Filósofa y escritora argentina.
NICHOLAS SHAKESPEARE
Novelista y periodista inglés.
TAI WANG-SHU (1905-1950)
Oriundo de Hang-chou, al igual que Li Chin-Fa se educó en Francia y participó en el movimiento por la renovación de la poesía china. Prisionero de los japoneses durante la Segunda Guerra Mundial, en su obra tardía vuelve la espalda al simbolismo.
MONIQUE WITTIG
Poeta fancesa.

BELGRADO: LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Iovan Hristic.
Redacción: Cika Liubina 1/V, 1100 Belgrado.
BERLIN: LETTRE INTERNATIONAL
Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.
Redacción: Rosenthaler Str. 13, 0 1054 Berlín.
BUCAREST: LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: B. Elvin, Antonin J. Liehm.
Redacción: Aleea Alexandru, 38, sectorul 1, Bucarest.
BUDAPEST: LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Gábor Mihályi, Antonin J. Liehm.
Redacción: XIV Columbus u.39, 1145 Budapest.
PRAGA: LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Tomás Vrba, Antonin J. Liehm.
Redacción: Michalska, 12, 11000 Praga 1.
ROMA: LETTERA INTERNAZIONALE
Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm.
Redacción: Fondazione Lelio Basso. Vía della Dogana Vecchia 5, 66086 Roma.
SAN PETERSBURGO: LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Alexandre Ninov, Antonin J. Liehm
Redacción: V sermirnoe Slovo, c/o J. B. Karakol, 19304 San Petersburgo.
SOFIA: LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Svetla Ivanova, Antonin J. Liehm.
Redacción: Ploscad Bulgaria I, NDK–Administrativna Sgrada, II. Etage, BUL 1463 Sofia.
VARSOVIA: LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Ewa Michalska, Antonin J. Liehm.
Redacción: Agencja Autorska Fundatje. Ul. Hipoteczna 2, P.O. Box 133, 00950 Varsovia.
ZAGREB: LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Slobodan P. Novak, Antonin J. Liehm.
Redacción: Trg Bana J. Jelacica 7, 41000 Zagreb.

Aforismos

Elias Canetti

¿Por qué quieres explicar siempre? ¿Por qué siempre quieres llegar a lo que hay *detrás*? ¿Y más allá, y sólo detrás? ¿Cómo sería una vida en la superficie? ¿Feliz? ¿Y habría que despreciarla sólo por eso? Quizá haya mucho más en la superficie ...quizá sea falso todo lo que no es superficie, quizá vivas así en espejismos incesantemente cambiantes, no tan bellos como los dioses, pero vacíos como los de los filósofos.

Quizá fuese mejor que alineases palabras (ya que han de ser palabras), pero siempre andas al acecho de un *sentido*, como si lo que inventas pudiese darle al mundo un sentido que éste no tiene.

Cuando se mueve veloz en torno mío, veo brillar ante mí los días no vividos.

Un hombre bueno me preguntó cuál era el camino. No te lo puedo decir, fue mi respuesta. Me miró muy amable y se extrañó. Pero no dijo nada y se conformó con esa respuesta. Siguió caminando inseguro y, por la forma en que caminaba, podía deducirse que ya no preguntaría a nadie más. Le observé con tristeza. ¿Debería haberle dicho la verdad? Yo sabía que debía morir, en cualquier camino que yo le hubiese indicado le esperaba la muerte. Si lo supiera, podría detenerse, y sólo ahí radicaba su salvación.

«Detente», le grité. Me oyó, pero como le había rechazado, no se atrevió a detenerse, y siguió caminando. «Detente», grité, aún más fuerte; él aceleró el paso. Luego lo aullé, me torturaba la culpa, y él echó a correr.

Una zalamería que necesita años para prender.

Demasiado viejo, demasiado viejo, ahora hasta las calles se detienen a su paso.

Encontrarse a sí mismo consignando las propias aversiones.

El pre-delator: un hombre que delata lo que aún no se le ha confiado.

Comienza con la revelación de un secreto que aún no es tal, y ha de crearlo luego *a posteriori*. Vive, por decirlo así, de secretos retroactivos. Su arte consiste en sugerir «secretos» que ya ha «delatado» a aquellos que supuestamente se los confiaron.

Tiene, por tanto, que conspirar con aquellos a los que se la quiere jugar para jugar siquiera a algo.

¿La cuestión del tiempo y quién le envía? El dinero que obtiene de sus pre-delaciones lo utiliza para hacer realidad sus secretos. (Podríamos figurárnoslo como una especie de poeta empeñado en influir sobre la realidad para reforzar sus ocurrencias).

Parece particularmente experimentado, porque toda experiencia es suya. No se disfraza jamás. Jamás se interesa por las consecuencias de sus conjuras, necesita otras nuevas, mayores, y, finalmente, sucumbe feliz a sus consecuencias.

Inabarcable la extensión de lo dicho, como si en algún momento hubiera existido el propósito de convencer al mundo entero.

Encontrar a un parco que no haya dicho jamás nada que no fuese vital para él.

Encontrar frases tan sencillas que ya no vuelvan a ser nunca las propias.

Viva lo que viva, su experiencia se dispara hacia lo alto como árboles. ¿Es eso lo que se denomina capacidad mítica? ¿Son estos árboles los mitos, o algunos de ellos, o uno? Algunos lo llaman de otra manera y dicen exageración en lugar de crecimiento. Pero no sólo se dispara, sino que se desparrama hacia todas partes, se une, se liga, se entrelaza con lo otro. La proliferación es lo importante, de eso depende todo, y le acompañan entreveros, abrazos e infiltraciones.

Tendríamos que acercanos a un ser nuevo con diversos disfraces que no reconozca, para obtener una imagen más fiable de él. Como aquél que somos, como nosotros mismos, le imponemos limitaciones que luego encima le hacemos pagar.

No cambiamos nada y cambiamos muchísimo, ambas cosas son válidas simultáneamente y resultan extremadamente desconcertantes.

En el *Tsuretsuregusa* japonés se menciona a un eremita que no abandona la tierra a disgusto, pero que *lo siente por el cielo* (se trata del cielo visible, terrenal).

Lo más atractivo de los apuntes japoneses es su sensualidad. También los eremitas ven y respiran y lo dicen.

En líneas generales puede decirse que hoy se sabe *menos*, desde que hay encargados del saber que acuden en tropel, con anteojeras y lenguas propias.

Lo que se ha ganado en lo particular se ha perdido en lo general.

«Voluptas ex felicitate alieni» - Leibniz. (Placer en la felicidad del otro).

Sólo puedo creer lo que ella me dice creyéndola *mucho*. Debo exagerarlo y acentuarlo casi hasta el ridículo. No puedo creerla sin más.

El recuerdo quiere acudir por sí mismo y a su debido tiempo, y nadie que estuvo ahí entonces debe molestarle.

Sé que todavía no he dicho *nada* sobre la muerte. ¿Para cuándo me reservo lo definitivo? ¿O acaso debo, precisamente por el odio que me inspira, negármelo?

Desde que siempre se tutea no tiene nada más que decir.

Imposibilidad de conservar el propio saber. Pero cabe olvidarlo de tal forma que se metamorfosee.

Mil cosas hacia las que se dirige el mundo no pueden inspirarnos más que un profundo rechazo.

Pero eso no basta: también hay que meditarlo y atacarlo. El hombre, cada vez más creador de este mundo, ha de decir: *no* es bueno.

Seguramente no es posible vivir sin *objetivos*. Para no resecarse con ellos hay que aprender a hacer malabarismos. Se arroja a los objetivos al aire y se hace luego lo propio para atraparlos de nuevo. Las pelotas, que casi se confunden de tan parecidas, no son nada, el movimiento lo es todo.

Un ojo que tiembla cuando condena lo visto.

Quizá sea este último constructo que ha erigido con palabras, este amor increíblemente poderoso, lo más peligroso. Pero al menos tiene coraje y vive de sí mismo. Al menos consume, sin consideración ni cuidado, aquello de lo que se nutre. Aunque supiera que mañana le acarreará la muerte, no lamentaría nada de ello.

Bailando en Camboya

Amitav Ghosh

Uno

El 10 de mayo de 1906, a las dos de la tarde, un vapor de línea francés llamado *Amiral Kersaint* zarpó de Saigón con una *troupe* de cerca de cien bailarines clásicos y músicos del palacio real de Phnom Penh. El barco se dirigía a Marsella, donde los bailarines tenían previsto participar en un gran espectáculo colonial. Con ello, sería la primera vez que se mostraba la danza clásica camboyana en Europa.

En el *Amiral Kersaint* viajaba también el soberano de Camboya, el rey Sisowath, de sesenta y seis años de edad, con un séquito formado por varias decenas de príncipes, cortesanos y funcionarios. El rey, que había subido al trono dos años antes, había mencionado con frecuencia su deseo de conocer Francia, y con este viaje materializaba por fin uno de los sueños de su vida.

El *Amiral Kersaint* atracó en Marsella en la mañana del 11 de junio. El puerto estaba repleto de curiosos; los tranvías de la ciudad llevaban en activo desde las siete transportándolos al amplio muelle cubierto donde se recibiría al rey y a su séquito. El público era tan numeroso que fue necesario desplazar dos brigadas de gendarmes y un destacamento de policía montada para dominarlo.

Rodin dibujando a una bailarina camboyana, 1906.

La muchedumbre congregada tuvo una primera visión de los bailarines en cuanto el *Amiral Kersaint* asomó de entre la niebla poco después de las nueve y avanzó a lo largo del dique. Divisaron a un grupo de mujeres jóvenes en el puente y en las cubiertas superiores, revoloteando de un ojo de buey a otro, aferrándose unas a otras presa del asombro y la emoción.

Minutos después tendieron una pasarela decorada con la bandera tricolor. En seguida apareció en cubierta el propio rey, un hombre sonriente y afable vestido de frac, un sombrero de fieltro con engarces en oro y un *sampot* camboyano de seda negra anudado a las caderas. Estaba muy animado, incluso exultante, según los observadores más cercanos: un hombre de mediana altura, con unos ojos grandes y expresivos, y unos labios pronunciados enmarcados por un breve mostacho.

El rey Sisowath descendió por la pasarela seguido de tres pajes: uno portando una pitillera ceremonial dorada, otro una lámpara dorada encendida, y el tercero una escupidera dorada en forma de loto abierto. El rey se ganó de inmediato las simpatías de los marselleses. El puerto estalló en vítores y aplausos al alejarse en un landó ceremonial: los aplausos no cesaron hasta la llegada a sus apartamentos en la Prefectura de la ciudad.

Entre tanto, minutos después de su partida, parte del público se lanzó por la pasarela del *Amiral Kersaint* para ver por si mismo a los bailarines. Hacía semanas que la prensa marsellesa les había tentado con provocadores adelantos: se decía que las bailarinas ingresaban en palacio siendo niñas y que vivían recluidas durante toda su vida; que todo en ella giraba en torno a la familia real; que muchas eran concubinas del rey y que le habían dado hijos; que algunas jamás habían salido del recinto real hasta este viaje a Francia. Muchos europeos habían utilizado toda clase de argucias para procurarse una invitación para ver a estas fantásticas reclusas en el palacio de Phnom Penh; ahora las tenían allí, en Marsella, visitando Europa por primera vez.

Las bailarinas aguardaban en la cubierta de primera clase; parecían estar en todas partes, corriendo, saltando, brincando, gesticulando, sus pies se deslizaban por la madera pulida. La cubierta entera era un bullir de piernas, piernas de niñas, de mujer, piernas finas y elegantes, ya que todas las bailarinas vestían vistosos *sampots* multicolores por debajo de la rodilla.

El público se quedó maravillado. Tal vez esperaban ver a un grupo de voluptuosas Salomés envueltas en velos; no estaba preparado para recibir a las ágiles y atléticas mujeres que se encontraron en el *Amiral Kersaint;* ni el resto de Europa. Un observador llegó a escribir más tarde: «Con su pelo recortado, sus cuerpos de muchacho, sus finas y musculadas piernas, y sus pequeños brazos y manos aniñados no parecían encajar en ningún sexo definido. Tenían algo infantil, algo de jóvenes guerreros de la Antigüedad, y algo de mujer».

Sentada entre ellas, con aire regio, alternativamente seria y alegre, afectiva y disciplinada, reconocieron la esbelta y fina figura de la primogénita del rey, la princesa Soumphady. Vestida con un *sampot* marrón dorado y una túnica de seda malva, esta formidable mujer dejó electrizados a los marselleses. Se deleitaron con cada uno de sus rasgos: sus dientes teñidos por el betel, las medallas de su pecho, sus zapatos bordados en oro, sus broches de diamantes y sus medias de seda negras. Sus maneras, apuntó un periodista, eran al tiempo arrogantes e infantiles, su mirada directa y afable; todo la divertía, cruzaba las piernas y se daba palmadas en las pantorrillas como un hombre: de hecho, a excepción de su vestimenta, habría podido tomársela por un hombre, en particular por el romántico y caprichoso duque de Reichstadt, l'Aiglon, el hijo tuberculoso de Napoleón.

De pronto, para delicia de la audiencia, la compostura de la princesa se quebró. En cubierta apareció un grupo de mujeres francesas acompañadas por un niño de diez años, y la princesa se son-

rojó, junto con el resto de las bailarinas, admirando sus vestidos y la belleza del muchacho.

Los periodistas no perdieron la ocasión. «¿Le gustan las mujeres francesas?», le preguntaron.

—Oh, son muy hermosas, muy hermosas… —replicó.
—¿Y sus vestidos? ¿Y sus sombreros?
—Tan hermosos como ellas mismas.
—¿Le gustaría a Su Alteza ponerse vestidos como éstos?
—¡No!, —exclamó la princesa tras meditar unos segundos. —¡No! No estoy habituada a ellos y seguramente no sabría cómo llevarlos. Pero son muy bellos, sí, lo son…

Y tras esto cayó en lo que parecía un estado de sombría y melancólica nostalgia.

Dos

La única persona con la que traté que llegó a conocer tanto a la princesa Soumphady como al rey Sisowath era una bailarina llamada Chea Samy. Se decía que era una de las mejores bailarinas de Camboya, un tesoro nacional. También era la cuñada de Pol Pot.

La primera vez que me la mencionaron fue en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Phnom Penh, un laberíntico complejo de edificios no muy lejos del Wat Phnom, cuartel general de las fuerzas de paz de Naciones Unidas, constituidas por unos veinte mil hombres. Estábamos en enero, faltaban cuatro meses para las elecciones nacionales que se celebrarían bajo los auspicios del UNTAC, como se conoce universalmente a la Autoridad Transnacional de la ONU en Camboya. Phnom Penh se había convertido entretanto en una de las ciudades más cosmopolitas del mundo, con un tráfico de pesadilla, las calles cuajadas de Landrover del UNTAC avanzando entre puñados de motos, velocípedos y *cyclopousses*, cual ballenas entre plancton flotante.

La Escuela de Bellas Artes estaba separada de este tráfico multinacional por montañas de escombros sin retirar y una cadena de chozas y barracones. Sus muros de hormigón ofrecían una desagradable sensación de autarquía, y sus cavernosas salas y clases sin rematar bullían con la febril y autoalimentada actividad de un estudio de televisión.

Yo acababa de llegar a Phnom Penh cuando me encontré con Chea Samy por primera vez. Estaba sentada en un banco en el amplio gimnasio de la Escuela: una mujer menuda con esa seguridad que brinda únicamente la confianza en la propia belleza. Vestía una falda hasta los tobillos y llevaba el pelo, ya cano, muy corto. Dirigía una clase de unos cuarenta chicos y chicas, y los miraba realizar sus ejercicios con la redonda y afable cara tensa por la concentración. De vez en cuando se levantaba de un salto para doblar el brazo de un bailarín o modelar una cintura cual escultor, con las manos, como si sus miembros fueran de barro.

En aquel entonces no sabía que Chea Samy hubiera conocido a la princesa Soumphady. La princesa y su padre, el rey Sisowath, habían despertado mi curiosidad después de leer varios relatos de su viaje a Europa en 1906, y quería saber más sobre ellos.

Los ojos de Chea Samy se abrieron perplejos cuando, tras concluir la clase, le pregunté por la princesa Soumphady. Sus ojos saltaban de mi rostro al del estudiante que interpretaba para nosotros como si no pudiera dar crédito a lo que oía. Se lo confirmé: sí, me refiero a la princesa Soumphady, la princesa Sisowath Soumphady.

Bailarina del Balet Imperial camboyano. Phom Penh, 1910.

Sonrió con esa sonrisa satisfecha y sentimental con la que la gente suele recordar a su tía favorita. Sí, naturalmente que había conocido a la princesa Soumphady, dijo. Cuando, siendo aún una niña, ingresó en palacio para aprender a bailar, era la princesa Soumphady la que se ocupaba de las bailarinas; durante un tiempo fue la princesa quien la educó...

Mi segundo encuentro con Chea Samy tuvo lugar en su casa. Vive a un par de millas del aeropuerto de Pochentong, en el límite de Phnom Penh, que se encuentra en proceso de expansión, una zona que en gran medida es agrícola, con un par de casas alineadas a lo largo de la sucia carretera. A la amiga a la que había logrado convencer para actuar de intérprete el lugar le disgustó de inmediato. Se había hecho tarde, y no podía soportar la idea de tener que conducir hasta su casa de noche y por aquellas callejuelas.

Mi amiga, Molyka, era una funcionaria de grado medio, una mujer segura y atractiva de treinta y pocos, con un hablar penosamente dulce, muy propio de los jemeres. Había estudiado en Australia durante una breve temporada, con una beca estatal, y hablaba inglés manejando sus matices y locuciones con una precisión mucho mayor que cualquiera de los intérpretes profesionales que conocía. Decidí que si iba a visitar a Chea Samy, debía ser con ella. Pero no fue fácil convencer a Molyka: le daba mucho miedo salir del centro de la ciudad.

Poco antes le ocurrió que, mientras viajaba con una amiga suya, la esposa de un oficial del UNTAC, unos soldados las detuvieron en una rotonda atestada de coches. Llevaban el uniforme del «Estado de Camboya», la facción que actualmente gobierna gran parte del país. «Yo también trabajo para el gobierno», les dijo, «en un ministerio importante». La ignoraron, querían dinero. No tenían mucho, sólo un par de miles de riels. Les pidieron cigarrillos, no tenían. Le pidieron que saliera del coche y les acompañara a un edifico. Más tarde la dejaron marchar: por lo general, no incordiaban a los empleados de la ONU. Pero cuando se marchaba le gritaron: «Te estaremos buscando: no siempre vas a tener a un UNTAC en el coche».

Molyka estaba asustada, y tenía razones para estarlo. Los soldados y policías del gobierno, a menudo mal pagados (o sin sueldo), se entregaban cada vez más al bandidaje y a razias de una violencia inexplicable. En una ocasión, poco antes, yo había visitado un hospital en una región donde proliferaban los encuentros entre las tropas estatales y el Jemer Rojo. Suponía que los pacientes de la sala de urgencias serían fundamentalmente víctimas de las minas y las granadas del Jemer Rojo. Pero, en lugar de eso, encontré a media docena de mujeres, algunas con niños, tumbadas en mugrientas colchonetas, con la cara y el cuerpo picados y rasgados por la metralla. Habían querido acudir a un mercado cercano en tractor para vender verduras cuando un par de soldados del Estado las detuvo. Los soldados les pidieron dinero; las mujeres les entregaron un poco, pero no se dieron por satisfechos. Las mujeres no tenían más, y así se lo dijeron. Los soldados les franquearon el paso, pero las detuvieron de nuevo esa misma noche, en el camino de regreso. Esta vez no les pidieron bada; sencillamente explosionaron una mina de fragmentación.

Un par de semanas después de esa visita, viajaba en un taxi con cuatro camboyanos por una carretera polvorienta llena de agujeros en una región poco habitada del noroeste del país. Me había quedado traspuesto en el asiento delantero cuando de pronto me despertó el traqueteo de una ametralladora. Abrí los ojos y vi a un soldado del Estado parado en medio de la sucia carretera, justo frente a nosotros. Era un adolescente, como la mayoría de los camboyanos que visten uniforme; llevaba unas gafas de sol redondas de montura metálica y mantenía la pelvis hacia delante, al estilo MTV. Pero en lugar de llevar una guitarra en las manos, llevaba un AK-47 y rociaba el suelo de balas, creando un delicado rastro de polvo.

El taxi se detuvo de golpe; el conductor sacó un brazo por la ventana y esgrimió su monedero. El soldado no pareció percatarse; sonreía tambaleándose, probablemente borracho. Cuando me incorporé en el asiento delantero, alzó lentamente el cañón de su arma apuntando directamente a mi frente. Mientras miraba al ojo sin parpadeo de aquel AK-47, dos eslóganes acudieron a mi mente; los había visto grabados en las paredes de Calcuta cuando tenía la edad de ese soldado. Uno rezaba: «El poder emana del cañón de un fusil», y el otro «Nadie puede hacer una tortilla sin romper antes los huevos». Al parecer, el soldado sólo había reparado en el primero.

Molyka había oído historias como esa, pero al vivir en Phnom Penh y ser funcionaria se había sentido relativamente protegida hasta el día en que detuvieron su coche. El incidente la asustó de un modo que le resultaba difícil explicar: despertó en ella una caterva de miedos largamente reprimidos. Molyka tenía solo trece años en 1975, cuando el Jemer Rojo tomó Phnom Penh. Fue evacuada con toda su familia, catorce en total, a un campo de trabajo en la provincia de Kompong Thom. Unos meses después la separaron del resto y la enviaron a trabajar a un pueblo de pescadores situado en el inmenso lago de agua dulce de Camboya, el Tonlé Sap. Durante los tres años que siguieron trabajó como asistenta y niñera para una familia de pescadores.

Durante ese tiempo no vio a sus padres más que en una ocasión. Un día la enviaron con un grupo de niñas a un pueblo próximo a Kompong Thom. Sentada junto a la carretera, levantó la cabeza de su cesta de pescado y vió a su madre caminando hacia ella. Su primer impulso fue darse la vuelta; todos los detalles coincidían con uno de sus sueños más recurrentes: campos yermos, unas palmeras marchitas, y su madre saliendo del polvo rojo de la carretera y caminando directamente hacia ella...

No volvió a ver a su madre hasta 1979, cuando regresó a Phnom Penh tras la invasión vietnamita. Tras varios meses de búsqueda consiguió localizarla, así como a dos de sus hermanos. De las catorce personas que habían salido de su casa tres años y medio antes, diez habían muerto, incluyendo a su padre, dos hermanos y una hermana. Su madre se había convertido en una criatura abyecta y temerosa después de ver cómo una noche se llevaban a su marido a los campos. Jamás regresó. Uno de sus hermanos era demasiado joven para trabajar; el otro se encontraba en un estado de catatonia culpable tras revelar por descuido la identidad de su padre al Jemer Rojo: se sentía responsable de la muerte de su padre.

Su familia pertenecía al estrato social que más sufrió durante la revolución: las clases medias urbanas. Las gentes de las ciudades eran sistemáticamente enviadas a campos de trabajo rurales; las instituciones y formas de conocimiento que las sustentaban fueron destruidas, el sistema judicial desmantelado, interrumpiéndose la práctica de la medicina oficial; se cerraron escuelas y universidades, se erradicaron bancos y créditos; hasta la propia institución del dinero se abolió. La de Camboya no fue una guerra civil en el sentido en que lo es la de Somalia o la que se libra en la antigua Yugoslavia, donde se enarbola el fetichismo de pequeñas diferencias: fue una guerra en torno a la propia historia, un experimento que predicaba la reinvención de la sociedad. Ningún régimen del mundo realizó jamás un ataque tan sistemático y continuado contra las clases medias. Pero, si este experimento ha probado algo, ha sido su indestructibilidad, su extraordinaria tenacidad y fortaleza; su capacidad de preservar sus formas de conocimiento y expresión aun sometida a las formas más extremas de adversidad.

Molyka no tenía entonces más que diecisiete años, pero fue ella la que tuvo que sacar a su familia adelante porque nadie más podía hacerlo. Logró obtener un puesto en el ejército y consiguió estudiar, así como sus hermanos; más tarde adquirió una vivienda y un coche; adoptó a un niño, y, como tantas otras personas en Phnom Penh, decidió cuidar y mantener a media docena de extraños. De un modo u otro era responsable de una docena de vidas.

Pero ahora, tras haber vivido varias vidas a sus treintaiún años, de pronto le asustaba aventurarse al extrarradio de la ciudad: la vida que había logrado forjarse parecía resquebrajarse. Paradójicamente, justo en el momento en que el mundo había instituido la paz y la democracia en Camboya, la incertidumbre alcanzó su punto culminante en el país. Nadie sabía quién subiría al poder después de las elecciones patrocinadas por la ONU, ni qué ocurriría una vez que lo hicieran. Sus colegas trataban desesperadamente de acumular provisiones para el futuro, comprando, robando, vendiendo todo lo que tenían a mano. Los dos soldados que detuvieron su coche no eran un excepción. Todos sus conocidos actuaban, de un modo u otro, de la misma manera: ministros, funcionarios, policías, gentes que de pronto se encontraban frente a frente con un nuevo comienzo.

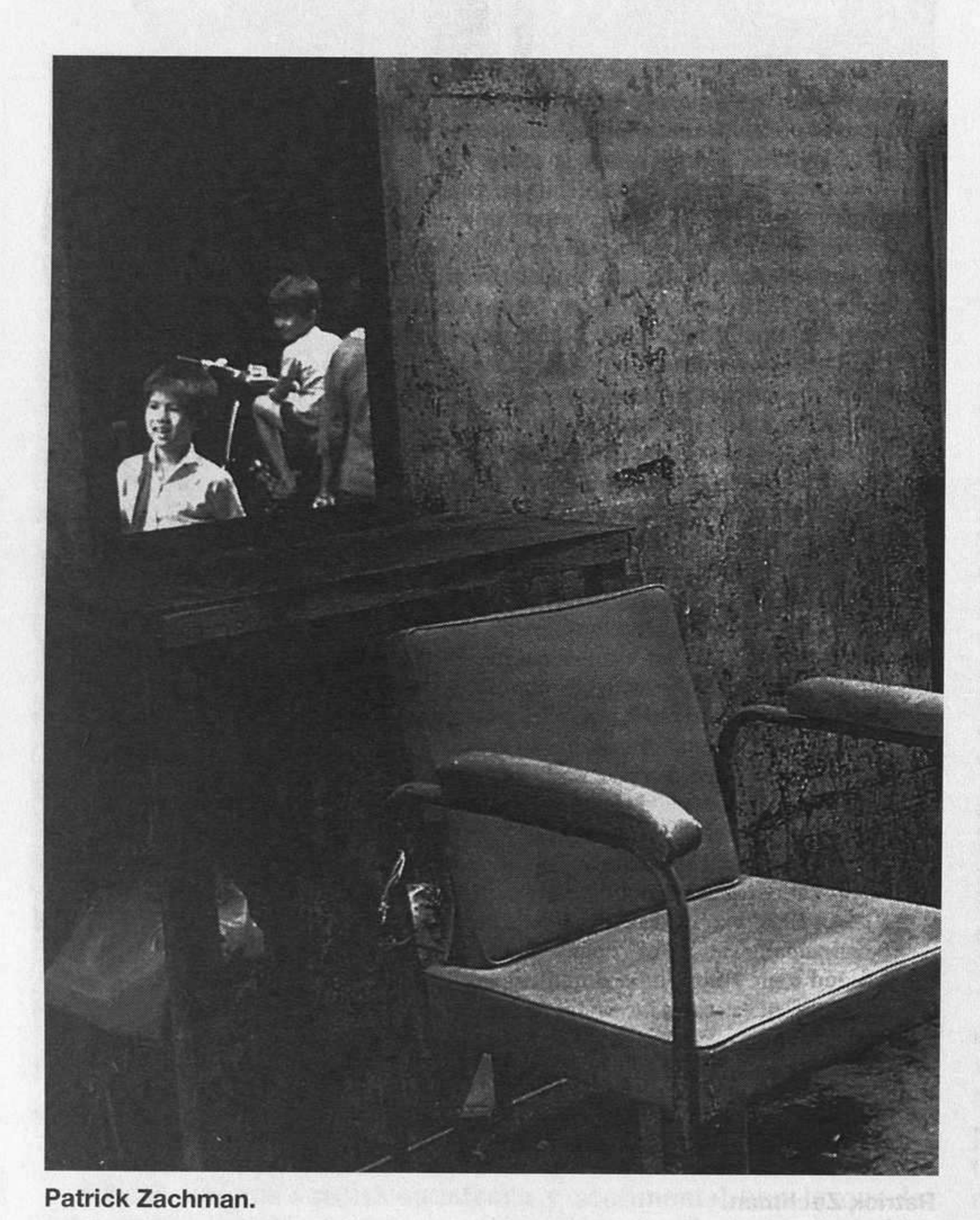
Ahora, Molyka estaba a punto de encontrarse con el hermano de Pol Pot y su cuñada: parientes de un hombre cuyo nombre estaba firmemente ligado a las muertes de su propio padre y nueve

Patrick Zachman.

miembros de su familia. Cuando la rogué que me acompañara me miró atónita: para ella, como para la mayoría de los camboyanos, el nombre de Pol Pot era una abstracción; se refería a una época, una organización, a una forma de terror. Resultaba prácticamente imposible asociarlo a un ser humano, a alguien con hermanos, cuñadas, parientes. Pero también sentía curiosidad, y al final, tras superar sus temores, me condujo hasta aquellas casas, hasta aquellos prados recientemente colonizados cerca del aeropuerto de Pochentong.

Cuando por fin dimos con ella, la casa resultó ser una confortable estructura de madera construida al estilo jemer tradicional con adornos pintados de azul brillante. Como esas casas, se erigía sobre pilotes, y, cuando entramos, una figura salió de la sombras que circundaban la casa y se acercó a nosotros: era un hombre alto y vigoroso vestido con un *sarong*. Tenía una cara ancha y agradable, y el crespo pelo canoso muy corto. El parecido con Pol Pot era asombroso.

Miré a Molyka: se inclinó juntando sus manos cuando nos recibió, e intercambiaron un par de amables palabras de saludo. Su esposa nos esperaba arriba, dijo, y nos condujo por una escalera de madera hasta una amplia y ventilada habitación en cuyas desnudas paredes colgaban unas pocas fotografías: retratos de parientes y antepasados, como suelen figurar en cualquier hogar jemer. Chea Samy estaba sentada en un sofá en un extremo de la habitación: nos hizo un gesto para que nos acercásemos, y su esposo nos dejó sonriendo, con las manos plegadas.



Patrick Zachman.

«Cuando le ví, sentí deseos de lanzarme sobre él», me dijo más tarde Molyka. «Pero luego pensé: no es su culpa. A fin de cuentas, ¿qué me ha hecho él?».

Tres

Chea Samy ingresó en el palacio de Phnom Penh en 1925, a la edad de seis años, para comenzar con sus estudios de danza clásica. Se la eligió tras unas pruebas en las que participaron miles de niños. Sus padres estaban encantados: la danza era uno de los pocos medios por los cuales un ciudadano común lograba entrar en palacio en aquellos días, y la admisión de un hijo solía conllevar una larga serie de privilegios para toda su familia.

El rey Sisowath había superado los ochenta cuando ella entró en el palacio. Había pasado la mayor parte de su vida en la trastienda, embutido en el rígido corset de príncipe heredero mientras su medio hermano Norodom era el centro de atención de todos. Ambos príncipes defendían opiniones políticas radicalmente opuestas: Norodom se oponía con ahínco a los franceses, mientras Sisowath era un apasionado francófilo. Gracias al apoyo francés, Sisowath pudo sucederle en el trono, relegando de ese modo a los innumerables hijos de su medio hermano.

Excéntrico como era, el rey Sisowath no tenía un horario definido y pasaba gran parte de su tiempo fumando opio con sus hijos y consejeros. Durante su visita a Francia las autoridades llegaron incluso a improvisar un pequeño fumadero de opio en sus dependencias de la Prefectura de Marsella. «¡Voilà!», exclamaron los periodistas. «¡Un fumadero de opio en la propia Prefectura! ¡Ya no hay justicia!». Pero eran los franceses quienes suministraban al rey el opio que consumía en Camboya, y difícilmente habrían podido rehusar seguir haciéndolo durante el tiempo en que fue su invitado.

Cuando Chea Samy ingresó en palacio en 1925, el comportamiento del rey Sisowath era ya impredecible. Solía pasear semidesnudo por los jardines de palacio cubriéndose apenas con un *kramar,* una especie de trapo a cuadros anudado a su cintura. La princesa Soumphady era la figura central de las vidas de los niños que formarían el cuerpo de baile: era una especie de madre que atemperaba los rigores de su entrenamiento con amabilidad e indulgencia, supervisando su alimentación y su vestimenta.

Al morir el rey Sisowath en 1927, subió al trono su hijo Monivong, y el régimen palaciego no tardó en sufrir una radical transformación. La concubina favorita del nuevo rey era una dotada bailarina llamada Luk Khun Meak, y poco a poco fue apropiándose del papel desempeñado por la princesa Soumphady como «señora a cargo de las mujeres». Luk Khum Meak utilizó su influencia para introducir a varios miembros de su familia en palacio. Entre ellos había varios parientes oriundos de un pequeño pueblo de la provincia de Kompong Thom. Uno de ellos —que más tarde se convertiría en el marido de Chea Samy— obtuvo un puesto de escriba. Este se trajo consigo a dos hermanos para que pudieran visitar la escuela de Phnom Penh. El más joven era un niño de seis años de edad llamado Saloth Sar, que más tarde adoptaría el nombre de guerra de Pol Pot.

Chea Samy hizo una seña respetuosa a uno de los retratos colgados de la pared detrás de ella, y yo alcé la vista para quedar transfigurado ante la seria y reconcentrada mirada de Luk Khun Meak. «Fue asesinada por Pol Pot», dijo Chea Samy utilizando la frase genérica con la que los camboyanos se refieren a las muertes de aquella época. Ya entrada en años, la distinguida bailarina y amante del rey Monivong murió depauperada tras la revolución. Una de sus hijas fue apresada por el Jemer Rojo mientras trataba de comprar arroz con unas pepitas de oro. Le cortaron los pechos y la dejaron morir desangrada.

—¿Cómo era Pol Pot de niño?—, la pregunta era ineludible.

Chea Samy titubeó unos instantes: era evidente que le habían hecho esa pregunta muchas veces y que había meditado mucho sobre ello. «Era un buen chico», dijo por fin enfáticamente. «En todos los años que vivió conmigo jamás me dio el menor problema».

Luego, con un gesto de desaliento, añadió: «Llevo cincuenta años casada con su hermano, y les puedo asegurar que mi marido es un hombre bueno. No bebe, no fuma, jamás ha tenido riñas con los amigos, jamás ha pegado a sus sobrinos, ni agobiado a sus hijos...» Luego desistió, y sus manos cayeron con una especie de aleteo hasta su regazo.

Sus relaciones con la corte aseguraron al joven Saloth Sar un puesto en algunos de los más renombrados colegios del país. En 1949 obtuvo una beca para estudiar electrónica en París. Cuando regresó a Camboya tres años después comenzó a colaborar en secreto con el Partido Comunista Indochino. Ni Chea Samy ni su marido le trataban mucho, y él no les contaba gran cosa de sus actividades. Luego, en 1963, desapareció; más tarde supieron que había huido a la selva con varios izquierdistas y comunistas famosos. Eso fue lo último que supieron de Saloth Sar.

En 1975, cuando el jemer Rojo se hizo con el poder, Chea Samy y su marido fueron evacuados, como el resto de la población. Los enviaron a un pueblo de «ancianos», simpatizantes del Jemer Rojo de tiempo atrás, y, junto con el resto de «gentes nuevas», se les obligó a trabajar en los campos de arroz. Durante varios años hubo un vacío absoluto de noticias, nadie sabía lo que estaba pasando: esto formaba parte de la estrategia de terror del Jemer Rojo encaminada a privar a la población de todo conocimiento. Comenzaron a escuchar el nombre de «Pol Pot» en 1978, cuando el régimen se aprestó a crear un culto personal en torno a su líder en un intento por soslayar el inminente colapso de su gobierno.

En aquella época, Chea Samy trabajaba en una cocina comunal, cocinando y lavando platos. A finales de ese año unos trabajadores colgaron un póster en las paredes de la cocina: dijeron que era el retrato de su líder, Pol Pot. En cuanto lo vio supo de quién se trataba.

Así fue como descubrió que el líder de Angkar, la terrorífica e inescrutable «organización» que gobernaba sus vidas, no era otro que el pequeño Saloth Sar.

Cuatro

Pocos meses más tarde, en enero de 1979, los vietnamitas «rompieron» Camboya —como lo formuló el Jemer— y el régimen sufrió un colapso. Poco después, Chea Samy y su esposo se marcharon de los pueblos donde habían sido encerrados, como el resto de los evacuados. Con un par de cuencos de arroz seco por toda posesión, descalzos, famélicos y harapientos, regresaban a los lugares que conocieron un día, donde en otra época tuvieron amigos y familiares.

Poco a poco, avanzando por las polvorientas carreteras del país, las bandas de «gente nueva» fueron encontrando a otros como ellos, y redescubrieron la alegría del habla. Durante más de tres años no habían podido sincerarse con nadie, ni siquiera con sus propios hijos. Muchos reinventaron sus vidas con el fin de protegerse de la obsesiva curiosidad biográfica de los cuadros de Angkar. Ahora, mientras charlaban en las carreteras, comenzaron a desembarazarse de los personajes que habían creado, extrayendo de su memoria información sobre las personas que habían visto y sobre las que habían oído hablar en los últimos años, repasando los nombres de los vivos y de los muertos.

Fue un tiempo extraño.

La cuáquera americana Eva Mysliwiec llegó al país en 1980; fue uno de los primeros asistentes que llegaron a Camboya, y ahora es toda una leyenda en Phnom Penh. Algunos de los recuerdos más vívidos que conserva de esa época tratan de violentos arrebatos verbales que surgían por todas partes en el momento menos pensado. Los amigos y conocidos se lanzaban de pronto a describir lo que habían vivido y visto, lo que les había ocurrido a ellos y a sus amigos, y cómo habían logrado sobrevivir. A menudo las gentes se despertaban exhaustas y fuera de sí; por la noche, en sueños, veían cosas, todas esas cosas que habían tratado de ignorar mientras ocurrían, pues de otro modo se habrían vuelto locos: un hermano al que vienen a buscar en la noche, un bebé estampado contra un árbol, niños que mueren de inanición. «Cuando les veías por la mañana y les preguntabas qué les había ocurrido dibujaban un círculo con la mano, como si el pasado se hubiera desplegado ante ellos como un rollo de película, y se limitaban a decir "cámara"».

Más tarde, tras caminar varias semanas, Chea Samy y su marido llegaron a los arrabales occidentales de Phnom Penh. Y allí, un día se tropezó casualmente con una niña que había estudiado baile con ella antes de la revolución. La niña exclamó «¡Maestra! ¿Donde habéis estado? Os han estado buscando por todas partes».

En aquellos días no había una verdadera administración. Muchos de los líderes de la resistencia que regresaron a Camboya con los vietnamitas jamás habían ocupado puestos administrativos: en su mayor parte eran ex miembros del Jemer Rojo que se opusieron a las políticas del Pol Pot y su grupo. Al regresar tuvieron que aprender el oficio, y durante mucho tiempo no hubo nada parecido a un gobierno real en Camboya. El país era como una pizarra rota: antes de pensar incluso en dibujar líneas había que encontrar las piezas y ensamblarlas.

Pero el Ministerio de Cultura, aún en mantillas, había lanzado ya una campaña para localizar a los bailarines y profesores de danza clásica que hubieran sobrevivido. Sus funcionarios dieron saltos de júbilo cuando encontraron a Chea Samy. La hicieron viajar por todo el país buscando a otros profesores y contratando a jóvenes con talento y posibilidades.

«Fue muy difícil», me contó Chea Samy. «No sabía adónde ir, dónde empezar. La mayoría de los profesores habían muerto o estaban mutilados, y el resto no estaba en condiciones de volver a enseñar. De cualquier modo, no había nadie a quien enseñar: casi todos los niños eran huérfanos medio muertos de hambre. No tenían ni idea de lo que era el baile; jamás habían visto la danza jemer. Parecía una misión imposible; no había terreno para empezar».

Su voz sonaba tranquila y objetiva, pero en ella resonaba también un eco de acallado entusiasmo. Reconocí ese matiz de inmediato, pues ya lo había escuchado antes: en la voz de Molyka, por ejemplo, relatando sus primeros años tras la «época Pol Pot», cuando tuvo que abrirse paso lenta y pacientemente entre los escombros que la rodeaban para construir una vida para ella y su familia. Un tono que volví a escuchar muchas veces en Camboya, la mayoría de las veces de labios de mujeres. Habían vivido una experiencia casi única en la historia de la humanidad: se habían visto abocadas a las ruinas de una sociedad que había colapsado convirtiéndose en una masa informe, cuya estructura había sido sistemáticamente desmantelada, minada con los instrumentos de una forma criminalmente racional de ciencia social. Y, en un momento de temor e incertidumbre generalizados acerca de las intenciones de los vietnamitas, tuvieron que empezar literalmente desde el principio, y, cual mendigos recogiendo harapos, fueron recuperando a los miembros de sus familias uno a uno, reconstruyendo sus hogares, sus vidas, de entre los escombros que habían quedado.

Como todo el mundo de su entorno, Chea Samy había empezado de nuevo, a la edad de sesenta años, con la salud minada por años de hambruna y trabajo durísimo. Con enorme tenacidad y esfuerzo, ella y un puñado de bailarines y músicos lograron reunir a un grupo de famélicos y harapientos huérfanos y marginados y, con la disciplina de sus largos y severos años de entrenamiento, hicieron resurgir el arte que les transmitieran la princesa Soumphady y Luk Khun Meak en aquel mundo tan lejano que gobernara el rey Sisowath. De entre las ruinas que los rodeaban comenzaron a forjarse los medios de negar a Pol Pot su última victoria.

Hulton Deutsch.

Cinco

Donde quiera que se dirigiera en su viaje por Francia, el rey Sisowath iba siempre acompañado por su ministro de Protocolo, un funcionario con el sencillo nombre de Thiounn (pronunciado Choun). A pesar de su francofilia, le rey Sisowath no hablaba francés, y su ministro Thiounn le servía de intérprete.

El ministro Thiounn era uno de los hombres más prominentes de Camboya: su carrera no tenía precedente en el aristocrático y hierático mundo del funcionariado camboyano. Tras comenzar a la edad de diecinueve años como intérprete de los franceses, logró superar la doble desventaja de proceder de una familia modesta y su mezcla de sangre jemer y vietnamita para acabar convirtiéndose en uno de los funcionarios más influyentes de la corte de Phnom Penh: logró ser simultáneamente ministro de Finanzas, Artes y Protocolo.

Este espectacular ascenso debía mucho a los franceses, a quienes había ayudado considerablemente en su larga lucha con la familia real camboyana. Su papel le había granjeado el desdén de ciertos miembros de la familia real, y un famoso príncipe llegó incluso a denunciar al «niño-intérprete» por colaborar con los franceses. Pero una vez asentado el dominio francés en Camboya, poco podía hacer ya ningún príncipe camboyano por contrarrestar la creciente influencia del ministro Thiounn. Norodom Sihanouk, bisnieto del rey Sisowath, tuvo que sufrir el tutelaje del ministro Thiounn durante sus primeros años en el trono: años después lo describió como un «verdadero reyezuelo... tan poderoso como los *résidents-supérieurs* franceses de la época».

El viaje a Francia llegaría a convertirse en una suerte de triunfo personal del ministro Thiounn, que se ganó la felicitación de muchos ministros y políticos franceses. Pero también le sirvió para un fin de índole más práctica, pues, junto con los bailarines y el resto del séquito real, viajaba en el *Amiral Kersaint* el hijo del ministro, Thiounn Hol. En el transcurso de su estancia en Francia, el ministro consiguió para él una plaza de la Ecole Coloniale. Fue el único plebeyo camboyano que ésta admitió jamás: los tres muchachos camboyanos que admitió simultáneamente pertenecían a la familia real.

Como era de esperar, el hijo del ministro demostró ser un estudiante mucho más aventajado que los príncipes, y fue el primer camboyano que obtuvo un título universitario francés. Más tarde, los nietos del ministro, vástagos de la que por entonces ya era la segunda familia más notable de Camboya, emprenderían el mismo viaje a Francia.

Uno de estos nietos, Thiounn Mumm, cursó un doctorado en Ciencias Aplicadas y fue el primer camboyano que se graduó en la excelsa Ecole Polytechnique. Entretanto, también se convirtió en la figura más relevante del pequeño círculo de residentes camboyanos en Francia: se dice que se había empeñado en trabar amistad con todos los estudiantes que procedían de su país y que acudía al aeropuerto para recibirlos a su llegada.

En otras palabras, Thiounn Mumm era en parte mentor, en parte hermano mayor y en parte líder: una figura fácilmente identificable para cualquiera que haya conocido de cerca el turbulento limbo de los estudiantes asiáticos y africanos en Europa, esa particular condición marcada por el desplazamiento social y el torbellino emocional que durante más de un siglo ha propiciado algunos de los encuentros políticos más explosivos de nuestro globo. Y Thiounn Mumm no era un tutor corriente, ya que pertenecía

también a una dinastía política: el equivalente camboyano de los Nehru o los Bhutto.

Entre los numerosos protegidos de Thiounn Mumm se contaba el joven Pol Pot, a quien todavía se conocía como Saloth Sar. Se cree que Thiounn Mumm fue responsable de su ingreso en el Partido Comunista Francés en 1952. Las lealtades parisinas resultaron ser inquebrantables: Thiounn Mumm y dos de sus hermanos pasaron a engrosar entonces el grupo de íntimos de Pol Pot.

Que este grupo ultrarradical estuviera tan íntimamente ligado al palacio y al funcionariado colonial no resulta particularmente sorprendente en un país como Camboya. «Las revoluciones y los golpes de Estado siempre se originan en los patios de palacio», me dijo un día un político muy conocido en Phnom Penh. «Es la gente que está dentro la que constata que el rey es un ser ordinario, mientras el resto lo toman por un dios».

En este caso, la proximidad de los Thiounn y de Pol Pot a la elitista y racista cultura de la corte probablemente tuvo cierta influencia en la formación de ciertos aspectos de su visión política: incluso puede que fuera responsable, como ha sugerido el historiador Ben Kierenan, del hincapié en la «grandiosidad nacional y racial», esencial en la ideología de este núcleo. Este rasgo resultó, a la postre, dominante: el programa de Jemer Rojo consiste actualmente sobre todo en un nacionalismo abiertamente racista, cuyos principales enemigos son, hasta la fecha, el Vietnam y la minoría vietnamita residente en Camboya.

Un desertor que abandonó recientemente el movimiento, describió a los oficiales de la ONU su entrenamiento político con el Jemer Rojo en los siguientes términos: «En cuanto a los vietnamitas, debemos matarlos dondequiera que los encontremos, ya sean militares o civiles, puesto que estos últimos no son civiles comunes, sino soldados disfrazados de tales. Debemos matarlos, sean hombres, mujeres o niños, no hay distinción que valga, pues son enemigos. Los niños no son soldados, pero si nacen o son criados en Camboya, considerarán nuestro país como propio cuando sean adultos. De modo que no hacemos distinciones. Y en cuanto a las mujeres, dan a luz a niños vietnamitas».

Poco después de las elecciones, el Jemer Rojo, en una repentina ampliación de su vocabulario racista, comenzó también a incitar a la violencia contra los «soldados del UNTAC de piel blanca y nariz afilada».

Seis

Cuanto más sabía del viaje de Pol Pot a Francia y del resto de los viajes que le precedieron, más curiosidad sentía por sus orígenes. Un día, a finales de enero, decidí visitar su pueblo natal en la provincia de Kompong Thom.

Kompong Thom es un enclave militarmente relevante, ya que abarca la vital zona intermedia de Camboya, el corazón estratégico del país. La ciudad de Kompong Thom es muy pequeña: una hilera de casas que de pronto se amplía para abrirse a un mercado horadado por las balas, una escuela, un hospital, y un par de calles que no llegan al millar de pasos, un puente sobre el río Sen, un *wat* alto y recién pintado, un par de acres controlados por el UNTAC señalizados con postes azules, y luego, de nuevo en los campos, grupos de zarriosas palmeras inclinadas sobre le suelo que se van desdibujando sobre el horizonte dejando una vaporosa pátina gris verdosa, como si se tratara de moho sobre una bandeja de cobre.

Dos de las carreteras más importantes del país se cruzan al norte del pequeño enclave. Una conduce directamente a Tailandia: el jemer Rojo controla gran parte de los territorios que la franquean. Esta carretera es una de las más conflictivas de Camboya, y todos los días se producen intercambios de granadas y disparos entre los grupos de guerrilleros del Jemer y las tropas del Estado de Camboya que la vigilan.

El punto de intersección de ambas carreteras está supervisado por un viejo campamento militar que ahora controla el Estado. Su perímetro ha sido cuidadosamente minado: se dice que es el propio Estado quien lo ha hecho, en parte para mantener alejados a los jemeres rojos, pero también como medida disuasoria para sus propios soldados, siempre reticentes.

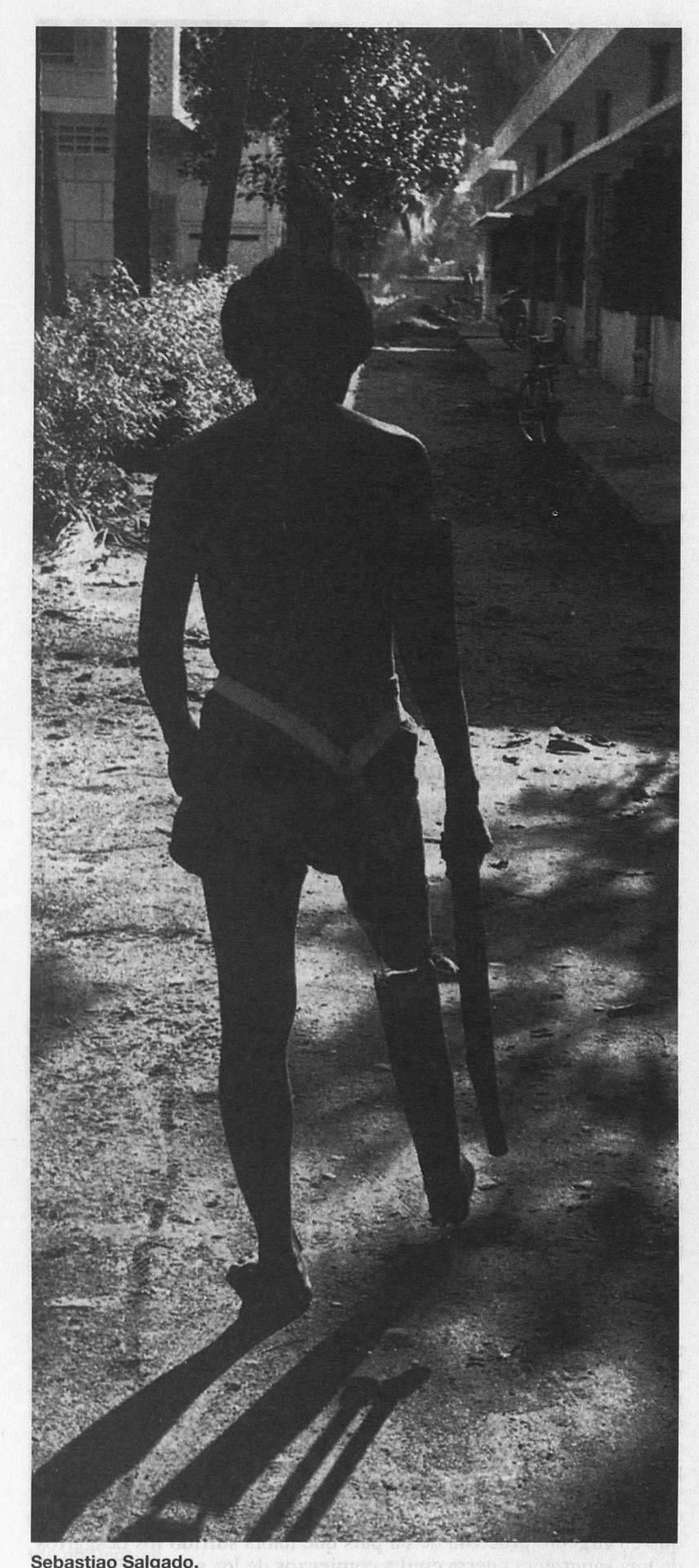
Aquí, en este ombligo estratégico, este centro de centros, inevitablemente me crucé, en mi búsqueda del hogar de Pol Pot, con un compatriota. Era un sargento de Bangladesh, un tipo afable y grandullón, con un abultado mostacho: teníamos en común el distrito natal, en Bangladesh, y lo inesperado de este encuentro, en un extremo de un campo de minas camboyano, nos sumergió inmediatamente en un estado de ridícula e íntima camaradería.

El sargento y sus colegas estaban enseñando a un grupo de soldados camboyanos ciertas técnicas profesionales de desactivación de minas. Ellos mismo eran zapadores e ingenieros altamente cualificados, pero resultó que ninguno de ellos había visto ni trabajado jamás en un campo de minas dispuestas con la intención de asesinar. Para sus subordinados camboyanos, por otra parte, las minas constituían un riesgo corriente de la vida diaria como pudieran serlo las arañas o las serpientes.

Esta ironía no se le escapó al sargento bangladesí. «No le dan ninguna importancia a colocar minas», dijo, en un sibilante bengalí. «Las plantan como si fueran arroz hinchado. A veces minan el umbral de sus propias casas antes de irse a dormir para mantener alejados a los ladrones. Minan sus coches, sus televisores, incluso sus propios huertos. No les importa a quién maten; la vida no tiene ningún valor aquí».

Meneó la cabeza perplejo mirando a sus protegidos camboyanos. Trabajaban en grupos de dos en el campo de minas: una franja de tierra poblada de hierba y arbustos dividida en franjas menores mediante cinta adhesiva. Los grupos avanzaban a lo largo del terreno asignado: uno de los hombres rastreaba el suelo con un detector de minas, mientras el otro yacía sobre el suelo, armado con una sonda y una azada, dispuesto a desenterrar las minas. Gracias a este método lento y extremadamente preciso, el grupo había logrado despejar un par de acres en un mes. Sus logros se consideraban un gran progreso, y el sargento tenía razones para estar satisfecho con el trabajo que había realizado su unidad.

En el transcurso de sus tareas, el sargento y sus colegas habían trabado amistad con varios miembros de su equipo. Pero cuanto mejor los conocían, y cuanto más simpatizaban, más perdidos parecían y más desesperada la situación de su país. Esto a pesar de que los camboyanos disfrutan por lo general de un nivel de vida que la mayor parte de la población bangladesí o india envidiaría; a pesar del hecho de que Kompong Thom —al haber estado en primera línea de fuego durante décadas— está mejor organizado que cualquier otra ciudad de provincias del subcontinente; y a pesar de que el sargento procedía de un país que había sufrido los desgarros de una sangrienta guerra civil a comienzos de los años setenta.



Sebastiao Salgado.

«Trabajan duro porque se les paga en dólares», me contó el sargento. «Lo único que les importa es conseguir dólares, dólares, dólares. A veces, al final del día, tenemos que darles un par de dólares más de nuestros propios bolsillos para que terminen la labor de la jornada».

Se echó a reír. «Es su propio país, y nosotros tenemos que pagarles para incrementar su seguridad. Pero yo me pregunto, ¿qué harán cuando nos hayamos marchado?»

Le dije lo que escuché en una ocasión de labios de un extranjero que residió durante muchos años en Phnom Penh: que Camboya no tenía más que quince años, y que no lo estaba haciendo nada mal teniendo en cuenta que había tenido que empezar desde cero tras la caída, en 1979, del régimen de Pol Pot; y que esto se había logrado en una situación de aislamiento internacional poco menos que total. Europa y Japón recibieron sustanciosas ayudas tras la Segunda Guerra Mundial, mientras que Camboya, que había sufrido uno de los bombardeos más masivos de la historia bélica, no había recibido prácticamente nada. Y, sin embargo, los camboyanos sobrevivían con lo que tenían.

Pero el sargento buscaba muestras patentes de progreso, y a gran escala, carreteras, un sistema postal eficaz, proyectos, programas, planes, y su ausencia desvirtuaba esos minúsculos esfuerzos acumulativos con los que los individuos y las familias logran rehacer sus vidas —la reparación de una ventana, una clase impartida, una palmera cuidada— que no se perciben una vez realizados, ya que se sumergen en el régimen de normalidad, donde corresponden, dejando así de constituir actos de afirmación y esperanza. Este hombre era una de las piezas más insignificantes del vasto engranaje de la ONU, pero su visión del país estaba profundamente marcada por su deseo de salvarlo de sí mismo.

«Lo que saben hacer los camboyanos es destruir», me dijo. «No saben nada de construir, de erigir algo y conservarlo».

Saludó con un gesto afable a los camboyanos, y ellos le devolvieron el saludo asintiendo con la cabeza, sonriendo e inclinándose. Ambos se empeñaban en lo suyo, el experto y el amateur, el insensato y el responsable: el esforzado salvador y el desventurado rescatado desempeñaban su tarea con pareja seriedad.

Siete

Se quedaron atónitos cuando pregunté dónde estaba el pueblo de Pol Pot. Pol Pot tenía pueblos en ambas márgenes de la Ruta 12, me respondieron, decenas de ellos, nadie podía llegar hasta allí, estaban en la selva, rodeados de campos minados. Lo mismo me habría dado preguntar dónde se encontraba el Estado de Camboya. Tampoco me sirvió de nada mencionar a Saloth Sar: nadie parecía haber oído jamás ese nombre.

Una de las personas a las que pregunté, un joven camboyano llamado Sros, se ofreció a ayudarme, a pesar de que la pregunta lo confundió tanto como a los otros. Trabajaba para una agencia de ayuda humanitaria y había pasado muchos años en Kompong Thom. Jamás había oído mencionar a nadie el pueblo de Pol Pot, y, en caso de haber escuchado algo, lo habría recibido con escepticismo. Pero le convencí de que Pol Pot se llamaba en realidad Saloth Sar y de que había nacido muy cerca de la ciudad: había olvidado el nombre del pueblo, pero lo había leído en varios libros y sabía que no debía estar lejos.

Aquello le intrigó. Alquiló una moto y me llevó por la calle principal de Kompong Thom, parando a los transeúntes y preguntándoles respetuosamente: «Bong, ¿sabe usted dónde se encuentra el pueblo de Pol Pot?».

Nos miraban incrédulos y salían corriendo: o bien no lo sabían o jamás nos lo dirían. Entonces, Sros se detuvo a preguntar a un funcionario del distrito, un hombre encorvado de apariencia seria con un *tic* que le deformaba la mitad derecha de la cara. En cuanto le vi, supe que él nos lo diría. Y así fue. Bajó la voz y susurró al oído de Sros: el pueblo se llama Sbauv, y para llegar allí debía rebasar el hospital y seguir la sucia carretera que avanzaba junto al río Sen. Se detuvo a mirar por encima de su hombro y señaló la carretera.

Aún teníamos cerca de una hora de sol, y no era seguro andar por ahí después de anochecer. Pero Sros estaba decidido: pensaba que estábamos cerca del lugar donde había nacido Pol Pot, y eso tenía un efecto electrizante sobre él. Estaba decidido a llegar allí tan pronto como fuera posible.

Sros había pasado prácticamente toda su vida de adulto detrás de una alambrada de espino, a una milla y media de ella, en un campamento de refugiados cerca de la frontera tailandesa. Entró allí a la edad de trece años y se hizo hombre mientras recorría su perímetro, mes a mes, año a año, esperando a ver quién salía, a quién le concedían un salvoconducto, quién se volvía loco, o sufría una violación, o era asesinado por los guardias tailandeses. Por aquellos días tenía ya veinticinco, era diminuto y de constitución endeble, pero nervudo. En el campamento se convirtió al cristianismo, y la seriedad que descubrí tras su pronta sonrisa y sus suaves modales delataban una piedad hondamente sentida.

Sros era demasiado joven para recordar las circunstancias concretas del «periodo Pol Pot», pero recordaba vívidamente la larga peregrinación de su familia hasta la frontera con Tailandia. Partieron en 1982, tres años después de la invasión vietnamita. No era fácil sobrevivir en ninguna parte, y, a través de ciertas emisoras de radio occidentales, supieron que en la frontera había campamentos donde se les cuidaría y alimentaría.

Las cosas no les salieron como pensaban: terminaron en un campamento dirigido por una facción política camboyana de signo conservador, una especie de infierno. Pero consiguieron sobornar a un «guía» para que les llevase a un campamento de la ONU, Khao I Dang, donde las condiciones eran mucho mejores. Sros fue a la escuela y aprendió inglés, y, tras años de esperar en vano un visado para marchar a Occidente, se decidió a dar el paso definitivo y regresó a Camboya. Eso ocurrió un año antes de nuestro encuentro. Con su formación y sus conocimientos de inglés no tuvo dificultades para encontrar un empleo, aunque seguía inscrito en la lista de refugiados de la Alta Comisión de refugiados de la ONU.

«Mi padre me dice que habrá paz en nuestros días y que seré feliz», me dijo. «Mi abuelo solía decirle lo mismo a mi padre, y ahora yo les digo lo mismo a mis sobrinos. Siempre es lo mismo.»

Dejamos atrás Kompong Thom casi sin darnos cuenta. Tomamos una sucia carretera que salía de un extremo de la ciudad, y que avanzaba serpenteando a la sombra de árboles y bancales de bambú. La carretera era un estuario de polvo rojo: las ruedas de los carros de bueyes que venían traqueteando hacia nosotros despedían nubes color carmesí que rápidamente ascendían al cielo. El polvo suspendido por encima de nosotros era como la espuma que sube por un acantilado brillando roja a la luz de la tarde.

Junto a la carretera descubrimos unas barracas y unas chozas diminutas, las más pobres que llegué a ver en Camboya: algunas no eran más que un par de cercos hincados en el suelo cubiertos con hojas de palma entretejidas. Incluso las casas más grandes eran unos míseros barracones sobre pilotes. Al otro lado de la carretera, la tierra se precipitaba bruscamente hacia el río Sen, que ahora, en la época seca, no era más que un mísero hilillo de agua que fluía penosamente en el fondo del abrupto canal.

Resultaba imposible determinar dónde terminaba un pueblo y dónde empezaba el siguiente. Nos detuvimos un par de veces para preguntar, la última vez junto a un establo, donde una mujer vendía cigarrillos y fruta. Señaló por encima de su hombro: uno de los hermanos de Pol Pot vivía en la casa de detrás del establo, nos dijo, y otro en una choza hecha de palmera en el poblado de al lado.

Entramos en el patio y miramos la casa: era relativamente grande comparada con las que la rodeaban, una típica casa jemer de madera, sobre pilotes, con las gallinas correteando por debajo y la ropa tendida entre los postes. Era evidente que había visto días mejores y que necesitaba urgentemente una reparación.

La ruinosa casa y la desvencijada barraca techada con hojas de palmera en el patio me cogieron por sorpresa. Recordé haber leído que el padre de Pol Pot era un granjero acomodado y esperaba algo menos humilde. Sros estaba aún más sorprendido: tal vez pensaba que los parientes de los políticos siempre se enriquecían de un modo u otro. Intuimos algo poco corriente: un hombre poderoso que no había hecho nada por ayudar a su propia familia. Eso nos recordó de nuevo que nos encontrábamos frente a un fenómeno que contradecía la experiencia cotidiana.

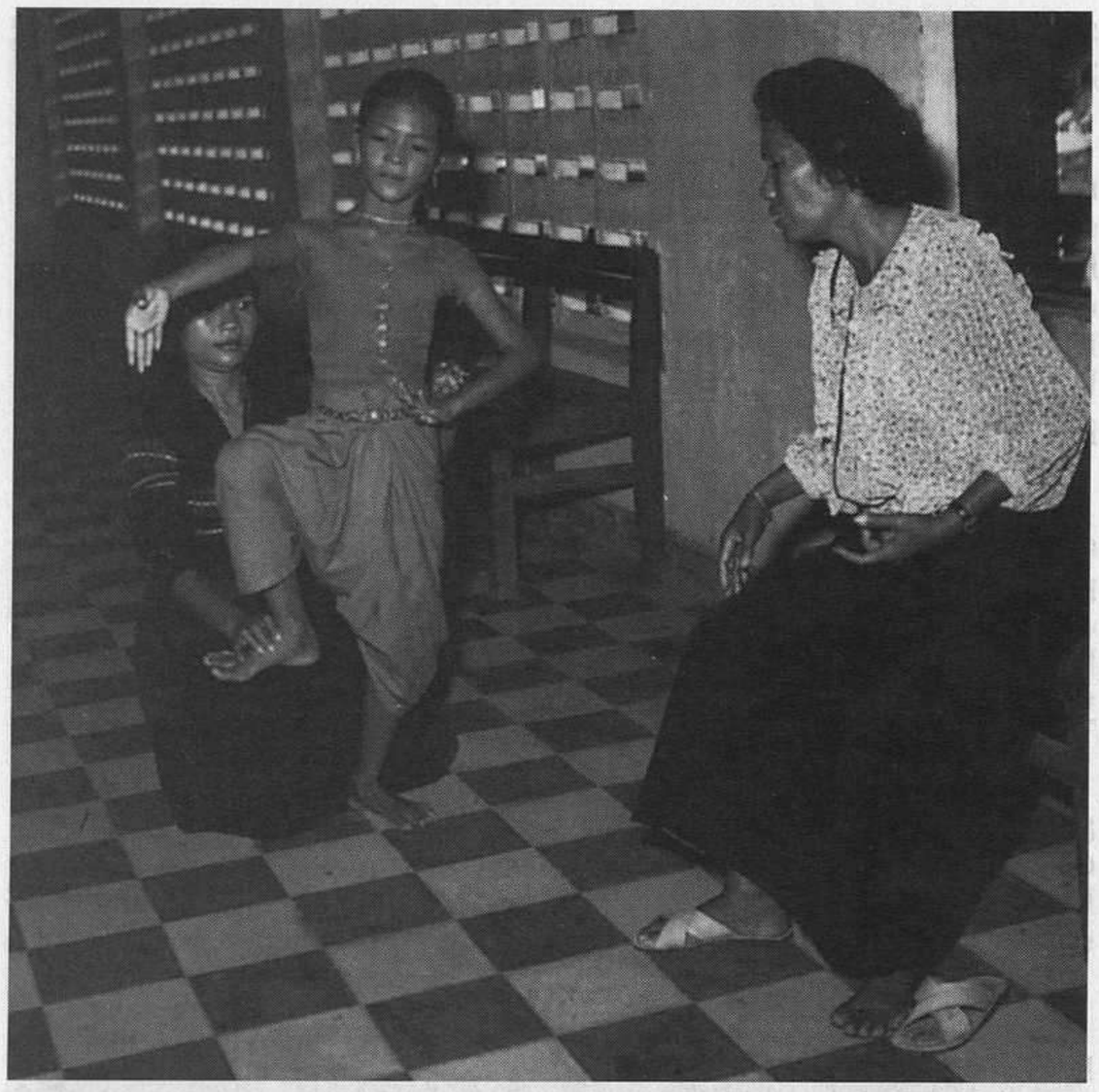
Entonces, una mujer de cierta edad y cabello blanco muy corto apareció en el balcón de la casa. Sros le dirigió unas palabras y ella nos invitó de inmediato a subir. Nos saludó juntando las manos y nos rogó que nos sentásemos en una esterilla mientras iba a buscar a su marido. Como muchas viviendas jemer, la casa estaba pobremente decorada y sus paredes desnudas, a excepción de un par de iconos religiosos y retratos de Buda.

La mujer regresó seguida por un hombre alto y delgado vestido con un raído *sarong*. No se parecía tanto a Pol Pot como el hermano que entrevisté brevemente en Phnom Penh, pero el parentesco era innegable.

Se llamaba Loth Sieri, dijo sentándose a nuestro lado, y era el segundo de los hermanos. Saloth Sar se marchó a Phnom Penh siendo él muy joven, y después le vió en pocas ocasiones. En Phnom Penh visitó la escuela, y más tarde la universidad, y finalmente se marchó a París. Esbozó una sonrisa triste. «Fue el conocimiento que adquirió en París lo que le convirtió en lo que es», dijo.

Le visitó un par de veces tras su regreso a Camboya, pero luego desapareció y no han vuelto a verle, hace ya más de veinte años. No recibieron un trato distinto al resto de la población durante la época del régimen de Pol Pot; no tenían la más remota idea de que «Pol Pot» fuese su hermano Sar, nacido en su casa. Lo averiguaron más tarde.

¿Acaso Saloth Sar había nacido en esa casa?, pregunté. Sí, me dijeron, en la habitación contigua, junto al balcón.



Rosalind Solomon.

Al volver de Francia, le pregunté, ¿llegó a hablarle de la vida que llevaba en París, lo que había hecho allí, quiénes eran sus amigos, cómo era la ciudad?

En ese momento, con las vacas mugiendo en la oscuridad del atardecer, el viaje a París desde ese pueblucho junto al río Sen se me figuraba una odisea extraordinaria. Descubrí que sentía una enorme curiosidad por saber cómo se imaginaban París él y su hermano, y a su propio hermano allí. El anciano meneó la cabeza: Saloth Sar jamás les habló de Francia a su regreso. Quizá les mostrara algunas fotografías… Loth Sieri no lo recordaba.

Gracias a las biografía de David Chandler yo sabía que Pol Pot era un joven muy leído, y que se sabía de memoria largos fragmentos de Rimbaud y Verlaine. Pero no me sorprendió descubrir que jamás le concedió a su familia el privilegio de imaginar.

Justo antes de levantarnos le pregunté si recordaba a su pariente, la bailarina Luk Khun Meak, la que propició el ingreso de su familia en el palacio real. El asintió y le pregunté: «¿La vio usted bailar alguna vez?»

Sonrió y negó con la cabeza; no, jamás había presenciado ninguna danza «real», únicamente en pinturas.

Ya casi había anochecido; en algún lugar del norte, cerca del campo de minas, sonó un disparo. Nos levantamos para marcharnos y toda la familia bajó con nosotros. Me despedí, y estaba a punto de subirme a la motocicleta cuando Sros me susurró que tal vez fuera buena idea darle al anciano unas monedas. No había pensado en ello; cogí algo de dinero de mi bolsillo y lo puse en sus manos.

Esbozó un gesto de gratitud, y cuando estábamos a punto de marcharnos, intercambió un par de palabras con Sros.

—¿Qué ha dicho? —le pregunté a Sros de vuelta a la carretera.

Gritando a contrapelo del viento, Sros replicó: «Me ha preguntado: ¿Cree que habrá por fin paz?»

—¿Y qué le dijiste?

—Le dije: ojalá pudiera decir que sí.

Ocho

El 10 de julio de 1906, un mes de después de su llagada a Francia, las bailarinas actuaron en una recepción ofrecida por el ministro de las Colonias en el Bois de Boulogne de París. «Jamás ha habido fiesta más rutilante en París», anunció *Le Figaro,* «ni otra con un encanto tan sorprendente». Todos ansiaban obtener una invitación, y aquella noche el parque se vio invadido por automóviles y carrozas iluminados, cual «ejército de luciérnagas».

Durante la actuación, un corresponsal siguió de cerca al parisino más célebre del público congregado, la barbada figura mosaica del «gran Rodin, extasiado con las pequeñas vírgenes de Phnom Penh, cuyas etéreas siluetas dibujaba con infinito amor».

Rodin, que contaba a la sazón sesenta y seis años, reconocido apóstol de las artes francesas, fue seducido de inmediato: en las jóvenes pupilas de la princesa Soumphady descubrió la infancia de Europa. «Estos camboyanos nos han enseñado la esencia de la Antigüedad», escribió poco después. «Resulta imposible elevar a la naturaleza humana a tales cotas de perfección; sólo ellos y los griegos son capaces de hacerlo».

Dos días después de aquel espectáculo, Rodin se presentó en las dependencias de las bailarinas, en la Avenida Malakoff, con un cuaderno bajo el brazo. Las bailarinas estaban empacando sus pertenencias disponiéndose a regresar a Marsella, pero Rodin consiguió entrar en el recinto, donde se le permitió hacer lo que se le antojara. Ese mismo día ejecutó una serie de esbozos hoy célebres, entre ellos unos cuantos del rey Sisowath.

Al concluir el día, el artista estaba tan prendado de las bailarinas que las acompañó hasta la estación, compró un billete y viajó con ellas a Marsella en el mismo tren. No llevaba consigo ni ropa ni materiales, y, según un relato, nada más llegar a Marsella y descubrir que se le había acabado el papel, tuvo que comprar bolsas de papel marrón en una tienda de comestibles.

Durante los días que siguieron, Rodin dibujó enfervorecido en los jardines de la villa donde se alojó a las bailarinas. Parecía haber rejuvenecido treinta años. El esfuerzo que conllevaba dibujar a sus modelos predilectas, tres inquietas adolescentes de catorce años llamadas Sap, Soun y Yem, parecía quitarle años. Un oficial francés le vio colocar una mañana un pedazo de papel blanco sobre su rodilla. «Entonces le rogó a la pequeña Sap: "Pon tu pie encima de esto", y perfiló el contorno de su pie con el lápiz al tiempo que le decía: "Mañana tendrás tus zapatillas, ¡pero ahora posa un poco más para mí!". Sap, cansada de atomizadores y gatitos de papel maché, le había pedido a su querido "papá" un par de zapatillas. Cada tarde trémulo y feliz, aunque exhausto, Rodin regresaba a su hotel con las manos llenas de dibujos para recopilar sus impresiones».

Ciertas fotografías de aquel tiempo muestran a Rodin sentado en el banco de un jardín dibujando bajo la atenta mirada de los policías a los que habían encomendado la seguridad de las bailarinas. Rodin

no reparó en ellos: «Los frisos de Angkos cobraban vida ante mi propia vista. Amaba tanto a esas niñas camboyanas que no sabía como expresar mi gratitud por el regio honor que me habían concedido bailando y posando para mí. Me fui a las Nouvelles Galeries para comprar un cajón de juguetes para ellas, y esas niñas divinas que bailan para los dioses no sabían cómo compensarme la felicidad que les había dado. Incluso hablaban de llevarme con ellas».

En su último día en Francia, antes de embarcar en la nave que las conduciría de regreso a Camboya, las llevaron a ver al famoso fotógrafo Baudouin. De camino hacia allí, en una avenida llena de barro, la princesa Soumphady pisó una boñiga. Horrorizada, alzó los brazos al cielo y, gimiendo, se lanzó sobre el polvo, haciendo caso omiso de su espléndido vestido. Todo el grupo la siguió de inmediato; unos instantes después, la avenida entera estaba llena de bailarinas camboyanas postradas vestidas con sus mejores galas.

«¡Qué vacío me dejaron!», escribió entonces Rodin. «Cuando partieron pensé que se habían llevado consigo toda la belleza del mundo. Las seguí hasta Marsella; habría podido seguirlas hasta El Cairo».

No menos apesadumbrado se mostró el rey Sisowath. «Me apena terriblemente abandonar Francia», dijo el rey la víspera de su partida, «en este bello país dejo un pedazo de mi corazón».

Nueve

El viaje a Francia arrojó al rey Sisowath a un torbellino, a una exaltación idéntica a la experimentada por generaciones enteras de estudiantes desplazados, los Gandhi, los Kenyatta, los Chou en Lai, entre otros compatriotas menos ilustres, que les obligó a reflexionar sobre el extraño e invernal mundo al otro lado de las puertas de sus dependencias.

El 12 de septiembre de 1906, poco después de su regreso a Camboya, el rey y sus ministros publicaron sus meditaciones en un documento breve pero incisivo. Elaborado a modo de Proclamación Real, era, en realidad, una especie de diario de viaje. Comenzaba así: «Las visitas que ha realizado Su Majestad a las grandes ciudades de Francia, su rápido examen de las instituciones de ese país, la organización de los diversos servicios que allí se prestan, lo asombraron enormemente y le hicieron pensar en Francia como en una suerte de paraíso». La emulación, concluía el documento, era «el único modo de adentrarse de un modo decidido por el sendero del progreso.»

En el breve espacio que les brindaban un par de miles de palabras, el rey y sus ministros resumieron su juicio de las lecciones que Francia podía ofrecer a su país. La mayor parte de éstos tenían algo que ver con lo que más tarde se llamó «desarrollo»: había que mejorar las comunicaciones, ampliar los territorios explotables; los campesinos debían aumentar su producción, criar más animales, explotar más sistemáticamente sus bosques y pesquerías, familiarizarse con la maquinaria moderna, etc. Una generación después, otros genios políticos camboyanos como Khieu Samphan, entre otros, llegarían a conclusiones similares en sus escritos de París, aunque por una vía enteramente distinta.

Pero fue en materia de la relación ideal que debía imperar entre el Estado y su pueblo donde el rey y sus ministros fueron más prescientes: allí residían, pensaban, las lecciones más importantes de Europa. «Nadie debe dudar en sacrificar su vida», escribieron, «cuando se trata de defender la naturaleza divina del rey o del país. Los habitantes del Reino han de acatar la obligación de servir al país sin un solo murmullo: nada más glorioso que defender el propio país. ¿Acaso no están constreñidos los europeos por la misma obligación sin distinción de rango ni familia?»

Pero, por desgracia, el pobre rey Sisowath pronto aprendería que esos libros de viajes constituyen un lujo excesivo para los que se encuentran a ese lado de la frontera colonial. En 1910, el Ministerio de las Colonias de París escribió al rey exigiéndole que reembolsase al gobierno francés ciertos gastos en que había incurrido durante su viaje a Francia. Resultó que el tesoro de Camboya había corrido con todos los gastos del viaje, incluido el espectáculo de las bailarinas en el Bois du Boulogne. Además, le rey, generoso hasta la ruina por naturaleza, había entregado personalmente regalos y propinas de varios miles de francos. A cambio de eso, tanto él como su séquito recibieron diversos obsequios de la administración francesa. Entre éstos había una serie de uniformes concedidos por el ministro de las Colonias, así como unos ramos de rosas que el rey recibió en el Elíseo de manos de nada menos que el Presidente de la República, Armand Fallières. Ahora, el gobierno francés reclamaba a los camboyanos el precio de los uniformes y de los ramos de rosas. Por una vez, el obsequioso ministro Thiounn se puso de parte del rey. Respondió indignado, negándose a pagar los regalos que habían aceptado de buena fe.

El viaje real a Francia tuvo su recordatorio más celebrado en los esbozos de Rodin. Fueron muy admirados en una exposición en 1907. Después de verlos, el poeta alemán Rilke escribió al maestro, afirmando: «Para mí, estos dibujos se encuentran entre las revelaciones más profundas que he encontrado jamás».

El Jemer Rojo entra en Phnom Penh.

El nombre de Pol Pot era una abstracción; se refería a una época y era imposible asociarlo a alguien con hermanos, cuñados, parientes.

La revelación a la que se refería Rilke era el «misterio de la danza camboyana». Pero seguramente fue el escultor, y no el poeta, quien intuyó cuál había sido la auténtica revelación de aquel encuentro: la de la capacidad de Camboya para participar en la cultura y en la política del modernismo, con lo que ello conlleva de promesa y de horror.

Diez

Por lo que se refiere al rey Sisowath, su actuación más insigne fue autorizar la fundación de una universidad donde los camboyanos recibirían una formación que seguiría en todo al modelo francés. Conocida inicialmente como el Collège du Protectorat, fue rebautizada con el nombre de Lycée Sisowath transcurridos unos años de la muerte del rey.

El Lycée Sisowath llegaría a convertirse en el crisol que determinaría la transformación de Camboya. Gran parte de los estudiantes que más tarde se trasladarían a París en los años cincuenta habían sido alumnos del Liceo. El propio Pol Pot nunca estudió allí, pero estaba íntimamente vinculado a él, y varios de sus socios más cercanos habían atendido sus cursos, incluída su primera esposa, Khieu Ponnary, así como su cuñado y valido durante muchos años, Ieng Sary.

Entre los miembros más destacados de ese grupo estaba Khieu Samphan, en su día presidente de la Kampuchea Democrática de Pol Pot y más tarde conocido portavoz del Jemer Rojo. Khieu Samphan fue una de las figuras políticas más eminentes de Camboya en la década de los sesenta y parte de los setenta. Se le conocía en todo el país como un idealista incorruptible: ciertas historias que circulaban sobre él y su negativa a aceptar sobornos, incluso tras los ruegos de su madre empobrecida, habían pasado a formar parte de la mitología popular. Fue también un importante teórico en materia de economía: su tesis doctoral sobre la economía camboyana, presentada en la Sorbona en la década de los cincuenta, aún cuenta con la consideración de los especialistas. En 1967 desapareció y vivió en la selva durante los largos años de contiendas protagonizadas por el Jemer Rojo, primero contra el príncipe Sihanouk, luego contra el régimen derechista del general Lon Nol, cuando los aviones americanos sometieron las regiones rurales del país a un bombardeo de saturación.

Khieu Samphan reapareció tras la revolución de 1975 como presidente de la Kampuchea Democrática del Pol Pot. Cuando la invasión vietnamita derrocó al régimen, en 1979, huyó con el resto de sus dirigentes a una plaza fuerte en la frontera tailandesa.

Como portavoz oficial y primer embajador del Jemer Rojo, desempeñó un papel relevante en las negociaciones de paz auspiciadas por la ONU desde el año 1988 en adelante. Posteriormente, en los meses que precedieron a las elecciones de ese año, fue vocero del Jemer Rojo en su negativa a aceptar los acuerdos de paz, lanzando ataques aún más duros contra la ONU. Las maniobras del Jemer Rojo no podían sorprender a nadie que hubiera experimentado los modos de sus líderes: la incógnita era más bien en qué medida estaba dispuesto a contemporizar con ellos el UNTAC. Y, efecto, el Jemer Rojo supo aprovechar la presencia de las fuerzas de la ONU para reforzar su propia posición militar saboteando el proceso de paz.

En 1991 y 1992, mientras Khieu Samphan viajaba por todo el mundo dando pie a numerosos titulares, tal vez sólo hubiera un ser en Phnom Penh que siguiera sus actividades con un interés no exclusivamente político: su hermano menor, Khieu Seng Kim, que a la sazón contaba cuarenta y nueve años.

Conocí a Khieu Seng Kim una mañana junto a la entrada de la escuela de danza clásica. Era un hombre alto, con un ojo estrábico y el pelo sucio y canoso. Se mostró amable de inmediato, tan deseoso de hablar de su familia como de practicar su francés. Minutos después estábamos sentados en su pequeño apartamento, con una mesa por medio, rodeados de ordenadas columnas de libros de texto franceses y manoseadas copias del *Paris-Match.*

La pared de ladrillos que tenía a su espalda estaba empapelada de retratos de parientes y antepasados ya fallecidos. El más grande era una brillante fotografía de su hermano Khieu Samphan procedente de una revista que había sido tomada poco después de la firma, en 1991, de los acuerdos de paz. Se le veía de pie junto a los líderes de las grandes facciones camboyanas: el príncipe Sihanouk, Son Sann, del Frente de Liberación Nacional del Pueblo Jemer, centrista, y Hun Sen, representante del «Estado de Camboya». Todos los presentes transmitían cierta sensación de alivio, campechanía y optimismo. Todos sonreían, pero nadie más que Khieu Samphan.

Khieu Seng Kim aún era un niño en 1950, cuando su hermano, que acababa de graduarse en el Lycée Sisowath, partió con una beca hacia París. Al regresar, ocho años después, con un doctorado por la Sorbona, Khieu Seng Kim tenía catorce años. Aún conservaba fresco el recuerdo del día en que acudió al aeropuerto de Pochentong para recibir a su hermano mayor. «Entonces éramos muy pobres», me contó, «y no podíamos permitirnos recibirle con guirnaldas y una corona de flores, como hace la gente rica. Simplemente nos abrazamos y nos besamos, y a todos nos corrían las lágrimas por las mejillas».

En aquellos días, en Camboya un doctorado en Francia constituía una garantía para obtener un puesto de alto nivel en el gobierno, un medio de asegurarse el ingreso en las clases privilegiadas del país. Su madre no esperaba menos para ella y su familia. Había luchado contra la miseria la mayor parte de su vida; su marido, juez, había muerto muy joven dejándola con cinco hijos que criar. Pero entonces, a pesar de sus súplicas, su hijo se negó a aceptar las lucrativas ofertas que le salieron al paso, y una vez más tuvo que ir a vender verduras para mantener a la familia. Khieu Seng Kim aún recuerda a su adorado hermano —el brillante economista titulado en la Sorbona— sentado junto a su madre, ayudándola con su puesto ambulante.

Entretanto, Khieu Samphan impartía clases en una escuela, fundó un periódico de izquierdas muy influyente, y poco a poco fue convirtiéndose en un personaje político de cierto peso. Incluso sirvió durante un tiempo en el gabinete de Sihanouk, y aquellos éxitos aliviaron un poco la situación de su familia.

Y luego llegó un día, en 1967, en que se fundió con la selva.

Khieu Seng Kim recuerda muy bien aquel día: era lunes, el 24 de abril de 1967. Su madre sirvió la cena a las siete y media y ambos se sentaron a la mesa esperando a Khieu Samphan. Siempre llegaba a casa a esa hora. Allí se quedaron hasta las once, sin comer, al acecho de cualquier pisada y cualquier ruido; luego su madre se desplomó y se echó a llorar. Lloró toda la noche, «como un niño que ha perdido a su madre».

Lo primero que pensaron fue que le habían arrestado. Tenían buenas razones, ya que el príncipe Sihanouk había pronunciado un dis-

curso dos días antes denunciando a Khieu Samphan y a dos íntimos amigos suyos, los hermanos Hu Nim y Hou Youn. Pero no se anunció ningún arresto, ni tuvieron noticia alguna de él al día siguiente.

Khieu Seng Kim se convirtió en un obseso: no podía creer que el hermano al que idolatraba pudiera abandonar a su familia; en aquellos días él era su único apoyo. Viajó por todo el país visitando a amigos y parientes, preguntando si tenían alguna noticia de su hermano. Nadie pudo decirle nada: sólo mucho después se enteró de que Khieu Samphan había salido de la ciudad oculto en la carreta de un campesino la tarde en que no llegó a cenar.

Ocho años después, en 1975, cuando los primeros cuadros del Jemer Rojo entraron en Phnom Penh, Khieu Seng Kim se lanzó a las calles y les salió al encuentro gritando: «Mi hermano es Khieu Samphan, mi hermano es vuestro líder». Le miraron como si estuviera loco. «La revolución no reconoce familias», le dijeron dándole un empellón. Lo evacuaron de la ciudad junto con su esposa y sus hijos, y les obligaron a caminar hasta un campo de trabajo, como al resto de la población.

Como la mayoría de los evacuados, Khieu Seng Kim regresó a Phnom Penh en 1979, cuando la invasión vietnamita derrocó al régimen de Pol Pot. Empezó a trabajar en una fábrica, pero un par de meses después se supo que hablaba francés y que había trabajado como periodista antes de la revolución. El nuevo gobierno le contrató y le invitó a retomar sus actividades periodísticas. Se negó; no quería comprometerse ni asociarse con el gobierno de ninguna manera. En lugar de eso, trabajó durante un tiempo como restaurador en el Ministerio de Arqueología y luego aceptó un puesto de enseñante en la Escuela de Bellas Artes.

«Por eso desconfían de mí», me dijo con una sonrisa taimada. «Incluso ahora. Por eso vivo en un lugar como este, mientras el resto del país se enriquece».

Sonrió y se encendió un cigarrillo; parecía sentir un oscuro placer en verse excluido y abocado a aquel paraje selvático que, unas décadas antes, había engullido a su hermano. Al parecer, jamás se le había pasado por la mente que probablemente no habría ningún otro país en el mundo donde el hermano de un hombre que hubiera encabezado un régimen genocida fuera invitado a aceptar un empleo por el gobierno siguiente.

Khieu Seng Kim me agradó, me gustó su estrafalaria actitud de hermano menor. Me habría gustado que su madre siguiera con vida, esa anciana indomeñable que había desenrollado su estera para vender verduras en el mercado cuando se dio cuenta de que su hijo no tendría escrúpulos en sacrificar a su familia en aras de su idealismo. Seguramente le habría recordado un par de verdades a Khieu Seng Kim.

Once

Khieu Samphan no comentó gran cosa de sus días de estudiante a su regreso de Francia. Sin embargo, contó una historia que se quedó grabada en la mente de su hermano menor. Se refería a un viejo amigo, Hou Youn.

Hou Youn fue iniciado en la política radical aproximadamente en la misma época en que lo fueron Khieu Samphan y Pol Pot; todos habían asistido a los mismos grupos de estudio en París; en los años sesenta hicieron proselitismo en Phnom Penh, y durante los terribles años de comienzos de los setenta lucharon juntos, codo con codo, en condiciones extremadamente duras, con miles de toneladas de bom-

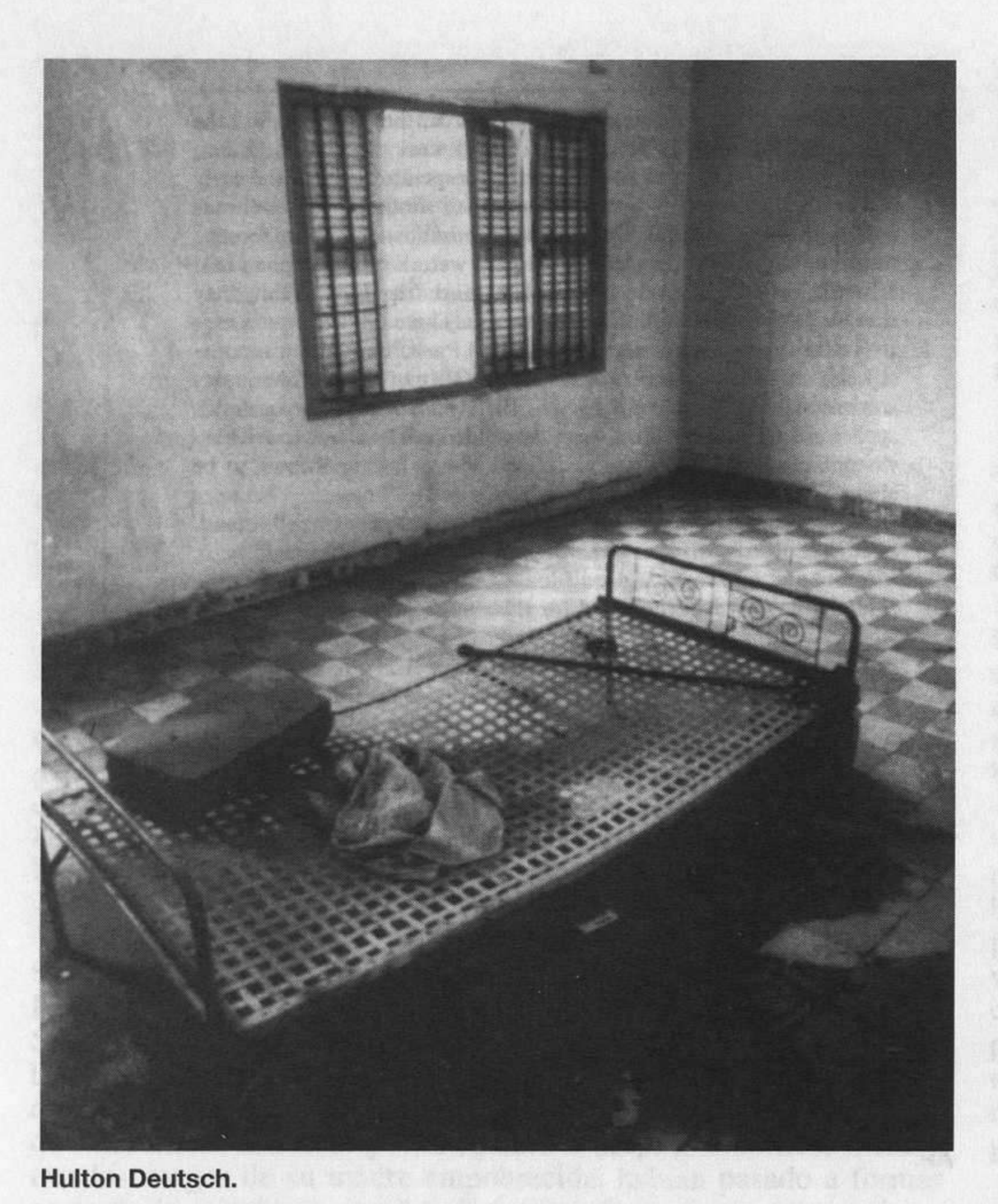
AP.

bas cayendo sobre sus cabezas. Khieu Samphan y Hou Youn estaban muy unidos y, junto con un tercero, Hu Nim, llegaron a convertirse en un grupo legendario conocido como los «tres fantasmas».

En una ocasión, con motivo de una reunión de camboyanos celebrada en París, Hou Youn hizo un discurso criticando la corrupción y venalidad del régimen del príncipe Sihanouk. Un funcionario le oyó y poco después anularon la beca que el gobierno le había concedido para ese año. Lo mismo ocurrió con la beca de Khieu Samphan cuando se supo que era íntimo amigo de Hou Youn.

Empezaron a vender pan para ganarse el sustento. Estudiaban durante el día, y de noche deambulaban por la ciudad ofreciendo largas *baguettes* de pan. Con el dinero que recaudaban, pagaban su alojamiento y se compraban libros; vivían de las barras de pan que no llegaban a vender. Era un forma dura de ganarse la vida, según le refirió a su hermano, pero al mismo tiempo era muy divertido. Mientras caminaban de noche por las calles iluminadas de París, conversando, él y Hou Youn lograron dejar a sus espaldas la oscura noche del espíritu que les había asaltado en aquella ciudad. Se pasaban la noche entera caminando con las barras crujientes y aún calientes, asomándose a las ventanas de los cafés y restaurantes por los que pasaban, hablando de sus vidas y de su futuro.

Cuando estalló la revolución, Hou Youn fue uno de los primeros en caer. Sus puntos de vista, más moderados, contrastaban rudamente con la ideología ultrarradical y colectivista del grupo dominante. En agosto de 1975, pocos meses después de que el Jemer Rojo tomara el poder, se dirigió a las masas criticando vehementemente la política de evacuación de las ciudades. Se dice que fue



Hulton Deutsch.

asesinado en cuanto abandonó la reunión por orden de la cúpula del partido. Hu Nim ofició durante un tiempo como ministro de Información. Luego, el 10 de abril de 1977, él y su mujer fueron trasladados al «Centro de Interrogatorios S-21» —las cámaras de tortura instaladas en Tuol Sleng, en Phnom Penh—. Un par de meses más tarde fue ejecutado tras confesar toda clase de delitos, desde colaborar como agente de la CIA a actuar como espía vietnamita.

Por aquel entonces, Khieu Samphan era el cabeza del Estado. Se cree que desempeñó un papel preponderante en la planificación de las purgas masivas de ese periodo.

Para Khieu Samphan y Pol Pot, las muertes de Hou Youn, Hu Nim y los miles de personas que fueron ejecutadas en cámaras de tortura y plataformas de ejecución no contradecían, sino que constituían una prueba de su propio idealismo y de su pureza ideológica. El terror era parte esencial de su ejercicio del poder. Era parte integral no sólo de su maquinaria coercitiva, sino del orden moral sobre el que deseaban basar su régimen; una parte cuya mejor descripción sigue ofreciendo aquella línea que Büchner, el más preclaro de los dramaturgos, puso en boca de Robespierre (uno de los héroes de Pol Pot): «La virtud es terror, y el terror virtud», palabras que bien podrían figurar como epitafio del siglo veinte.

Doce

Los que lo presenciaron dicen que, en 1980, Phnom Penh vivió una especie de epifanía. Ocurrió con motivo de un acto pacífico y relativamente intrascendente: un festival donde se ofrecería, por primera vez desde la revolución, un espectáculo de música y baile clásico camboyano.

Para ello, acudieron a la ciudad bailarines y músicos de todos los rincones del país. Proeung Chhieng, uno de los mejores bailarines y coreógrafos de Camboya, fue uno de ellos: llegó a Phnom Penh procedente de Kompon Thom, donde había ayudado a reunir un pequeño grupo de bailarines tras la caída de la Kampuchea Democrática. El mismo se había formado en palacio en su infancia especializándose en el papel de Hanuman, el rey mono de la epopeya de Ramayana, uno de los papeles más gloriosos de la danza jemer. Esta formación resultó decisiva para la supervivencia de Proeung Chhieng: su experiencia en el terreno de la mímica y la imitación le ayudó a convencer a quienes le interrogaron en el campamento de trabajo de que era un lunático analfabeto.

En el festival volvió a ver a muchos compañeros y profesores con los que había perdido todo contacto durante la revolución: «Reíamos y llorábamos mientras mirábamos en torno nuestro para ver quién más había sobrevivido. Gritábamos jubilosos: "!Estás vivo!", y luego llorábamos recordando a algún conocido que había muerto».

Los artistas perdieron toda esperanza cuando empezaron con los preparativos del espectáculo: muchos instrumentos musicales, vestidos y máscaras habían sido destruidos en los últimos años. Tuvieron que improvisar vestidos nuevos para poder actuar; en lugar de ricas sedas y brocados utilizaron fino calicó producido en una fábrica textil del gobierno. El teatro no estaba muy deteriorado, pero en aquellos días el sector eléctrico sufría una seria crisis y la iluminación era débil y poco fiable.

Pero el día de la inauguración del festival comenzaron a acudir riadas de personas. Onesta Capene, una asistente social católica de Italia, era una de los pocas extranjeras que residían por entonces en Phnom Penh. La respuesta del público la dejó atónita: la ciudad estaba en ruinas, había basura por todas partes, a la puerta de las casas, por las aceras, las calles estaban llenas de coches víctimas del pillaje, no había dinero y muy poca comida: «No me podía creer que en esas condiciones la gente aún pudiera pensar en la música y el baile». Y, a pesar de todo, llegaban a raudales, y el teatro se llenó por encima de su capacidad. Hacía mucho calor.

Eva Mysliwiec, que había llegado poco antes para fundar una misión cuáquera, asistió a la primera representación. Cuando los primeros músicos pisaron el escenario, el público estalló en sollozos. Y luego, al ver aparecer a los bailarines en sus pobres y raídos vestidos, todo el mundo se echó a llorar: ancianos, jóvenes, soldados, niños. «Habríamos podido salir de allí en un bote».

Las personas más próximas a ella le dijeron: «Pensábamos que todo estaba perdido, que no volveríamos a escuchar nuestra música, ni a ver nuestras danzas». No podían dejar de llorar, no dejaron de hacerlo durante toda la representación.

Aquello fue una especie de renacimiento: un momento en que el dolor de la supervivencia se fundió con la alegría de vivir.

Amitav Ghosh

— *El círculo de la razón*. Anagrama, 1992.
— «Un egipcio en Bagdad.» *Letra Internacional*, 20. Invierno 1990/91.

NOVEDADES

ALIANZA EDITORIAL

Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
Tel. 741 66 00
Fax. 741 43 43

CIENCIAS SOCIALES

J. ARANGO, A. CABRÉ, R. MARGALEF, A. MAS-COLELL, A. NIETO, V. PÉREZ DIAZ, X. RUBERT DE VENTOS, J. M. SANCHEZ RON, F. SAVATER Y I. SOTELO
El mundo que viene
LIBROS SINGULARES

FRANÇOIS JOYAUX (ED.)
Enciclopedia de Europa
LIBROS SINGULARES

KLAUS VON BEYME
Teoría política del siglo XX
ALIANZA UNIVERSIDAD

EMILIO LAMO DE ESPINOSA, JOSÉ Mª GONZALEZ GARCIA Y CRISTOBAL TORRES ALBERO
La sociología del conocimiento y de la ciencia
ALIANZA UNIVERSIDAD TEXTOS

ECONOMÍA

GABRIEL TORTELLA
El desarrollo de la España contemporánea.
Historia económica de los siglos XIX y XX
ALIANZA UNIVERSIDAD TEXTOS

LITERATURA

VIRGINIA WOOLF
La señora Dalloway
EL LIBRO DE BOLSILLO

MARIA DE FRANCIA
Lais
EL LIBRO DE BOLSILLO

ANTON CHEJOV
El violín de Rotschild y otros relatos
EL LIBRO DE BOLSILLO

VIRGINIA WOOLF
Relatos completos
ALIANZA TRES

HISTORIA

JAVIER TUSELL
Antonio Maura
LIBROS SINGULARES

PILAR FERNANDEZ URIEL Y ANA Mª VAZQUEZ HOYS
Diccionario del Mundo Antiguo
EL LIBRO DE BOLSILLO

JEAN CARPENTIER Y FRANÇOIS LEBRUN
Breve historia de Europa
EL LIBRO DE BOLSILLO

ADELINA SARRION
Sexualidad y confesión
ALIANZA UNIVERSIDAD

ARTE

FRANCIS HASKELL
La historia y sus imágenes.
El arte y la interpretación del pasado
ALIANZA FORMA ESPECIAL

FRANCISCO CALVO SERRALLER
La imagen romántica de España.
Arte y arquitectura del siglo XIX
ALIANZA FORMA

CLÁSICOS

TIBULO
Elegías
EL LIBRO DE BOLSILLO

OVIDIO
Heroidas
EL LIBRO DE BOLSILLO

PSICOLOGÍA

ALEX KOZULIN
La psicología de Vigotsky
ALIANZA PSICOLOGÍA MINOR

JOSÉ MARIA RUIZ VARGAS
La memoria humana.
Función y estructura
ALIANZA PSICOLOGÍA MINOR

LIBROS ÚTILES

INÉS ELÉXPURU
la cocina de Al-Andalus
LIBROS SINGULARES

JOSÉ MARIA MOREIRO
El arte de torear
EL LIBRO DE BOLSILLO

ALIANZA CIEN

Juan Benet
Sub rosa

Mario Benedetti
La vecina orilla

Jean-Paul Sartre
La infancia de un jefe

Uwe Schultz
La fiesta
De las Saturnales a Woodstock

Gustavo Adolfo Bécquer
Maese Pérez el organista. La corza blanca

Horacio Quiroga
Anaconda

Patricia Highsmith
Siete cuentos misoginos

Carson I.A. Ritchie
La búsqueda de las especias

Comercializa:
Grupo Distribuidor Editorial
Tel. 361 08 09

La refundación de las prácticas sociales

Félix Guattari

Las rutinas de la vida cotidiana, la banalidad del mundo representado por los medios, nos envuelven en una atmósfera tranquilizadora en la que todo ha dejado ya de tener importancia. Nos tapamos los ojos; nos obligamos a no pensar en la huida vertiginosa de nuestro tiempo, que proyecta hacia atrás, a gran distancia y a toda velocidad, nuestro pasado más familiar, que borra nuestras formas de ser y vivir, todavía frescas en nuestra memoria, y que proyecta nuestro futuro sobre un horizonte opaco, cargado de nubarrones y miasmas. Cuanto mayor es la inseguridad, mayor es la necesidad de buscar garantías. Los dos «Grandes» de antaño, durante mucho tiempo apoyados el uno en el otro, se han visto desestabilizados por el desplome de uno de ellos, y los países de la antigua Unión Soviética y del Este europeo se pierden en dramas sin salida aparente. Por lo que respecta a los Estados Unidos, su civilización tampoco se libra de violentas sacudidas, como se ha podido ver en Los Angeles. Los países del Tercer Mundo no salen del marasmo en que están sumidos; Africa, sobre todo, se hunde en un punto muerto atroz. Los desastres ecológicos, la hambruna, el paro, el aumento del racismo y de la xenofobia acosan, como otras tantas amenazas, el fin de este milenio. Por otro lado, la ciencia y la tecnología evolucionan a una velocidad extraordinaria, proporcionando potencialmente al hombre todas las claves necesarias para resolver sus problemas materiales. Pero la humanidad no consigue hacerse con ellas: permanece aturdida, impotente, frente a los desafíos a los que debe enfrentarse. Asiste pasivamente al incremento de la polución del agua, del aire, a la destrucción de las selvas, a la alteración del clima, a la desaparición de multitud de especies vivas, al empobrecimiento del capital genético de la biosfera, a la degradación de los paisajes naturales, a la asfixia de sus ciudades y al abandono progresivo de los valores culturales y de las referencias morales de solidaridad y fraternidad humanas. La humanidad parece haber perdido la cabeza o, más exactamente, su cabeza ha dejado de funcionar en coordinación con su cuerpo. ¿De qué forma podría recuperar una brújula que le permitiera orientarse en una modernidad por cuya complejidad se ve totalmente superada?

Reflexionar sobre la complejidad, renunciar, sobre todo, al enfoque reduccionista del cientificismo cuando se trata de volver a cuestionar sus prejuicios e intereses a corto plazo: ésta es la perspectiva que abriría el acceso a una era «posmediática», ya que todas las grandes convulsiones contemporáneas, de consecuencias negativas o positivas, se miden por el rasero de unas informaciones tamizadas por la industria de los medios de comunicación, que solamente retiene el limitado aspecto anecdótico de los hechos y no debate jamás el fondo.

Individualismo y neurosis

Resulta difícil conseguir que los individuos salgan de sí mismos y reflexionen sobre el presente y el futuro del mundo, ya que carecen para ello de alicientes colectivos. Ahora bien, la mayor parte de los viejos llamamientos a la comunicación, reflexión y consenso se han diluido en favor de un individualismo y una soledad con frecuencia sinónimos de angustia y neurosis, lo que me lleva a preconizar —bajo la égida de un tipo de articulación inédita entre ecología ambiental, ecología social y ecología mental— la invención de nuevas formulaciones relativas a la pareja, la familia, la escuela, el vecindario, etc.

El funcionamiento de los *mass media* actuales, y en particular de la televisión, actúa en contra de una perspectiva semejante: el telespectador permanece pasivo delante de su pantalla, prisionero de una relación casi hipnótica, separado de los demás, desresponsabilizado.

Pero esta situación no puede durar. La evolución de las tecnologías ha introducido nuevas posibilidades de interacción entre los medios y su usuario, así como entre los mismos usuarios, y la combinación de la pantalla audiovisual, la pantalla telemática y la pantalla informática podría conducir a una auténtica reactivación de la sensibilidad y la inteligencia colectiva. La ecuación actual (medios = pasividad) desaparecerá quizá más pronto de lo que se piensa: todo dependerá de la capacidad de los grupos humanos para apoderarse de estas tecnologías y conferirles finalidades más adecuadas.

La constitución de los grandes mercados económicos y de espacios políticos homogéneos, como aquel hacia el que tiende Europa occidental, tendrá igualmente repercusiones en nuestra visión del mundo, aunque en sentido opuesto, de forma que su resultante dependerá de la evolución de relaciones de fuerza entre conjuntos sociales cuyo perfil —hay que reconocerlo— es todavía difuso.

Al acentuarse los antagonismos industriales y económicos entre Estados Unidos, Japón y Europa, la disminución de los costes de producción, el aumento de la productividad y la conquista de los «segmentos del mercado» se convertirán en elementos cada vez más atenazantes, que incrementarán el paro estructural y conducirán a una «dualización» social creciente dentro de las ciudadelas capitalistas, sin mencionar la brecha con el Tercer Mundo, que irá adquiriendo un carácter cada vez más dramático debido a la inflación demográfica.

Por otro lado, el reforzamiento de estos grandes polos de poder contribuirá a la instauración de una regulación —si no de un «orden planetario»— de naturaleza geopolítica y ecológica. Al favorecer importantes concentraciones de medios en detrimento de la investigación o de los programas ecológicos y humanitarios, la existencia de estos polos podría tener un papel determinante en el futuro de la humanidad, pero sería a la vez inmoral y poco realista aceptar un agudizamiento indefinido de la dualidad actual, casi maniquea, entre ricos y pobres, fuertes y débiles. Desgraciadamente, es esta perspectiva en la que se han situado, sin duda a pesar suyo, los firmantes del llamamiento de Heidelberg, presentado en 1992 en la Conferencia de Río, al sugerir que las decisiones fundamentales de la humanidad en el terreno de la ecología se dejaran a la iniciativa de las élites científicas. Esta propuesta surge de una miopía científica difícilmente creíble, ya que, ¿cómo es posible ignorar que una parte esencial de los problemas ecológicos procede de este abismo entre ricos y pobres? Los científicos no han encontrado todavía su lugar en el seno de una nueva democracia internacional que ellos mismos deben contribuir a promover, y desde luego no será el mantenimiento del mito de su onmipotencia lo que les permitirá avanzar en este sentido.

Hay que volver a unir la cabeza al cuerpo

¿Cómo se puede volver a unir la cabeza al cuerpo, cómo se pueden articular las ciencias y las técnicas con los valores humanos? ¿Cómo es posible ponerse de acuerdo sobre proyectos comunes, al tiempo que se respeta la singularidad de las posiciones individuales? ¿Qué medio utilizar para provocar, en el clima actual de pasividad, un gran despertar, un nuevo renacimiento? ¿Será el miedo a la catástrofe un motor suficiente? Los accidentes ecológicos, como por ejemplo el de Chernóbil, han provocado sin duda un despertar de la opinión pública, pero no basta con agitar amenazas frente a la gente, hay que pasar a los hechos. También conviene recordar que el peligro puede llegar a ejercer una auténtica fascinación: el presentimiento de la catástrofe puede desencadenar un deseo inconsciente de catástrofe, una absorción por el vacío, un impulso hacia la desaparición, como en el caso de las masas alemanas del periodo nazi, que vivieron sometidas al fantasma del fin del mundo asociado a una mítica redención de la humanidad. Por lo tanto hay que hacer hincapié, antes que nada, en la recomposición de un consenso colectivo capaz de desembocar en prácticas innovadoras. Sin un cambio de mentalidad, sin la entrada en una era posmediática, no se podrá controlar de forma estable el medioambiente, pero sin una modificación del ambiente material y social no se producirán cambios en la mentalidad. Nos encontramos aquí ante un círculo que me lleva a postular la necesidad de fundar una «ecosofía», en la que se articule la ecología ambiental con la ecología social y la mental.

Hacia un caos democrático

Con esta perspectiva ecosófica no se pretende en absoluto reconstruir una ideología hegemónica, como lo han sido las grandes religiones o el marxismo: resulta absurdo, por ejemplo, que el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial preconicen la generalización de un modelo único de crecimiento en el Tercer Mundo, ya que tanto Africa como América Latina y Asia deberían poder adoptar vías específicas de desarrollo social y cultural.

El mercado mundial no debe dirigir la producción de todo conjunto humano en nombre de un ideal de crecimiento universal. El crecimiento capitalista sigue siendo un concepto puramente cuantitativo, mientras que un desarrollo complejo está relacionado sobre todo con los aspectos cualitativos. No son el predominio del Estado (al estilo del socialismo burocrático) ni el del mercado mundial (bajo la égida de las ideologías neoliberales) los que deben regir el futuro de las actividades humanas y de sus objetivos esenciales; por lo tanto, habría que alcanzar un consenso planetario y fomentar una nueva ética de la diferencia, que sustituyera los poderes del capitalismo actual por una política basada en los deseos de los pueblos. Pero, ¿no existe el peligro de que una perspectiva semejante conduzca al caos? A esto yo respondería que la trascendencia del poder conduce de todas formas al caos, como demuestra la crisis actual, pero, en cualquier caso, el caos democrático es preferible al caos resultante del autoritarismo.

Ni el individuo ni el grupo pueden librarse de una inmersión existencial en el caos: es lo que ya hacemos cada noche cuando nos abandonamos al universo de los sueños. La cuestión consiste en saber lo que se obtiene de dicha inmersión: ¿un sentimiento de desastre o la revelación de nuevas posibilidades? ¿Quién maneja en la actualidad el caos capitalista? Las bolsas de valores, las multinacionales y (cada vez menos) los poderes de Estado: a fin de cuentas, y en lo básico, organismos descerebrados. La existencia de un mercado mundial resulta sin duda indispensable para la estructuración

de las relaciones económicas internacionales, pero no se puede esperar que este mercado regule milagrosamente los intercambios humanos del planeta. El mercado inmobiliario contribuye al desorden de nuestras megalópolis; el mercado del arte pervierte la creación estética. Por lo tanto, es primordial que, junto al mercado capitalista, se manifiesten los mercados territorializados, apoyados en formaciones sociales consistentes y responsables de sus sistemas de valores. Del caos capitalista deben surgir lo que yo llamaría los «captores» de valores: valores diversos, heterogéneos, discrepantes.

La traición de los medios

Los marxistas basan el dinamismo de la historia en una necesaria progresión dialéctica de la lucha de clases, mientras que los economistas liberales se confían ciegamente al libre juego del mercado para resolver las tensiones y disparidades, para dar a luz al mejor de los mundos. Ahora bien, los acontecimientos confirman que el progreso no está unido ni mecánica ni dialécticamente a la lucha de clases, ni al desarrollo de las ciencias y las técnicas, ni al crecimiento económico ni al libre juego del mercado. El crecimiento no es sinónimo de progreso, como revela cruelmente el renacimiento de la barbarie representado por los enfrentamientos sociales y urbanos, los conflictos interétnicos y las tensiones económicas planetarias.

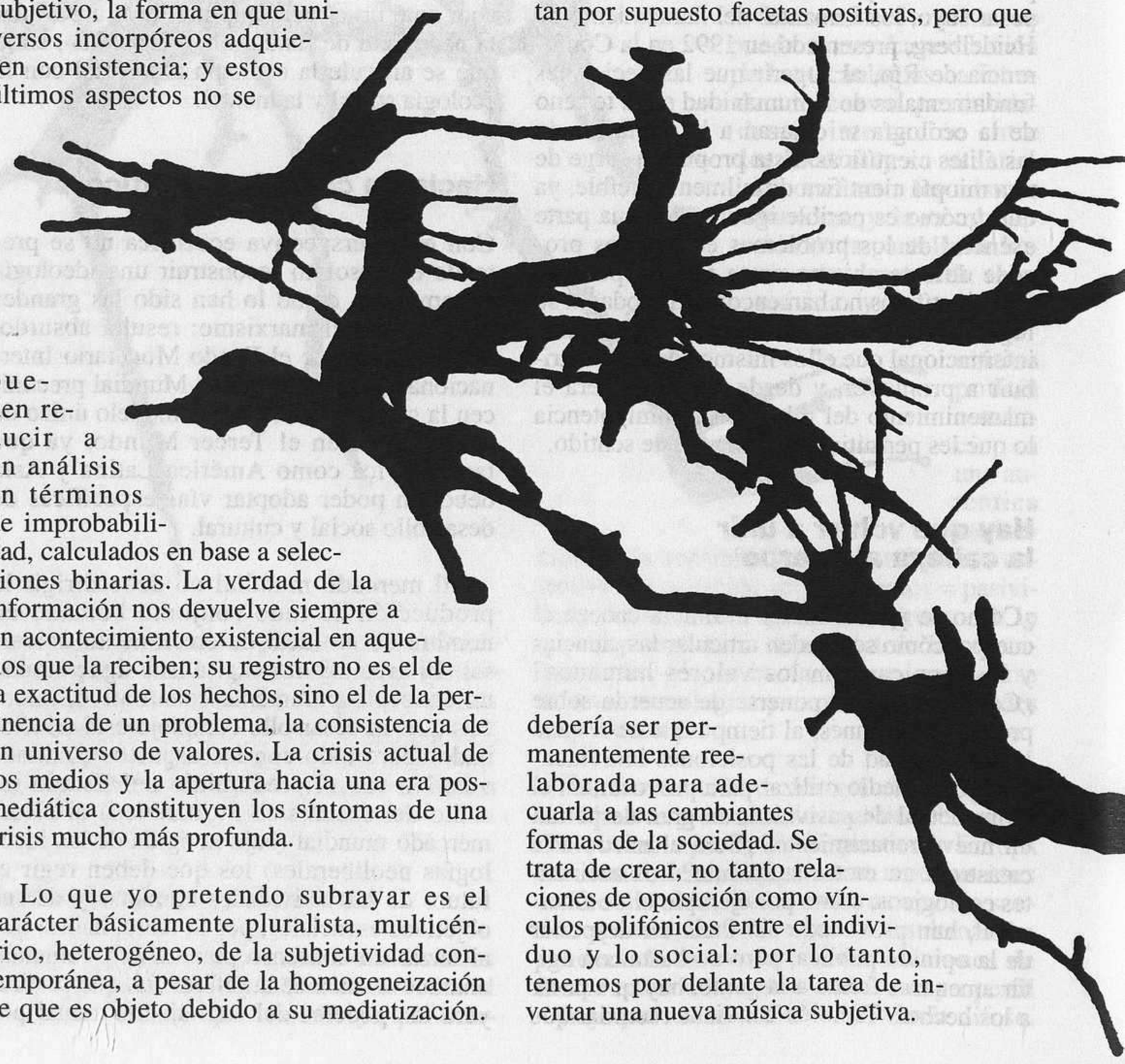
El progreso social y moral es inseparable de las prácticas colectivas e individuales que asumen su avance. El nazismo y el fascismo no han sido enfermedades transitorias, «accidentes de la historia», ya pasados: constituyen potencialidades siempre presentes, siguen ocupando nuestro universo de virtualidad, y el estalinismo del *gulag*, el despotismo maoísta, pueden renacer, mañana mismo, en contextos nuevos. Bajo formas diversas, un microfascismo prolifera en los poros de nuestras sociedades, manifestándose a través del racismo, la xenofobia, el resurgimiento de los fundamentalismos religiosos, el militarismo, la opresión de las mujeres. La historia no garantiza ningún franqueo irreversible de «umbrales progresistas»: sólo las costumbres humanas, el voluntarismo colectivo, pueden evitar una nueva caída en las peores barbaries. A este respecto, sería completamente ilusorio encomendarse a los imperativos formales de la defensa de los «derechos del hombre» o del «derecho de los pueblos»: los derechos descansan sobre la vitalidad de las instituciones y las formaciones de poder que sostienen su existencia.

Una condición primordial para lograr impulsar una nueva conciencia planetaria residirá, por lo tanto, en nuestra capacidad colectiva para hacer resurgir sistemas de valores que escapen al debilitamiento moral, psicológico y social que conlleva la valoración capitalista basada únicamente en el beneficio económico. La alegría de vivir, la solidaridad, la compasión por los demás, deben ser considerandos como sentimientos en vías de extinción que conviene proteger, vitalizar, reimpulsar por nuevos caminos. Los valores éticos y estéticos no dependen de imperativos y códigos trascendentes, sino que exigen una participación existencial a partir de una inmanencia que se debe reconquistar continuamente. ¿Cómo forjar estos universos de valores? No, evidentemente, dando lecciones de moral.

El poder de sugestión de la teoría de la información ha contribuido a ocultar la importancia de las dimensiones formuladoras de la comunicación, y ha hecho olvidar con frecuencia que un mensaje sólo tiene sentido si es recibido, no bastando simplemente con su transmisión. La información no se puede reducir a sus manifestaciones objetivas, ya que es, en esencia, un producto subjetivo, la forma en que universos incorpóreos adquieren consistencia; y estos últimos aspectos no se pueden reducir a un análisis en términos de improbabilidad, calculados en base a selecciones binarias. La verdad de la información nos devuelve siempre a un acontecimiento existencial en aquellos que la reciben; su registro no es el de la exactitud de los hechos, sino el de la pertinencia de un problema, la consistencia de un universo de valores. La crisis actual de los medios y la apertura hacia una era posmediática constituyen los síntomas de una crisis mucho más profunda.

Lo que yo pretendo subrayar es el carácter básicamente pluralista, multicéntrico, heterogéneo, de la subjetividad contemporánea, a pesar de la homogeneización de que es objeto debido a su mediatización. A este respecto, un individuo es ya un «colectivo» de competentes heterogéneos; un hecho subjetivo nos devuelve a territorios personales —el cuerpo, el yo— pero, al mismo tiempo, también a territorios colectivos —la familia, el grupo, la etnia—. Y a esto hay que añadir todos los procedimientos de subjetivación que toman cuerpo en la palabra, la escritura, la informática, las máquinas.

En las sociedades anteriores al capitalismo, la iniciación a los hechos de la vida y a los misterios del mundo pasaba por el canal de las relaciones familiares, relaciones entre grupos de edad, clanes, corporaciones, rituales, etc. Este tipo de intercambio directo entre los individuos tiende a desaparecer: la subjetividad se fragua a través de múltiples mediaciones, mientras que las relaciones individuales entre las generaciones, los sexos, los grupos de proximidad, se relajan. Por ejemplo, la función de los abuelos como fuente de memoria intergeneracional para los niños desaparece, y éstos se desarrollan en un contexto dominado por la televisión, los juegos informáticos, las comunicaciones telemáticas o los *comics*. Ha nacido una nueva soledad maquinista, a la que no le faltan por supuesto facetas positivas, pero que debería ser permanentemente reelaborada para adecuarla a las cambiantes formas de la sociedad. Se trata de crear, no tanto relaciones de oposición como vínculos polifónicos entre el individuo y lo social: por lo tanto, tenemos por delante la tarea de inventar una nueva música subjetiva.



Culto a la máquina y humanidad

La nueva conciencia planetaria deberá replantearse el culto a la tecnología. Con frecuencia se sigue oponiendo la máquina al alma humana, y algunos filósofos consideran que la técnica moderna ha dificultado al hombre el acceso a sus fundamentos ontológicos, al Ser primordial. Pero, ¿y si, por el contrario, una nueva alianza con la máquina diera lugar a una renovación del alma y de los valores humanos?

En la actualidad, los biólogos asocian la vida a un nuevo enfoque del concepto de máquina aplicado a la célula, los órganos y el cuerpo vivo; también hay lingüistas, matemáticos y sociólogos explorando otras modalidades de este planteamiento y, ampliando de esta forma el concepto de máquina, nos llevan a resaltar determinados aspectos de la misma no suficientemente explorados. Las máquinas no son todos encerrados en sí mismos; mantienen relaciones específicas con una exterioridad espacio-temporal, así como con universos de signos y campos de virtualidades. La relación entre el interior y el exterior de un sistema mecánico no se limita a un consumo de energía y a la producción de un objeto: también se encarna a través de los *phyla* genéticos (*). Una máquina aflora en el presente como término de un linaje pasado, y es el punto de resurgimiento, o de ruptura, a partir del cual se extenderá un linaje evolutivo. La aparición de estas genealogías y de estos campos de alteridad es muy compleja, y se ve permanentemente sometida a la influencia de todas las fuerzas creadoras de las ciencias, de las artes, de las innovaciones sociales, que se entrelazan y constituyen una mecanosfera que envuelve nuestra biosfera, no como un collar que constriñe o como una coraza exterior, sino como una eflorescencia abstracta que explora el futuro humano.

Así, por ejemplo, la vida humana está comprendida en una carrera con el retrovirus del sida: si las ciencias biológicas y las técnicas médicas no ganan la lucha contra esta enfermedad, la especie humana acabará siendo eliminada. De la misma manera, la inteligencia y la sensibilidad están siendo objeto de una auténtica mutación debido a las nuevas máquinas informáticas que se insinúan cada vez más en el terreno de la sensibilidad, el gesto y la inteligencia; en la actualidad asistimos a una mutación de la subjetividad, que puede ser quizá más importante aún de lo que lo fueron la invención de la escritura o de la impresión.

La humanidad tendrá que contraer un matrimonio de mente y corazón con las múltiples ramificaciones del culto a la máquina, ya que, en caso contrario, se arriesga a hundirse en el caos. Una renovación de la democracia podría tener como objetivo una gestión pluralista del conjunto de sus componentes tecnológicos; así, se conseguiría que lo jurídico y lo legislativo establecieran vínculos imprevistos con el mundo de la tecnología y la investigación (como sucede ya con las comisiones de ética sobre problemas relacionados con la biología y la medicina contemporánea, pero habría que crear rápidamente comisiones de ética en los medios de comunicación, el urbanismo o la educación). Se trata, en resumidas cuentas, de volver a diferenciar las auténticas entidades existenciales de nuestra época, que no se corresponden ya con las de hace algunas décadas. El individuo, lo social, y lo tecnológico, se superponen; lo jurídico, la ética, la estética y la política, también. Dentro de poco asistiremos a un gran cambio en el rumbo de los objetivos: los valores de resingularización de la existencia, de responsabilidad ecológica, de creatividad tecnológica, están llamados a convertirse en focos de una nueva polaridad progresista que sustituya a la antigua dicotomía derecha-izquierda.

Las máquinas productivas que se encuentran en la base de la economía mundial se concentran únicamente en las industrias llamadas punta, y no contribuyen a la integración de los sectores no generadores de beneficios capitalistas. La democracia tecnológica tendrá que buscar un nuevo equilibrio de los sistemas de valoración actuales: acondicionar ciudades limpias, habitables, alegres, ricas en interacciones sociales, desarrollar una medicina humana y eficaz, una educación enriquecedora, son objetivos tan válidos como la producción en serie de automóviles o de equipos electrónicos con grandes prestaciones.

La tecnología contra las jerarquías

Las máquinas y técnicas científicas y sociales actuales son potencialmente capaces de alimentar, vestir, transportar y educar a todos los seres humanos: los medios que permitirían vivir en este planeta a diez billones de habitantes están ahí, al alcance de la mano. Lo que falta son los sistemas de motivación para producir los bienes y para repartirlos adecuadamente, por lo que la dedicación al desarrollo del bienestar material y moral, la ecología social y mental, debería estar tan valorada como el trabajo en sectores punta o en la especulación financiera.

Es la naturaleza misma del trabajo la que ha cambiado, gracias al predominio cada vez mayor en su composición de los aspectos inmateriales, como el conocimiento, el deseo, el gusto estético o las preocupaciones ecológicas. La actividad física y mental del hombre va cada día más unida a los dispositivos técnicos, informáticos y comunicativos y, debido a ello, los viejos conceptos fordistas o tayloristas de la organización de los centros industriales y de la ergonomía han sido superados; en el futuro, habrá que acudir cada vez más a la iniciativa individual y colectiva, en todas las etapas de la producción y de la distribución (e incluso del consumo). La constitución de un nuevo panorama de organizaciones colectivas del trabajo —a causa, sobre todo, del papel predominante que en ellas tendrán la telemática, la informática y la robótica— cuestionará las antiguas estructuras jerárquicas, concluyendo con una revisión de las normas salariales actualmente vigentes.

Consideremos la crisis de la agricultura en los países desarrollados. Resulta legítimo que los mercados agrícolas se abran a los países del Tercer Mundo, en los que las condiciones climáticas y de rentabilidad son con frecuencia mucho más favorables para la producción que las de los países situados más al norte. ¿Quiere decir esto que los campesinos europeos, americanos y japoneses deben abandonar el campo y emigrar a las ciudades? Muy al contrario: se trata de redefinir la agricultura y la ganadería en estos pa-

(*) Nota de T.: el *phylum* es el tronco primitivo de donde nace una serie genealógica.

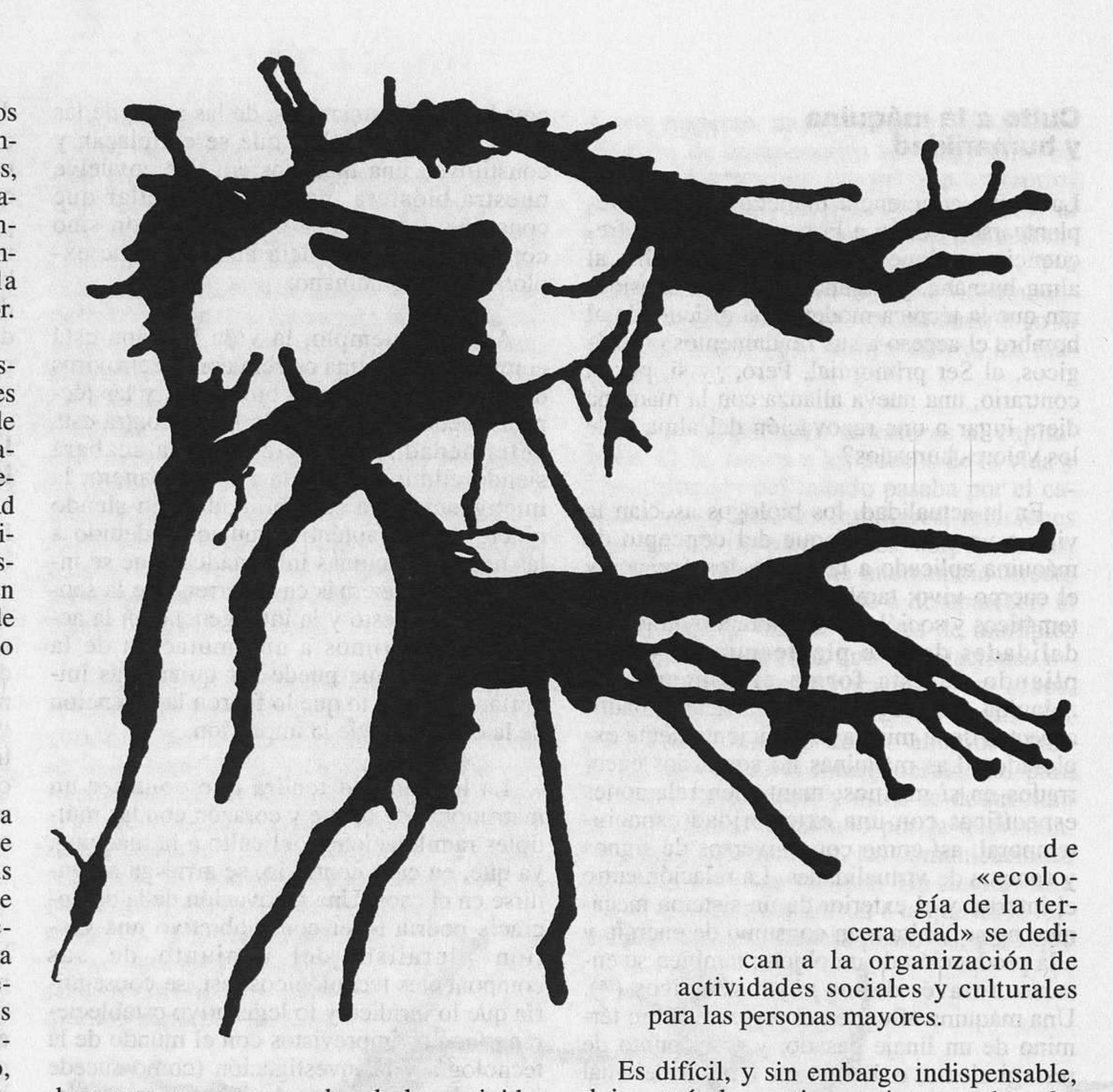
íses, de forma que se valoren sus aspectos ecológicos y la conservación del medioambiente. Los bosques, las montañas, y los ríos, los litorales, constituyen un capital no capitalista, una «inversión» cualitativa que conviene revalorizar en permanencia, lo que implica el replanteamiento audaz de la condición de agricultor, ganadero y pescador.

Sucede lo mismo con el trabajo doméstico: el hecho de que los hombres y mujeres encargados de criar a los niños —tarea de creciente complejidad— sean adecuadamente remunerados se convertirá en algo necesario. De un modo general, gran cantidad de actividades «privadas» se verán así obligadas a encontrar su lugar en un nuevo sistema de valoración económica que tenga en cuenta la diversidad, la heterogeneidad de las actividades humanas social, estética o éticamente útiles.

Del ocio al tiempo libre

Para permitir una ampliación salarial a la multitud de actividades sociales que merecen ser valoradas, los economistas deberían quizá idear una renovación de los sistemas monetarios y salariales actuales. Así, por ejemplo, la coexistencia de monedas fuertes, abiertas a la competición económica mundial, con monedas protegidas, no convertibles, territorializadas en un espacio social determinado, permitiría paliar la miseria más sangrante, al distribuir bienes procedentes únicamente del mercado interior y dar paso a la proliferación de todo un campo de actividades sociales que perderían, al mismo tiempo, su carácter marginal aparente.

Semejante revisión de la división y valorización del trabajo no implica necesariamente que la duración semanal del mismo tenga que disminuir indefinidamente, o que la edad de jubilación se deba adelantar. Es cierto que el desarrollo tecnológico tenderá a liberar cada vez más «tiempo libre». Pero, ¿libre para qué? ¿Para abandonarse a placeres prefabricados? ¿Cuántos jubilados, tras algunos meses en su nueva situación, se hunden en la desesperación y la depresión debido a su ociosidad? Paradójicamente, una definición ecosófica del trabajo podría ir en paralelo a un aumento de la duración del tiempo de trabajo, lo que implicaría una sabia distribución entre el tiempo de trabajo dedicado a la economía de mercado y el tiempo de trabajo relacionado con la economía de los valores sociales y mentales: se podrían, por ejemplo, crear jubilaciones escalonadas, que permitieran a los trabajadores, a los empleados, a los cuadros que lo desearan, no ser separados de las actividades de su empresa, sobre todo de aquellas con implicaciones sociales y culturales. ¿No es absurdo que sea precisamente en el momento en el que disponen de un mejor conocimiento de su sector de actividad, cuando podrían rendir un mayor servicio en los terrenos de la formación y la investigación, aquel en el que son brutalmente rechazados? La perspectiva de semejante recomposición social y cultural del trabajo conduciría de modo natural al fomento de una nueva transversalidad entre los lugares de producción y el resto de la ciudad.



Algunas experiencias sindicales apuntan ya en esta dirección. Los militantes del «sindicalismo territorial», en Chile, no se ocupan únicamente de la defensa de los trabajadores sindicados, sino también de las dificultades a las que se enfrentan los parados, las mujeres o los niños del barrio al que pertenece su empresa: participan en la organización de programas educativos y culturales, colaborando en los programas de salud, higiene, ecología y urbanismo (aunque semejante ampliación del campo de competencias de la actividad obrera no es vista con buenos ojos por los estamentos jerárquicos de la estructura sindical). En Francia, grupos de «ecología de la tercera edad» se dedican a la organización de actividades sociales y culturales para las personas mayores.

Es difícil, y sin embargo indispensable, dejar atrás los antiguos sistemas de referencia fundados en una oposición tajante derecha-izquierda, socialismo-capitalismo, economía de mercado-planificación estatal. No se trata de forjar un polo de referencia «centrista», equidistante de los otros dos, sino de alejarse de este tipo de sistema basado en una adhesión total, en una base pretendidamente científica, o en supuestos jurídicos y éticos trascendentes. Las opiniones públicas, adelantándose a los partidos políticos, se han vuelto alérgicas a los discursos programáticos, a los dogmas intolerantes.

Pero, mientras el debate público y los medios de consenso no adquieran formas nuevas de expresión, existe el gran riesgo de que se alejen cada vez más del ejercicio de la democracia, para entregarse o bien a la pasividad de la abstención o al activismo de las facciones reaccionarias. El principal objetivo de una campaña política no será tanto conquistar la adhesión masiva del público a una idea, como comprobar la estructuración de esta opinión pública en múltiples segmentos sociales vivos. La realidad ha dejado de ser una e indivisible: es múltiple, y está atravesada por posibilidades que la *praxis* humana puede atrapar al vuelo. Junto a la

energía, la información y los nuevos materiales, la voluntad de elegir y de asumir un riesgo se instaura en el corazón de las nuevas aventuras, sean éstas tecnológicas, sociales, teóricas o estéticas.

Escuchar a los demás

Los «mapas ecosóficos» que habría que instituir tendrían como característica singular el hecho de no asumir únicamente las dimensiones del presente, sino también las del futuro: se ocuparían tanto de la forma que adoptará la vida humana en la Tierra dentro de treinta años como del modelo de transporte urbano dentro de tres. Estos «mapas» implican una toma de responsabilidad de cara a las generaciones futuras, lo que el filósofo Hans Jonas llama una «*ética de la responsabilidad*». Resulta inevitable que las opciones a largo plazo vayan en contra de las decisiones sobre intereses a corto plazo, por lo que los grupos sociales afectados por estas cuestiones deben deliberar sobre las mismas, modificar sus costumbres y coordenadas mentales, adoptar nuevos universos de valores y exigir un sentido humano a las futuras transformaciones tecnológicas: en una palabra, arbitrar el presente en nombre del porvenir.

Sin embargo, no hay que volver a caer en las visiones totalitarias y autoritarias de la historia, en los mesianismos que, en nombre de las «ciudades futuras» o del equilibrio ecológico, pretenderían dirigir la existencia de todo el mundo. Cada «mapa» representa una visión particular del mundo que, aun en el momento mismo de ser adoptada por un gran número de individuos, guarda siempre en su corazón un núcleo de incertidumbre: éste es, en verdad, su capital más valioso, y sólo a partir suyo se puede llegar a escuchar realmente a los demás.

La atención hacia la diferencia, la singularidad, la marginalidad, incluso la locura, no surge únicamente de un imperativo de tolerancia y fraternidad, sino que constituye una propedéutica esencial, un llamamiento permanente a ese orden de incertidumbre, un nuevo desvelamiento de las fuerzas del caos que amenazan continuamente las estructuras dominantes, imbuidas de su propia importancia, autosuficientes, y que pueden ser trastocadas o recibir un nuevo sentido, al ser recargadas de potencialidades, al desarrollar a partir suyo nuevas posibilidades de fuga creativa.

En cualquier caso, hay que descubrir un punto de escape del sentido, a través de la impaciencia provocada por la negativa del otro a adoptar mi punto de vista, o a través de la resistencia de la realidad a plegarse a mis deseos. No sólo se debe aceptar esta adversidad, sino que se debe amar por sí misma: hay que buscarla, dialogar con ella, ahondar en ella, profundizarla. Es ella la que me hará salir de mi narcisismo, de mi ceguera burocrática, la que me devolverá el sentido de la finalidad que los medios de comunicación infantilizadores, con su subjetividad, se empeñan en robarme. La democracia ecosófica no se abandonará a la facilidad del acuerdo consensuado: se empleará en la metamodelización disensuada. Con ella, la responsabilidad sale del yo para pasar al otro.

Si no se fomenta esta subjetividad de la diferencia, de lo atípico, de la utopía, nuestra época podría caer en atroces conflictos de identidad, como los que sufren los pueblos de la antigua Yugoslavia. Inútilmente se apelará a la moral y al respeto de los derechos: la subjetividad se hunde en el vacío de las cuestiones del beneficio y el poder. El rechazo del estatus de los medios de comunicación actuales, unido a la búsqueda de nuevas interacciones sociales, de una creatividad institucional y de un enriquecimiento del universo de valores, constituirá ya una etapa importante en el camino hacia la refundación de las prácticas sociales.

Felix Guattari

— *Las tres ecologías*. Pre-textos, **Félix Guattari y Gilles Deleuze,** 1990.
— *El Antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia.* Paidós Ibérica, 1985.
— *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, 1993.

La naturaleza como obra de arte

Paul K. Feyerabend

Conferencia imaginaria impartida en un congreso dedicado a analizar la creciente importancia de la estética en nuestra era.

Me propongo demostrar que *la naturaleza, tal como la describen nuestros científicos, es una obra de arte en continua expansión y reconstrucción*. En otras palabras: nuestro universo, desde la mítica explosión original, pasando por la aparición del hidrógeno y el helio, las galaxias, las estrellas fijas, los sistemas planetarios, los virus, las bacterias, las pulgas y los perros, hasta la Gloriosa Llegada del Hombre Occidental, no es sino un *artificio* construido por muchas generaciones de *científicos-artesanos* a partir de un material en parte moldeable y en parte resistente, cuyas propiedades nos son desconocidas. Esa es mi tesis.

Es absurdo, es imposible, me dirán. El universo existía mucho antes de que aparecieran en él los primeros seres humanos; por tanto, no es posible que lo hayan creado unos cuantos seres humanos.

Sin embargo, no es raro que los artesanos infravaloren las consecuencias de su actividad. Los platónicos creían que los números eran independientes de la raza humana. Para ellos existían antes de que apareciera el primer ser humano y perdurarán cuando el último ser humano haya desaparecido de la Tierra. No obstante, hoy día la opinión general es que los números surgieron de complejas actividades sociales y parecen ser intemporales porque han pasado a formar parte del bagaje inalterable del lenguaje. Al alzar los ojos una tarde despejada, ¿acaso no percibimos la esfera azul que parece cubrir todo lo que vemos? ¿Y no se ha tomado este hecho constante (que aún era más evidente en la Antigüedad y especialmente notable en Oriente Próximo) por la prueba de la eternidad de los cielos? A pesar de todo, ahora nos dicen que no existe la supuesta esfera celeste, sino sólo un enorme vacío tachonado de pequeñas cantidades de material y radiaciones. Las divinidades desempeñan un papel fundamental en numerosas culturas; tienen más poder que los hombres, existían antes que ellos. Ahora bien, un porcentaje elevado de la Minoría Ilustrada considera que los dioses y las experiencias de la divinidad no son sino proyecciones, es decir, artificios (inconscientes). Vemos, por tanto, que los artificios pueden estar dotados de unos rasgos que, al tomarse por reales, adquieren mayor poder que sus creadores.

Correcto, me dirán, pero irrelevante para la ciencia. Los científicos no emplean mitos, los analizan. Es más, se basan en experimentos, no en la observación, y tratan de eliminar el sesgo debido a la idiosincrasia personal y tradicional. Por ejemplo, nunca se dejarían embaucar por fenómenos como el cielo azul o las apariciones divinas. No se pueden refutar las hipótesis científicas sobre la existencia mediante un recitado de los errores en que incurren quienes no son científicos.

Mi respuesta es que los científicos no son perfectos y que su metodología crítica no es tan simple como se supone.

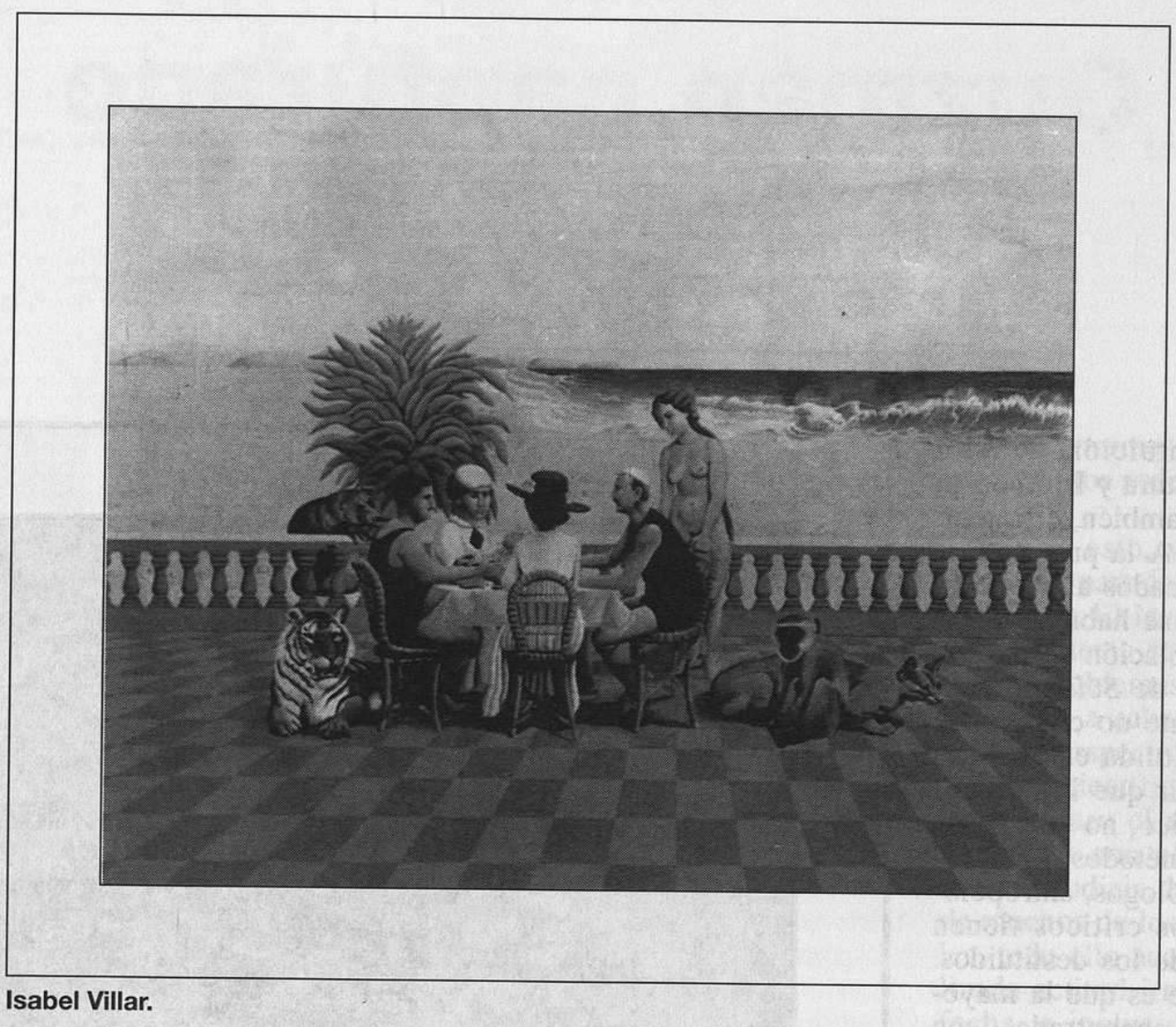
El platonismo surgió como una filosofía y, si se quiere, como una visión, o un mito. Quienes creían en él no se dejaban achicar fácilmente por ninguna objección. Podría decirse que eran bastante dogmáticos. Sin embargo, su dogmatismo tenía un cariz interesante. No se limitaban a defender su mito a capa y espada; tampoco lo abandonaron, pese a las críticas recibidas; *lo pusieron a trabajar*. Como artesanos, hicieron que sus visiones produjeran resultados tangibles. Buena parte de las matemáticas modernas, incluidas las originales especulaciones de Cantor, tienen su origen en sus esfuerzos. A partir de entonces, a sus oponentes se les complicó mucho la tarea. Ya no se enfrentaban a una historia breve y, quizá, ligeramente absurda («Veo caballos, querido Platón —dijo Antístenes—, pero no veo EL CABALLO»), sino a una compleja estructura de *artificios* útiles y difíciles de rebatir. El debate actual entre los platónicos y quienes entienden las matemáticas como una invención humana versa tanto sobre esos artificios (números enteros, líneas, puntos, números irracionales, números trascendentes, clases, números inconmensurables, etc.) como sobre la metafísica. Si se prescinde de los aspectos técnicos, apenas hay diferencia entre el arte y la matemática pura.

Correcto también, me dirán, pero un tanto anticuado. Hoy día, prácticamente todo el mundo admite que los matemáticos crearon artificios. Pero la ciencia empírica es diferente. La existencia de los átomos, las estrellas y las galaxias no depende de que nadie se pare a pensar en ellos. *Son* reales, no son artificios.

Un lugar común posible, pero ¿cierto? ¿A qué acudir para dilucidar la cuestión?

Propongo que consideremos algunos aspectos de la creación de la ciencia empírica moderna, donde, como en las matemáticas, confluyeron diversas visiones sobre la naturaleza del conocimiento y la estructura del mundo. Dios siempre ha desempeñado un papel importante. Para Santo Tomás y Descartes, Dios era un racionalista. Garantizaba la eterna e inexorable verdad de los principios universales y científicos. Duns Escoto y Guillermo de Ockham resaltaron la importancia de la voluntad divina. La voluntad de Dios, decían, es insondable. En nuestras manos sólo queda registrar los resultados de la actividad divina, organizarlos de una forma conveniente y tener esperanza: los argumentos científicos justificaban un empirismo (o «instrumentalismo») extremo. Newton rechazó el Dios de Descartes y Spinoza. Para él, Dios era una persona que se preocupaba del mundo y exigía respeto, y no un principio abstracto. Asimismo, Newton suponía —basándose en razones empíricas— que de tanto en tanto Dios comprobaba la marcha de los planetas y reorganizaba sus movimientos; Dios era una fuerza ordenadora y muy necesaria en el universo. Tycho Brahe, también respaldado por razones empíricas, aceptó la existencia de los milagros, en tanto que Kepler creía que, al reaccionar ante unas condiciones especiales, el espíritu telúrico provocaba terremotos, inundaciones y alteraciones atmosféricas. Soy consciente de que las hipótesis de esta índole resultan extrañas hoy día, después de que la ciencia haya ordenado la mayoría de los hechos y declarado que otros son subjetivos y, en consecuencia, irrelevantes. Sin embargo, esas ideas se adaptaban a la perfección al conocimiento empírico de su época.

Los cometas aparecían en el cielo, crecían hasta proporciones monstruosas y se desvanecían; había meteoros, halos, soles triples, novas y otros hechos ominosos. Las formas geológicas caprichosas, los terremotos, las erupciones volcánicas demostraban que no se podía encajar la naturaleza en modelos sencillos, mientras las malformaciones de plantas, animales y seres humanos dificultaban la formulación de leyes biológicas generales. Los naturalistas encomiaban la increíble variedad de la vida al tomarla por un signo de la portentosa capacidad creadora de Dios, en tanto que algunos fisiólogos pioneros (a quienes aún no se conocía por ese nombre) encontraban y describían un verdadero caos de aberraciones conductuales (un ejemplo sobresaliente es la parte descriptiva de *Malleus Maleficarum*). Los antiguos chinos al parecer aceptaron la situación tal como era. Se limitaban a recoger los hechos, haciendo hincapié en las formas curiosas y concentrándose en la descripción, sin entrar en generalizaciones ambiciosas. Eran verdaderos empiricistas. Lo mismo puede decirse de Aristóteles, que dividió el mundo en varias secciones, cada una con sus propios principios, admitió las desviaciones de la norma y empleó las ideas generales con el único objeto de analizar el conjunto. Ya me he referido a la concepción



Isabel Villar.

que Brahe, Kepler y Newton tenían de la materia. No obstante, algunos de los teóricos occidentales más destacados, como Descartes, Galileo y Newton, postularon la existencia de «leyes universales e inexorables» sin atender a los fenómenos concretos. En cierto modo, repitiendo lo que los platónicos habían hecho con los números. Pero en tanto que los platónicos sólo habían encontrado oposición en el campo de la filosofía, estos autores tuvieron también que luchar contra la experiencia. Su mito, además de no ser plausible, era empíricamente absurdo. ¿Renunciaron a sus concepciones? No. Se aferraron a su mito, crearon nuevos fenómenos y con ellos aplastaron la oposición.

Simplificando las cosas, podríamos decir que introdujeron dos tipos de cambios. Hicieron prevalecer el experimento sobre la observación y eliminaron el lenguaje corriente en favor de las formulaciones matemáticas. En resumen, sustituyeron los procesos naturales por los artificios. Tomemos, por ejemplo, un instrumento científico de medida tan simple como la balanza de precisión. Pensemos que incluso las balanzas más antiguas se construían con el mayor cuidado. Se colocaban dentro de urnas para evitar las corrientes de aire; la temperatura se mantenía constante; se eliminaban los efectos del magnetismo y la electricidad; se introducían correcciones del empuje, las impurezas de la sustancia pesada y otras «alteraciones». El resultado de la operación era una propiedad: la masa del producto, que es la medida de la aceleración que experimentaría en un campo de fuerzas cuidadosamente preparado. Los experimentos modernos con las partículas elementales han llevado este aspecto hasta el límite. Hoy día existen ciudades enteras que funcionan las veinticuatro horas del día, como submarinos o como las partes inteligentes del Pentágono, con sus intestinos protegidos de influencias indeseables y sus partes activas produciendo fenómenos que no se pueden observar, ni siquiera en principio, pero que son registrados e interpretados por instrumentos complejos y sofisticados.

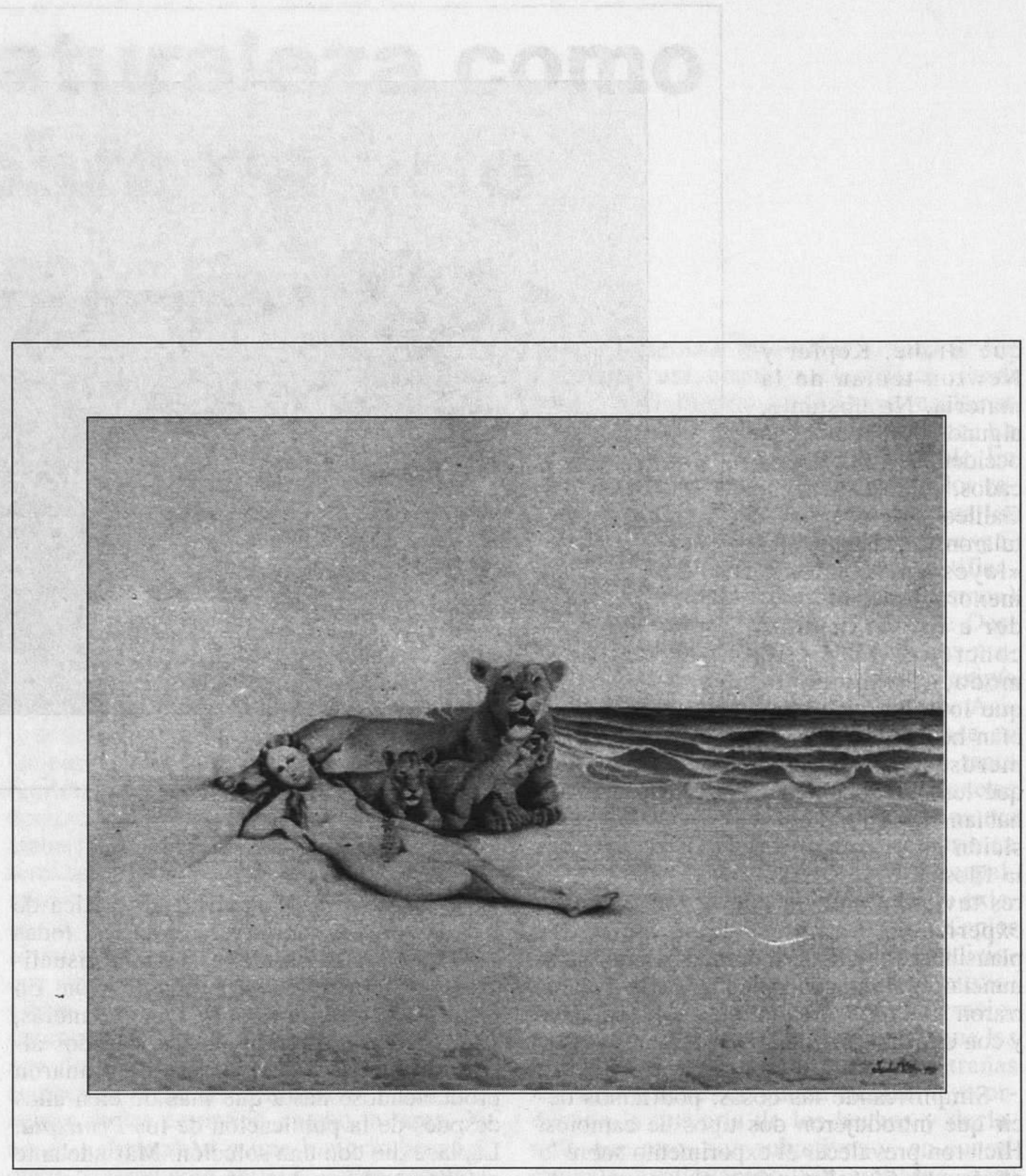
Pensemos, a continuación, en el lenguaje. Para aplicar la ley de la gravedad al sistema planetario, Newton recurrió a la geometría euclidiana. Lo que ya suponía alejarse un paso de la geometría práctica de los albañiles y carpinteros. Aun así, todas las hipótesis newtonianas podían visualizarse y controlarse con la imaginación. En un intento de eliminar las discrepancias, sus sucesores introdujeron los métodos algebraicos. Las discrepancias continuaron produciéndose hasta que más de cien años después de la publicación de los *Principia*, Laplace dio con una solución. Más adelante se descubrió que los procesos en serie que desempeñaban un papel fundamental en la teoría de Laplace divergían después de haber arrojado los valores deseados y que no había otro método posible de obtener resultados cuantitativos. Sin arredarse, Poincaré desarrolló nuevos métodos (topológicos) que han continuado vigentes hasta el día de hoy. Durante más de doscientos años, la física newtoniana no logró explicar la estabilidad del sistema planetario. Sin embargo, nadie pensó en dividir el mundo en varias partes y declarar que esa teoría sólo regía en algunas partes. La creencia en la validez universal de la teoría de Newton se mantuvo hasta que nuevas formas de medición y una nueva matemática permitieron a los científicos resolver ese difícil problema.

Me gustaría poder respaldar mi argumentación entrando en mayor detalle, o con una descripción pormenorizada de la CERN, del Skylab o de un observatorio astronómico moderno. Pero aun prescindiendo de esa información, es evidente que la ciencia moderna emplea artificios y no la naturaleza en bruto. ¿Puede deducirse de ello que el producto final, es decir, la naturaleza descrita por nuestros científicos, también es un artificio, que los artesanos que no se dedican a la ciencia podrían presentarnos una naturaleza diferente y que, por tanto, *tenemos una alternativa* y no estamos atrapados, como lo creían los gnósticos, en un mundo que no hemos creado nosotros?

A primera vista parece imposible. Cierto es que los experimentos interfieren en la naturaleza y en sus resultados al registrarlos y procesarlos de una forma «no natural», pero esa interferencia tiene sus límites. La naturaleza no es informe y moldeable a nuestro antojo, pues opone resistencia, y a través de esa resistencia revela sus propiedades y leyes. Además, la interferencia de los experimentos es una interferencia controlada. Elimina las alteraciones, potencia los efectos y nos permite observar la naturaleza ampliada y sin alteraciones. Por eso, al concluir una investigación, podemos olvidarnos de los experimentos y hablar de la naturaleza tal como es cuando queda libre de influencias extrañas. No sólo eso; al volver a aplicar nuestros instrumentos, utilizando los conocimientos adquiridos, producimos nuevos efectos y remodelamos el entorno. La tecnología y la medicina modernas dan testimonio de hasta qué punto hemos llegado a dominar las leyes que rigen el universo.

Esta argumentación tan popular, al parecer compañera inseparable de la investigación científica, se funda en una hipótesis muy arriesgada, a saber: que los científicos proceden de manera uniforme y que sus resultados son elementos de una sola imagen coherente; al margen de quién realice la investigación y de quién haga un experimento, siempre se llega al mismo tipo de hecho y al mismo conjunto de leyes. Por desgracia, esta hipótesis es un sueño, no una realidad. La ciencia no es una sino múltiple; y su pluralidad no es coherente, está colmada de conflictos. Hay empiricistas que se aferran a los fenómenos y desdeñan los vuelos de la fantasía; hay investigadores que combinan hábilmente las ideas abstractas y los hechos enigmáticos; y hay charlatanes que no se preocupan en absoluto de los pormenores de la evidencia. Todos tienen su lugar en la ciencia. Incluso las especialidades están divididas por conflictos de opiniones. Algunos expertos en hidrodinámica cantan las alabanzas de la práctica y le explican a todo el que quiera escucharles (e incluso a quienes no quieren) que la teoría abstracta es una pérdida de tiempo, en tanto que otros argumentan que el sentido común aplicado a la física sin un apoyo teórico es un conocimiento

ciego y guiado por la intuición. Prantdl ejemplifica la primera postura y Birkhoff la segunda. Consideremos, también, el campo de la biología molecular. A la pregunta de por qué los millones dedicados al Proyecto del Genoma Humano no se habían consagrado, en cambio, a la población destituida, Daniel Koshland, editor de *Science*, respondió: «Lo que esta gente no comprende es que la población destituida está disminuida...», queriendo decir que los pobres tienen un problema genético, no cultural, y habría que tratarlos con métodos de a biología molecular. Los sociólogos, antropólogos culturales y políticos críticos tienen una visión muy distinta de los destituidos. Ahora bien, lo interesante es que la mayoría de estas perspectivas encontradas, con metodologías, mitos, modelos, expectativas y dogmas muy diversos, *tienen resultados*. Encuentran hechos que se ajustan a sus categorías (y son, por tanto, incomparables con los hechos de otras perspectivas) y leyes que establecen el orden en los conjuntos de hechos de ese tipo. Lo cual significa que *al analizarse desde distintas perspectivas la naturaleza da resultados distintos* y que proyectar uno de esos resultados sobre la naturaleza, con la pretensión de describir su verdadero ser, no es ciencia, sino mera ilusión.

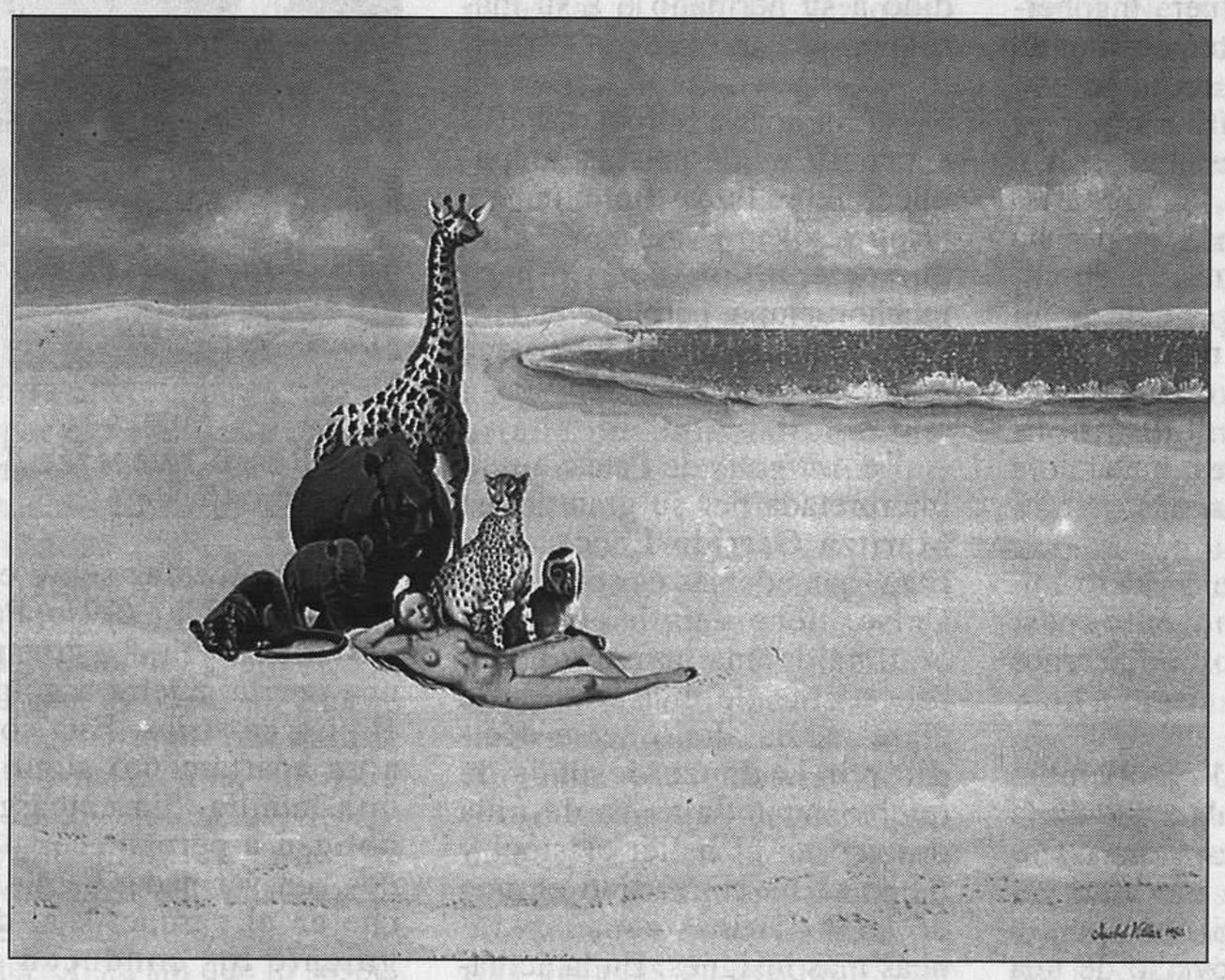


Isabel Villar.

Avancemos un poco más por este camino. En términos abstractos, el éxito de un programa de investigación concreto en el campo, digamos, de la biología molecular, o de un proyecto específico, como el Proyecto del Genoma Humano, puede interpretarse al menos de dos formas. Primera interpretación: los procedimientos (experimentos, ideas, modelos, etc.) que forman parte del programa e interfieren fuertemente en la naturaleza, relevan cómo es la naturaleza al margen de esa interferencia. Segunda interpretación: lo que revelan esos procedimientos es la respuesta de la naturaleza ante ellos. Siguiendo la segunda interpretación, decimos que el mundo descrito por los científicos es el resultado de un complejo intercambio entre la naturaleza tal como es en si misma —y a esta señora nunca llegaremos a conocerla— y un inquisitivo equipo de investigación que, posiblemente, incorpora la subcultura que lo respalda. ¿Qué interpretación debemos adoptar? ¿Y qué razones nos sustentarán?

La primera interpretación presenta algunas ventajas: es realista, tal como muchas personas lo son. Sea como fuere, el realismo no es una ley ni un hecho, es una postura filosófica, o un mito, por retomar la terminología con la que comencé el artículo. Pero esto no basta para invalidar la primera interpretación. Ya he reconocido que los mitos no siempre difieren de los hechos y que, empleados razonablemente, pueden producir sus propios hechos. La cuestión es cómo el mito nos afecta y si nos sentimos cómodos viviendo con él. A primera vista se advierte que la segunda interpretación es menos restrictiva que la primera. Es más, no sólo *promete* la libertad, sino que *proporciona* libertad, incluso en la empresa más crítica y de resultados aparentemente más logrados que existe hoy día: la ciencia. Ya he dicho que los científicos que emplean distintos modelos y se acogen a diferentes mitos logran por distintos caminos resultados respetables. Tienen éxito, y eso significa que las atenciones que prodigan a la naturaleza no quedan sin respuesta. Pero podemos ir más lejos. En la actualidad sabemos hasta qué punto las culturas no científicas han logrado proporcionar un modo de vida aceptable a su miembros. No han alcanzado la perfección, pero en eso coinciden con todos los modos de vida, incluido el de la Gran Civilización Occidental. En cualquier caso, habrá que admitir que hay muchos medios de relacionarse con la naturaleza y la ciencia no es más que uno de ellos. Por último, entraremos a considerar la teoría cuántica. Es una de las teorías actuales mejor fundamentadas e implica, según una interpretación ampliamente aceptada, que las propiedades que en tiempos se consideraban objetivas dependen de la forma en que se analice el mundo. Teniendo todo esto en consideración, concluyo que mi tesis de partida es bastante acertada: la naturaleza, tal como la describen nuestros científicos, es a todas luces un artificio fabricado en colaboración con un Ser suficientemente complejo como para burlarse y, quizá, para castigar a los materialistas desafiándolos en términos burdamente materialistas.

Permítaseme desarrollar un poco más esta idea. La naturaleza es tal como nosotros la describimos, declaran algunos científicos destacados. ¿Cómo han logrado hacernos creer tal absurdo? Lo han logrado porque ofrecían productos (promesas de libertad e independencia de las instituciones poderosas, nuevas ideas, nuevas tecnologías), porque las promesas y productos que ofrecían eran del agrado de la gente, en especial de las élites de la época, y, en consecuencia, se aceptaban y se aplicaban con tal determinación que pronto creaban nuevas formas de esclavitud. No pretendo decir que las historias que nos cuentan los científicos carezcan de interés ni que las tecnologías en ellas basadas sean malas. Los cien-



Isabel Villar.

tíficos son unos narradores fascinantes, casi están a la altura de los sabios, los rapsodas y los bufones de la corte de otras épocas y culturas, y sus investigaciones nos han ayudado en muchos sentidos. Han salvado vidas, han ampliado nuestros horizontes mentales, han eliminado la miseria, han mejorado la productividad, entre otras cosas. Pero creer que esas historias tratan de una entidad pasiva que puede explorarse y remodelarse, y no sobre un intercambio basado en un toma y daca, y en relación con lo anterior, creer que sus invenciones son el único camino posible hacia la supervivencia y la felicidad, sólo ha servido para alentar la tiranía y el engaño y generar mucho sufrimiento, tanto en Occidente como en las zonas que Occidente ha pretendido «desarrollar» u «elevar» hasta sus impecables estándares de vida.

Ahora bien, en este punto es importante no caer en la trampa del relativismo. De acuerdo con la segunda interpretación, la naturaleza descrita por los científicos no es la naturaleza por y en si misma, sino el resultado de la interacción o el intercambio entre dos asociados bastante dispares, los minúsculos hombres y mujeres por un lado, y el Ser grandioso por otro. El relativismo —esto es, la idea de que la naturaleza científica varía en función de los procedimientos científicos— sería correcta si naturaleza y procedimientos científicos fueran elementos bien definidos, precisos y «cerrados». Pero no lo son. La obra de arte de la ciencia se parece, en muchos aspectos, a las fantásticas creaciones de Kurt Schwitters, que incluyen fragmentos reconocibles, rasgos sin sentido y una invitación general, extensible a cualquiera que se aproxime, a añadir cosas y, de ese modo, a cambiar la apariencia del conjunto. La naturaleza científica, asimismo, es en parte comprensible y en parte absurda; puede ampliarse, modificarse completamente con nuevas ideas, costumbres, retazos culturales, y de ese modo sacar a la luz otros aspectos, quizá más amables, de la Naturaleza y también de nosotros mismos. En este sentido puede el arte desempeñar un papel importante. Los científicos y los filósofos gustan de fijar la realidad. Les aturden la ambigüedad y el cambio, lo que explica por qué en sus creacciones hay todavía una huella importante de Parménides. Por el contrario, los poetas, los pintores, los músicos y los científicos de inclinaciones artísticas atesoran palabras ambiguas, diseños enigmáticos, movimientos absurdos, instrumentos todos ellos necesarios para completar el artificio «objetivo» *naturaleza* con el respeto hacia los poderes enormes y en buena parte insondables que nos rodean.

Y con esto, volvemos al tema que me sirvió de partida: los aspectos estéticos de la ciencia. El lector tal vez habrá advertido que este tema conduce directamente a uno de los problemas más acuciantes de nuestros días, a saber, los efectos secundarios de una perspectiva implacablemente «objetiva» o «científica». El objetivismo no es a buen seguro el único problema. Además, contamos con el auge de los nacionalismos, la codicia, la estupidez y la frivolidad de muchos de los llamados líderes mundiales, todo ello acompañado por una generalizada actitud irreflexiva que parece satisfecha, e incluso complacida, con repetir generalidades ambiguas. Pero este último rasgo nos conduce de nuevo al objetivismo: ¿son la democracia, la ciencia y la economía de mercado las panaceas universales por las que se tienen, o no son más que medidas que pueden ayudarnos en algunas circunstancias y provocar desastres en otras? Científicos, trabajadores del desarrollo y teólogos de la liberación han estudiado muchos aspectos de este problema; pintores y poetas los han plasmado; incluso los habitantes más oprimidos del planeta han aportado su contribución, siempre que se les ha preguntado y se han respetado sus respuestas. Son muchas las personas implicadas en la resolución del problema.

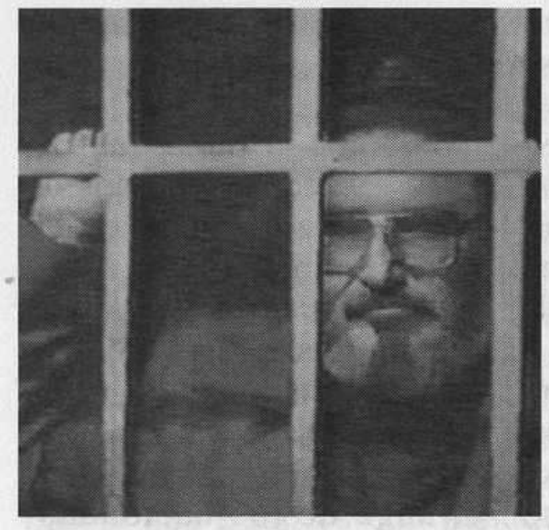
Es mi esperanza que también tú, a pesar de tus sublimes intereses y tus extrañas opiniones —¿de verdad crees que «nuestra era» está dominada por la estética?—, que también tú consagres algún tiempo a esa tarea.

Paul K. Feyerabend

— *La ciencia en una sociedad libre*. Siglo XXI de España, 1982.
— *Estructura y desarrollo de la ciencia*. Alianza, 1984.
— *Por qué no Platón*. Tecnos, 1985.
— *Adiós a la razón*. Tecnos, 1987.
— *Contra el método*. Ariel, 1989.
— *Límites de la ciencia: explicación, reducción y empirismo*. Paidós Ibérica, 1989.
— *Diálogo sobre el método*. Cátedra, 1990.
— *Diálgos sobre el conocimiento*. Cátedra, 1991.

Guzmán capturado

Nicholas Shakespeare



Uno

Navegamos a toda vela, muy cerca de las rocas. Sobre nuestras cabezas, un soldado blande su escopeta. Habla con premura a un auricular. La semana pasada dispararon a este mismo barco, y un par de días antes la marina descubrió una pequeña embarcación a la deriva y le lanzó cargas de profundidad. El motivo de tanta tensión es un prisionero encerrado en los bajos edificios color naranja situados más allá de las torres vigía. Mientras contemplo la línea Maginot que componen esos arcos de cemento, trato de imaginarme a ese serrano, a ese viejo filósofo de 59 años de edad con un sarpullido cutáneo y horror al mar.

Antes de su captura, pasé ocho años siguiendo la pista del doctor Abimael Guzmán, que, por si fuera poco, se hace llamar Presidente Gonzalo y Cuarta Espada del marxismo-leninismo maoísta. También había escrito una novela basada en su organización, Sendero Luminoso. Pero no había acabado con él. Aún seguía allí, creciendo en mi cabeza. Nadie sabía cómo era en realidad, ni siquiera si seguía vivo. No se dejaba ver desde 1980. Habían ofrecido un millón de dólares de recompensa por su captura, vivo o muerto. La revolución que planeó durante treinta años tuvo por efecto la muerte oficial de 26.785 personas, entre los que se cuentan 42 periodistas. De seguir con vida, desde luego no querría que nadie supiera de él.

Al mismo tiempo, su organización estaba logrando poco a poco que el país fuera ingobernable, al menos teóricamente. Los asesinatos se sucedían y el ejército respondía con pareja violencia. Nadie estaba a salvo. Ni los sacerdotes, ni los turistas, ni los curiosos. No pasaba un día sin que estallara un coche. Hasta que en el mes de julio se produjo la mayor explosión: una bomba de 850 kilos que abrió en dos el distrito limeño de Miraflores, matando a dieciocho personas más.

Un portavoz de Sendero Luminoso proclamó entonces: «Estamos a punto de hacernos con el poder».

Luego, el 12 de septiembre de 1992 ocurrió algo que abría un resquicio a la esperanza. Comenzó como una inocente velada dedicada a discutir, entre otras cosas, el proyecto de una obra de ballet, e implicaba a una pareja que no tenía nada que ver con el terrorismo. O al menos eso es lo que ellos pensaban.

Dos

Hace una fresca noche de sábado en el centro de Lima. El compositor más prestigioso de Perú, Celso Garrido Lecca, está sentado en el Café Haiti con su amante, la bailarina y coreógrafa Patricia Awapara. Celso, de sesenta y dos años, un marxista de buen tono que ha pasado varios años exilado en Chile, está comentando un ballet cuya música ha compuesto. El ballet es *Antígona*.

Ha sido idea de Patricia coreografiar esta historia de Sófocles. La ha inspirado a ello el ingente número de desapariciones. Hace dos meses —es decir, inmediatamente después de la explosión de Miraflores— el ejército apresó a nueve estudiantes delante de su residencia, sospechosos de estar implicados en actividades terroristas. Desde entonces nada se sabe de ellos.

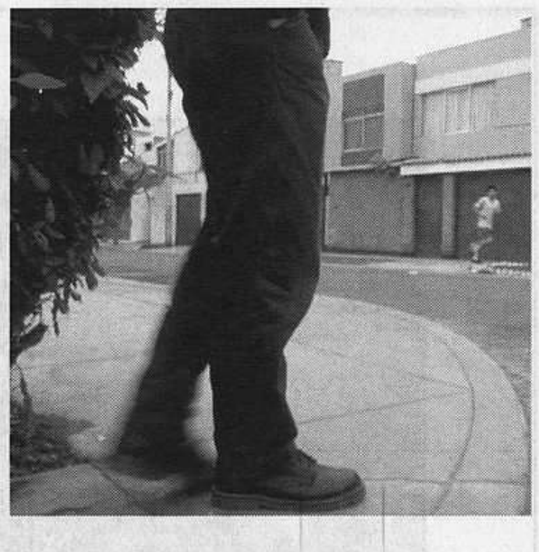
—Le dije a Celso, ¿qué pensaría una mujer si hubiera perdido a su hermano o a su marido?

Al retomar a Sófocles, Patricia confía en despertar a un público que se ha vuelto inmune a la atrocidad. «Van a ver algo que creerán que ocurrió hace mucho tiempo, pero que en realidad está allí, vivo. Quiero que este baile exija una respuesta».

La *Antígona* de Patricia será interpretada por su gran amiga Maritza Garrido Lecca. Maritza, que además es sobrina de Celso, tiene veintisiete años. Se trata de una hermosa mujer procedente de una familia de clase media alta, que se decidió por la danza después de querer ser monja. Ya de niña destacó en el ballet clásico, y luego se ha convertido en una de las bailarinas contemporáneas más insignes. En la actualidad tiene veintisiete años, dirige una escuela de danza en el recientemente próspero barrio de Los Sauces, y de cuando en cuando actúa con el grupo que dirige Patricia. Pero desde hace algún tiempo no acude a los ensayos. Resulta difícil dar con ella, y no tiene teléfono. Sin embargo, bailará el papel de Antígona.

Y, así, esa tarde, Celso y Patricia se dicen: «Vamos a ver a Maritza». Compran una botella de vino, arrancan el Volkswagen naranja modelo *escarabajo* de Celso, y se presentan sin previo aviso en el estudio de Maritza.

Maritza no espera visitas. Están a punto de irse cuando de pronto abre la puerta. Entran en el estudio y charlan durante media hora sobre el papel, lo que significa, si debería bailar con atuendo preincaico. Luego se van. «Nos vemos el próximo sábado, espero» exclama Maritza. Pero al llegar a su coche un hombre les sale al encuentro y de pronto se ven rodeados de figuras que les arrastran de nuevo hacia la casa. Les vendan los ojos y les obligan a tumbarse en el suelo.



—Pensé que eran ladrones— dijo Celso.

Inmovilizados sobre el parquet del estudio, Celso, Patricia y Maritza oyen el estruendo de una puerta abierta a golpes en el piso de arriba. Esta conduce a un apartamento alquilado a otra familia. Sin embargo, les obligan a permanecer tumbados, sin ver nada. Pasan la noche en el parquet y al día siguiente los conducen a una comisaría. Cuando le quitan la venda, Celso se encuentra frente al hombre más buscado del hemisferio sur, Abimael Guzmán. Ambos están rodeados de mujeres con el puño en alto gritando furiosas «¡Viva Abimael!».

Fuera de sí, Celso busca con la mirada a su sobrina, la dulce y adorable Maritza, que jamás levantó la voz en su vida, que nunca tuvo un enemigo. Ve su cara entre las de las mujeres que gritan. La rabia, el desafío la desfiguran, y sostiene el puño en alto. «Viva Abimael», exclama.

—Es la primera vez que veo a este hombre— balbucea Celso. Más tarde me dice: «Aquello era puro Kafka».

La escuela de danza de Maritza era una tapadera de la dirección de Sendero Luminoso. Guzmán había sido descubierto arriba con su amante, Elena Iparreguirre, y con dos miembros más del Comité Central. Se habían reunido para discutir la estrategia de la ofensiva limeña. La causa por la que hoy siguen vivos, y no a seis pisos bajo tierra, como le habría gus-

Guzmán se revela ante sus interrogadores como un intelectual provinciano, pero la coherencia que ofrece va más allá de los hechos.

tado al presidente Fujimori, es el hombre que les arrestó, el policía a cargo del departamento anti-terrorista: el general Antonio Ketín Vidal.

Salvo breves interrupciones, Vidal lleva toda una década siguiendo a Guzmán, desde que el líder de Sendero desapareció de la faz de la tierra. Le siguió hasta esa casa practicando una paciencia anglosajona y el cuidado por el detalle derivado de su admiración por la «escuela británica». El es el héroe de esta historia.

Vidal es una de las razones por las cuales he vuelto a esta ciudad que es como un cáncer. Quiero saber algo más de este honesto policía en un país marcado por la violencia y la corrupción; también cómo ha podido ocurrir que una atractivísima y dotada bailarina se hiciera terrorista sin que lo sospechasen sus amigos más íntimos. Y, por último, he vuelto para satisfacer mi curiosidad sobre el filósofo kantiano, el «presidente Gonzalo». Ahora que ha dejado de ser un mito, ¿en qué se ha convertido?

Tres

Todo Lima habla de los nueve estudiantes desaparecidos. Ha sido hallada una cabeza enterrada y unas llaves unidas a un jirón de vaqueros manchados de arena. Las llaves parecen ser las de un armario que pertenece a uno de los chicos.

«¡Las llaves del horror!» proclaman los titulares.

Intento reconstruir lo que fueron los últimos días de Guzmán. No resulta fácil. En diez años concedió una única entrevista a un periódico, una farragosa diatriba maoísta acompañada de una foto borrosa. Pero consigo ver dos cintas de vídeo encontradas en sendos pisos francos de Lima. Después de tantos años de clandestinidad, parece digno de un demente traicionarse de una forma tan vulgar, a una cámara de vídeo. Pero quizá estaba cambiando. Intoxicado por su capacidad de paralizar el país, tal vez quiso dejar a la posteridad la imagen de su triunfo.

Uno de los vídeos muestra a un hombre de cara regordeta y mugrienta, barba gris y gruesas gafas acercando pisco puro a los labios de su esposa muerta. Es la primera imagen nítida que encuentro del hombre que he estado persiguiendo durante ocho años. Parece totalmente borracho.

Entre los «senderologistas» se especula sobre un cisma en el movimiento. Habría sido causado por dos poderosas mujeres: la esposa de Guzmán, Augusta, una maoísta andina que deseaba que Sendero permaneciese en la sierra (donde comenzó) para preparar una revolución que quizá tardaría varias décadas en producirse; y Elena Iparreguirre, segunda de a bordo, que llegaría a convertirse en amante del líder. Iparreguirre quería que Guzmán llevase la revolución a Lima, donde tal vez llegase a tomar el poder en vida sin esperar demasiado tiempo. Es ella quien gana la batalla, y poco después Augusta muere, posiblemente por propia voluntad, o tal vez se tratase de un asesinato. El resultado es que Guzmán llega a Lima y comienza a pensar como un limeño.

—¿Y cómo piensa un limeño?— le pregunto a un especialista en el movimiento.

—No lo hace.

El segundo vídeo muestra a Guzmán bailando *Zorba el griego* con su amante, pateando el suelo cubierto de pétalos de flores y aplaudido por adeptos de mirada alucinada, como si contemplasen a un *gurú* político. De nuevo parece abotargado por la bebida.

Sus seguidores, en gran medida ex religiosas, le amaban como antes amaron a Dios, inocentemente, sin un asomo de duda. «Todo el mundo le respetaba. Todo el mundo le amaba. Pero nadie le veía», dice la ex monja Nelly Evans. Nadie, es decir, excepto los miembros de su círculo más estrecho, como la propia Evans, que habla desde su celda en la cárcel.

Evans era un miembro típico del movimiento: una romántica que quería ayudar a los pobres y que transfirió enteramente su adoración por Cristo a Guzmán. Incapaz de levantar la menor sospecha —incluso estuvo casada durante un tiempo con un noble ex sacerdote—, Evans localizaba pisos francos para Guzmán. Gracias a su rapidez de reflejos él siguió libre tanto tiempo. Hace tres años, de camino hacia una reunión con Guzmán en el distrito limeño de Monterrico, notó que la seguían. Despistó a los sabuesos, avisando así a Guzmán de que debía abandonar su escondite. Cuando la policía irrumpió en la casa, Guzmán ya se había marchado, posiblemente disfrazado con una peluca.

Esto ocurrió en enero de 1991. Evidentemente, al ser apresada Nelly Evans, era perentorio encontrar a otra persona por encima de toda sospecha, sin antecedentes policiales. Alguien que pudiera moverse libremente en la comunidad y que, a ser posible, perteneciera a la élite. Guzmán ya había pensado en alguien. La sobrina de Nelly Evans, la bailarina Maritza.

Cuatro

Maritza me fascina. No puedo sacarme de la cabeza esas dos caras, la de la inocente y religiosa bailarina que quería interpretar a Antígona, y la de la revolucionaria gritando.

Víctor Chacón Vargas la fotografió varias veces para la revista *Caretas*. «Era adorable. No era en absoluto dura. Tenía un aire especialmente dulce», afirma. «Cuando lo supe, no podía creerlo. Busqué mis fotos para ver si era posible. Luego ví a Maritza en la jaula. Su carácter había cambiado».

¿Había cambiado verdaderamente? Un ex amante me cuenta: «Era una seductora nata».

Nació en 1965, benjamina de una familia de cuatro hermanos. Se trataba de una familia acomodada, muy unida, y extremadamente católica. Su madre solía preguntarle: ¿Has ido ya a misa? Escuchaba misa tres veces por semana y practicaba retiros. Desde joven quiso ser misionera en la selva, pero su padre, ingeniero de profesión, la desanimó. Hay fotografías de ella con un padre gordinflón abrazándola. «Este», me dice un amigo, «pudo ser el problema».

Años más tarde el amigo se enfrentó al padre de Maritza.

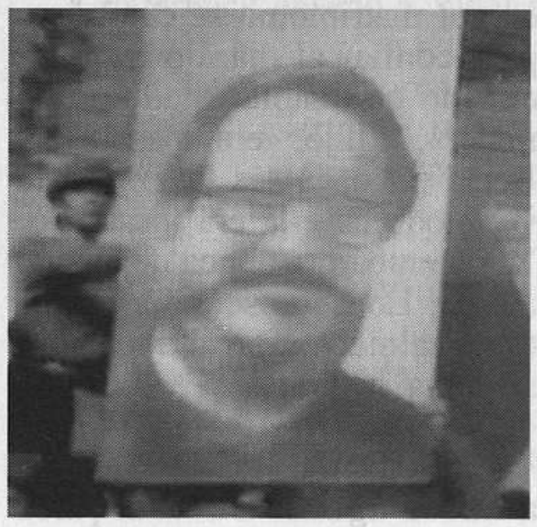
—Maritza está enferma.

—¿Por qué?

—Tiene una relación patológica con usted.

—¡Fuera de esta casa!

Desde los ocho años, el impulso religioso de Maritza se desvía hacia el ballet. Voy a ver una escuela donde aprendió a hacer *pliés* y *developpés* con unas zapatillas rosas de piel de cabritilla. Allí, en ese espejo se miró Maritza, apoyada en la barra. Dicen que bailaba con rigor y una inmensa disciplina, hasta que sus pies sangraban. Su mirada se perdía en la lejanía, ciega al mundo, mientras escuchaba a su profesora. Tal vez la



señora Telge le dijera lo que les dice en este momento a sus discípulas: «La mejor postura de un bailarín es estar colgado; las caderas sobre los pies, los hombros sobre las caderas y la cabeza a medio camino». Observo a la profesora avanzando entre las chicas sudorosas, marcando el ritmo con un palo blanco, como si se tratara de una marcha. «Imaginaos que estáis colgadas», dice.

La peruana clásica no tiene el cuerpo ni la cara de una bailarina. Pero Maritza sí. «Era una brillante intérprete», recuerda el director del Ballet Nacional, donde Maritza bailó la *Cenicienta* de Prokoviev en el papel de hada. «Podía haber sido la mejor bailarina del Perú». Pero necesitaba un papel, un dios.

Averiguo más cosas. Se casó muy joven con un judío argentino treinta años mayor que ella. El representaba todo lo que su padre odiaba. Posiblemente se casara para escapar a su abrazo. El matrimonio fue un fracaso. En una visita a Punta del Este, Uruguay, ella se queja de los frívolos amigos de su marido. Uno de ellos, un psicólogo, estaba preocupado por ella. Esperó a que el matrimonio se disolviera para confiar al marido lo preocupado que había estado. «Esa mujer», le dijo, «era una actriz». Bebía poco, jamás levantaba la voz, todo en ella era mesurado. Y, sin embargo, nunca dejaba de actuar. Lo que escondía detrás de su calma y seductora máscara se llama: histeria.

Su relación sexual comenzó a hacer aguas. De cualquier modo, el sexo tampoco le interesaba demasiado. A su marido le desagradaban sus amigos de la Universidad Católica: poetas de izquierda que atacaban al gobierno de Alan García. El matrimonio tocó fondo cuando él encontró a uno de los poetas en su cocina. Ella dejó la casa llevándose únicamente una bolsa. Dos semanas después organizó un ballet en público. Sostenía una maleta y bailaba en torno a una mesa. Abría la maleta y lo único que había dentro era una foto que ella sacaba y ponía sobre la mesa: la foto de su padre.

«Nunca dejó de buscar una figura paterna», afirma otro amigo, otra persona que insiste en permanecer en el anonimato. Siempre ocurre así cuando se trata de Sendero Luminoso. Maritza está en prisión, a miles de kilómetros, pero sus amigos tienen miedo.

En mayo de 1986 viajó a Cuba para participar en un congreso en torno al ballet y regresó fortalecida. Cuba era la sociedad en la que ella creía. Dejó de interesarse por el baile clásico. Representaba el espíritu de la represión. Lo consideraba burgués. Sólo la danza contemporánea era importante y liberadora. Tras separarse de su marido se fue a vivir con una prima, Maureen Llewellyn-Jones, fundadora de Danza Lima, un grupo que actuaba con máscaras del ejército peruano y trataba de reproducir la violencia perpetrada en esa sociedad por los soldados.

En el estudio de Danza Lima me siento en el suelo y veo un vídeo de Maritza en el que interpreta movimientos creados por Maureen. La danza se titula *Hexagrama* y lleva el subtítulo *El conflicto*. El único ruido que emiten los bailarines —hay cuatro— es un jadeo como de perros.

Nadie habla en el ballet. ¿Qué estaría pensado Maritza en ese momento? Me reúno con un hombre que estuvo enamorado de ella, un poeta con las uñas comidas hasta la cutícula y unos ojos verdosos muy tristes. «Ella tenía los mismos ojos, verdes y castaños, como el café», dice señalando su taza vacía. Le dedicó muchos poemas, que ella bailaba. Me cuenta que vivió con ella nueve meses en Barranco con una fotografía ampliada de Lenin sobre su cama; cómo él le presentó a otros revolucionarios de café y la introdujo en una escuela librepensadora, donde dio clases. «Un proceso lento», dice, «su deslizamiento hacia Sendero». Pero en algún momento se le ocurrió pensar que fue él quien inconscientemente le dio el empujón. En un instante, las ideas del poeta se hicieron realidad en su mente.

Un buen día siente celos de un hombre con el que ha bailado. Discuten. El poeta rompe una maceta, y luego una ventana. Ella le dice que no sólo ha roto esa ventana, sino su corazón. Tienen problemas de dinero, y con la comida: a ella sólo le gusta hacer púdines, flanes increíblemente dulces llamados «suspiros de Lima». Llega un momento en que él sospecha cuál es su actitud política. Un año después de que él rompiese la ventana ella le pide que colabore con ella. «Al responderle que no, vi que pensaba que no tenía huevos. Le dije: ¿Cómo vas a representar a las masas si no vives con ellas? Además, yo era un poeta».

Unos días después rompió con él. Se fue a vivir con su tía, Nelly Evans, y el poeta intentó suicidarse.

El poeta parece nervioso, como todos. Mientras hablamos, se sienta junto a nosotros un hombre un tanto sospechoso. Nos trasladamos a un parque lleno de claveles rojos. Poco después tenemos a un jardinero removiendo la tierra a nuestros pies. El general Vidal usó jardineros para vigilar la calle en la que vivía Maritza; también a amantes besándose, que en realidad observaban. Nos trasladamos por tercera vez. Una mujer con un niño se sienta a nuestro lado. Así que nos callamos. Pero yo tengo una pregunta. ¿Llegó Maritza a matar a alguien? Lo pregunto porque estamos muy cerca del lugar en el que estalló el coche bomba de Miraflores en julio de 1992. Entre los edificios que se desintegraron estaba el hotel donde me había alojado tres días antes. He oído rumores de que habían descubierto detalles del atentado en el estudio de Maritza.

—¿Era capaz de matar?

Esa noche voy a escuchar al poeta recitar sus poemas. Reparte un folleto que incluye la línea: «Nadie escucha la poesía». Todos lo poemas versan sobre Maritza.

Cinco

¿Cómo es posible vivir con un terrorista y no saberlo? Hablo con un americano que ahora vive escondido y que también conoció a Maritza. Está escondido porque tuvo una relación con una chica muy similar de Cuzco. Vivieron juntos un año. Ella viajó a Londres para recaudar dinero para los pobres tocando en un grupo de música y trabajando como modelo. Era fotogénica y apareció en varias portadas de revistas de moda. Una noche él se estaba haciendo la cena en Lima cuando levantó la vista y vio su cara en la televisión. «Era uno de los senderistas más buscados fuera de Perú». A la mañana siguiente fue a ver a la policía. Se han equivocado, les dijo. Estaba totalmente convencido de ello. Los policías le miraron compungidos. Pacientes, le explicaron que todos los días trataban con personas en su misma situación. Su novia encajaba perfectamente en el perfil. Guapa, culta, idealista, deseosa de hacer algo por los explotados, y, sobre todo, misteriosa. Como la muletilla que anuncia una película de suspense americana. «Pensó que la conocía, hasta que leyó su diario». Ahora ella está escondida en Manchester.

Seis

La incorporación de Maritza a Sendero Luminoso posiblemente se produjo en la época en que se fue a vivir con la ex monja Nelly Evans. Siempre había estado muy influida por su tía. Una de las discusiones que había tenido con su marido se desencadenó tras una conversación telefónica entre ella y Nelly que él escuchó. Esta se produjo tras la masacre perpetrada por el ejército de prisioneros de Sendero en 1986. Nelly llamó para convencer a Maritza de que distribuyese panfletos en apoyo de Sendero en las barriadas. El se lo prohibió. Descubro algo más, un detalle. En una ocasión, durante su matrimonio, él visitó a Nelly en su casa, grande y hermosa, y encontró a unos obreros construyendo un apartamento adicional algo retirado. Se suponía que iba a ser un despacho para el marido de Nelly, pero las piezas no encajaban. Daba la sensación de que el apartamento estaba destinado a otra persona, a alguien que necesitaba esconderse.

En cuanto Maritza se va a vivir con Nelly, desaparece de su círculo de amigos. A éstos les llegan noticias de ella de vez en cuando. Que se ha liado con un arquitecto que no les gusta a sus padres. Que conduce un Volkswagen verde y que ha engordado un poco. Ha abierto una escuela de danza en Los Sauces, donde da clases por 15 dólares la hora.

Veo un vídeo de Maritza dando clases, y también su interpretación en la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski, coreografiada por su amiga Patricia Awapara. «No estaba en su mejor momento», comenta Patricia. La cara de Maritza muestra rasgos levemente distintos, una expresión más dura que antes. Su expresión resulta casi idéntica a la de la máscara blanca anudada a su nuca. Ya debía estar trabajando para Guzmán.

Su falta de dedicación al baile empieza a notarse. Resulta difícil localizarla. Está dando clases en las barriadas. O se ha marchado a estudiar ritos locales, o asiste a algún festival andino cerca de Cuzco.

Patricia se desespera con ella. «¡Esta Maritza!»

Y, sin embargo, hay un papel que desea interpretar por encima de todo: Antígona, la mujer que desafía al tiránico Estado cubriendo de polvo el cadáver de su hermano. «Se identificaba con el papel», afirma Patricia. Y Celso, compañero de Patricia y tío de Maritza, la anima a realizar el proyecto. Veinte años antes, aún exilado en Chile, compuso la música de *Antígona*. Se la encargó un amigo, el cantautor contestatario Víctor Jara, capaz de llenar estadios enteros con su guitarra. En 1973, Jara quiso producir *Antígona* basándose en la música de Celso. Luego llegó el golpe de Pinochet. Jara fue conducido al estadio de fútbol, le machacaron las manos y le dieron una guitarra, ordenándole: «Toca ahora». Luego lo fusilaron, recibió 44 disparos. Tal era la dimensión de la música que compuso Celso para *Antígona,* aún sin representar, enterrada durante veinte años. Razón por la cuál aún les frustraba más la ausencia de Maritza en los ensayos. Y esto nos lleva a la tarde en que Celso y Patricia se encontraban en el Café Haití comiendo helado, el 12 de septiembre de 1992.

—¿Vamos a ver a Maritza?

—¡Vamos!

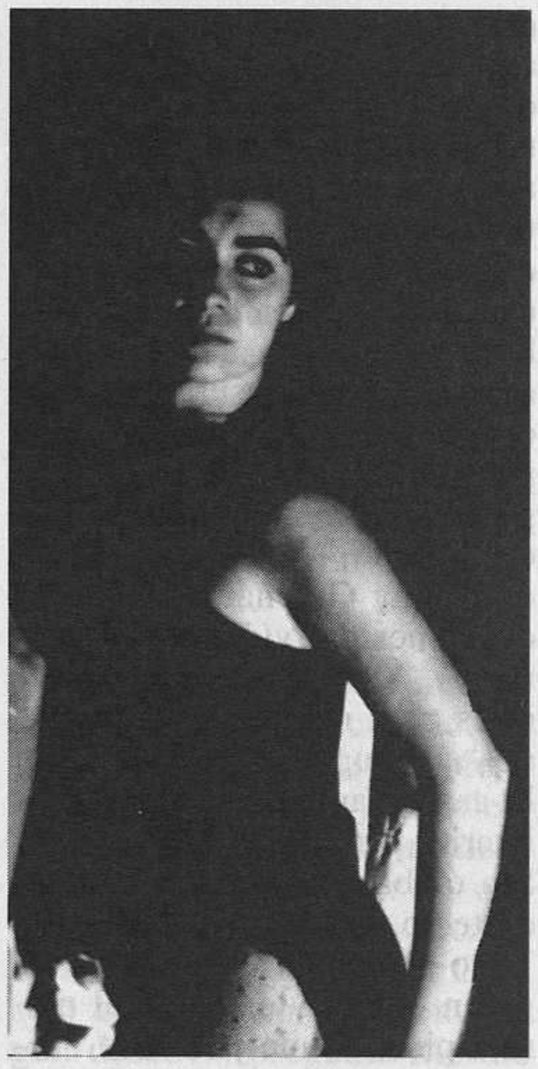
Siete

Estoy delante del estudio de danza de Maritza en Los Sauces. Me imagino al *escarabajo* naranja bamboleándose calle arriba bajo las jacarandás, en busca de la casa de dos pisos color verde lima. Los ocupantes no saben que han llegado al mismo lugar en que dentro de poco irrumpirá la brigada antiterrorista. La policía aguarda las órdenes de un hombre sentado en un Datsun muy cerca de ahí, el general Vidal.

Vidal, conocido por sus colegas como *Pajarito* por su frágil aspecto, lleva más tiempo sobre la pista de Guzmán que yo. Sin embargo, hasta 1991, cuando asumió el mando de la DINCOTE (brigada antiterrorista) no tuvo competencias para hacer nada. Pero sus superiores dejaron bien clara una cosa. Si lograba capturar a Guzmán, debía entregárselo de inmediato. Esa tarde sus superiores asisten a un cóctel en la residencia del embajador británico, al que él también estaba invitado. Mientras Vidal vigila en su Datsun, el ministro del Interior y el General en jefe de las Fuerzas Armadas brindan con whisky en honor de Kenneth Clarke. De hecho, toda la buena sociedad se ha congregado en la residencia del embajador británico, a excepción de Vidal. Los invitados ignoran lo que está a punto de ocurrir. Tampoco lo sabe el presidente Fujimori, de pesca en la selva, aunque más tarde pretenda estar al corriente de todo. No lo estaba. Sólo Vidal lo sabe, y los hombres apostados junto al número 459 de la Calle Uno, a la espera de poner en marcha la operación del *Plan Victoria*.

Vidal es una anomalía. Si se quiere, es lo mismo que Guzmán, pero en negativo. Si Guzmán prefiere el vino tinto, una marca chilena conocida como la Cueva del Diablo, Vidal prefiere el vino blanco seco alemán. Es de sangre mixta, de familia humilde. Fue a la universidad. Es un intelectual que lee filosofía por placer: Marcuse, Bertrand Russell, Ortega y Gasset. También le gusta la música clásica, Schumann, Beethoven, Bach, exactamente la música que resulta que le gusta a Guzmán. Pero, en lugar de por la revolución, Vidal trabaja por un Estado democrático.

Vidal tiene también otras virtudes: es sorprendentemente honesto, y modesto. Está preparado para escuchar y aprender. Lo que más admira es la «escuela británica», algo que aprendió de primera mano durante un cursillo en Scotland Yard.



Poco después de hacerse cargo de DINCOTE, Vidal fue presentado al general Richard Clutterbuck, un experto en contrainsurgencia que había dirigido la contención de la insurrección maoísta en Malaya. Clutterbuck representa la doctrina británica, donde el ejército ha de servir al Estado y trabajar para ganarse a la comunidad, en contraposición a la escuela francesa, donde el ejército sencillamente arrambla con lo que puede. Con ello tal vez dé el pego, pero, como observa Clutterbuck, «esa es la razón por la cual los franceses no han ganado una guerra desde 1812». Por desgracia, es la escuela francesa la que prima en Perú.

Clutterbuck enseñó a Vidal a respetar a su enemigo, a registrar el menor detalle, a sobornar a informantes y desertores, recompensándoles por su información y, fundamentalmente, a observar.

Los hombres de Vidal han estado vigilando esta casa durante meses, siguiendo a cualquier persona que tuviese algo que ver con Nelly Evans. Ha apostado a parejas de enamora-

dos que se pasean de arriba abajo. Ha plantado en todas las esquinas jardineros que riegan tulipanes africanos. ¡Ha llegado a ser la calle más cuidada de todo Lima! Pero Vidal no descubre lo gordo que es el pez que alberga el número 459 hasta cuatro días antes. Ha encontrado en la basura cajas vacías de Kenacort-E, una crema para la soriasis que se supone padece Guzmán. Ha encontrado colillas de Winston, la marca que fuma Guzmán (según deducciones del vídeo de Monterrico). Y Maritza compra comida para más personas de las dos que supuestamente ocupan la casa. También compra ropa interior para un hombre grueso. Sin embargo su marido, el arquitecto, es más bien delgado. Todo ello sugiere que hay alguien más viviendo en el primer piso, donde jamás se descorren las cortinas. ¿Tal vez Guzmán?

A las ocho de la tarde llegan Celso y Patricia. Media hora más tarde, en el momento en que se disponen a abandonar la casa, Vidal da la orden.

Sus hombres entran en la casa. La asaltan a través de la puerta superior. No saben si se tropezarán con hombres armados con metralletas, o un túnel que les permita huir. «Las posibilidades eran infinitas», dice Vidal. En lugar de eso, se encuentran a Guzmán viendo el boxeo en el canal 13.

—¡Tenemos al *Cachetón!*— exclaman usando su mote.

Vidal sube poco después. Uno de sus hombres le anuncia: «Viene mi general». Pero Guzmán sigue inmóvil delante de la pantalla. Vidal entre y alguien le dice: «General, el señor tiene miedo de levantarse».

—No, no se preocupe— dice Guzmán levantándose. Su pierna derecha está rígida por la soriasis.

Vidal se presenta. Sabe lo que va a decir, lo ha sabido durante meses. «No sabía cuándo iba a ocurrir, pero de un modo u otro estaba convencido de que algún día me lo encontraría frente a frente».

—¿Qué le dijo?

—Le dije: como ya sabrá usted, doctor Guzmán, siendo un dialéctico, hay veces en que uno gana y otras pierde. Esta vez ha perdido usted.

—¿Estaba sorprendido?

—Extraordinariamente. No tenía ningún plan porque no pensaba que le fuera a ocurrir. En un primer momento se quedó petrificado. Creyó que la policía le mataría. Luego se rehizo. Creo que se sintió halagado de que fuese un general quien lo arrestase. No creo que esperase encontrar a una persona como yo, capaz de tratarle con respeto.

—¿Era como usted se imaginaba?

—Físicamente sí. Su personalidad se debilitó tras su detención.

Vidal me entrega una cinta del arresto pésimamente filmada por un policía. «Era muy vanidoso. Le gustaba que le filmasen». Se ve a Guzmán golpeándose la cabeza mientras su amante le protege. «Podréis matarme, pero esto seguirá vivo», dice golpeándose la cabeza. Pero está traumatizado.

Alguien le pregunta si está armado. «¿Dónde iba a guardar un arma?», dice abriéndose la chaqueta de grandes solapas. Tampoco tiene documentos, aunque más tarde encontrarán una tarjeta censal con su foto bajo la supuesta identidad de Jorge Cervantes Torres. Vacía sus bolsillos. No lleva nada a excepción de un pañuelo. Durante todo ese tiempo Elena Iparreguirre trata de protegerlo. Con una mano impide que nadie toque a Guzmán, mientras con la otra blande una diminuta bandera comunista. También ella parece muy afectada, a pesar de que nadie la ha tocado. Cuando la registran, entrega la banderita a Guzmán. La Cuarta Espada del marxismo-leninismo maoísta la sostiene a duras penas mientras ella se vacía los bolsillos llenos de pañuelos de papel. Eso es todo lo que llevan encima. Un pañuelo de tela blanco y negro, y algunos más de papel.

La cámara recorre temblequeando toda la casa filmando un ordenador, una edición de *PC World*, una botella de vino tinto vacía, un estante de libros —Guzmán estaba rehaciendo su biblioteca— con algunas copias de Mao, Clausewitz, Mario Vargas Llosa, y una maleta hecha, posiblemente el motivo de que Vidal actuase cuando lo hizo.

—¿Fue el momento más importante de su vida?— le pregunto a Vidal.

Reflexiona, tratando la cuestión filosóficamente. «Fue un momento crucial en mi carrera como policía. Otros momentos, como cuando te nace un hijo, o cuando te casas, son más importantes. Pero estoy orgulloso de haber contribuido a que se instaure la paz en mi país».

Ocho

El triunfo de Vidal fue capturar a Guzmán sin que se disparase un solo tiro o se derramase una gota de sangre. Pero su triunfo fue breve. Antes de informar a sus superiores, comunicó la detención a la prensa, garantizando así que Guzmán sobreviviría para ser juzgado. «De no ser por Vidal lo habrían fusilado», afirma Celso, liberado dos semanas más tarde junto con Patricia.

Vidal había demostrado que las fuerzas armadas eran capaces de respetar la vida y restaurar el honor de la nación. El, un policía, probó que el proceso democrático y judicial *podía* funcionar. Pero se le consideró un héroe, y llegó a ser demasiado popular. Rechazó el premio que le concedió el gobierno por la captura de Guzmán, y donó la dotación a los niños huérfanos a causa de la violencia. Se negó a repartir el premio, aún más cuantioso, de un millón de dólares, entre sus hombres. Estaban cumpliendo con su obligación, dijo. Su recompensa fue ser relevado de su cargo. Se le «mandó de una patada al Olimpo» y fue nombrado Inspector General a cargo de aprovisionamiento y «moralización».

Entre tanto, fue relevado de la custodia de Guzmán y éste pasó a manos de los asesores de Fujimori en materia de seguridad.

Nueve

La historia de lo que le ocurrió a Guzmán tras esa tarde no es

Encerrado en una estrecha celda y sin más lectura que la Biblia, Guzmán tiene que volverse loco porque está acostumbrado a ejercer el poder, a usar su cerebro.

menos extraordinaria. A juzgar por los hechos, la Cuarta Espada del comunismo mundial no era más que un teórico mimado que se hundió en cuanto entró en contacto con el aire.

Le pregunto a Mario Vargas Llosa, el novelista que se presentó a las elecciones a la presidencia: «¿Cómo pudo colapsar de esa forma después de estar treinta años preparando minuciosamente la revolución?»

Vargas Llosa replica: «Porque es un intelectual peruano».

Pero hay otra teoría que afirma que Guzmán no puede ser débil. Basta pensar en todas las personas que habrían querido estar en su lugar durante todo ese tiempo: como un coreógrafo, les mantuvo a raya, de puntillas, desde 1965. Según esta teoría Guzmán no tiene nada que perder, de modo que no está de más que mire por sí mismo.

¿Qué ha ocurrido?

La primera comparecencia pública de Guzmán fue una presentación a la prensa encerrado en una jaula. Fue descubierto, como si se tratase de una estatua, y apareció vestido en un uniforme a rayas negras y blancas. La jaula y el uniforme obedecían a una estrategia concebida por los asesores en materia de seguridad de Fujimori, Sigisfredo Luza y Vladimiro Montesinos. «Sigisfredo y Vladimiro, suena increíblemente siniestro, y probablemente lo son», dice una de las asistentes. También afirma que no fue Guzmán quien se humilló al comparecer en una jaula, sino los observadores.

Guzmán habla durante quince minutos. No se retransmiten sus palabras, y cuando consigo hacerme con la cinta original comprendo por qué. Mucho de lo que dice sobre el triunfo irrefrenable del maoísmo es puro dogma. Pero hay en sus palabras un fuego del que no le creía capaz. Por primera vez entiendo cómo logra ser tan convincente, cómo ofrecía esperanza a personas que carecían de ella. Concluye proclamando su amor por los oprimidos del Perú.

Más tarde se efectuó una encuesta en la que se preguntó: «¿Cuál de estas palabras describe mejor lo que siente por este hombre?».

El 22,9% afirmaron sentir repulsión, el 0,7% indiferencia, pero el 20,4% sentía compasión.

Esa fue la última muestra de la pasión de Guzmán. A continuación es trasladado a la isla de San Lorenzo. En su próxima aparición en televisión todo será muy distinto.

Desde el velero diviso un chalet de tejado rojo. En este lugar sólo los pelícanos se mueven sin alarmar a los vigilantes. El chalet está a cuarenta metros del mar, cerca de la casa que usa el presidente Fujimori cuando viene a pescar aquí. El mismo plantó tres palmeras detrás del chalet. Se trata de una isla desierta, una roca cubierta de arena marrón desde donde se divisa Lima por encima de unas aguas grises, opresivas. Es en este chalet donde los hombres de Servicio de Inteligencia Nacional interrogan a Guzmán.

Uno de ellos, Sigisfredo Luza, un psicólogo de clase alta, pasa por psicópata tras haber matado a tiros a un hombre que le hacía la corte a su amante. El tipo alegó locura transitoria, presentándose en el juicio con ojos de demente. Tras una breve estancia en el hospital, se incorporó a los servicios de inteligencia.

Montesinos es más siniestro y manipulador. Conocido como *Agente 002,* fue abogado de Fujimori y por tanto sabe del presidente más de lo recomendable. Por eso se dice que ejerce una influencia mayor sobre los asuntos del país de lo que debería. Sólo existe una fotografía de Montesinos, lo mismo que de Guzmán antes de su captura. Desde entonces ha ocurrido

algo muy extraño: Montesinos ha sustituido a Guzmán como figura mitológica. Pero con una diferencia significativa, y es que Montesinos se esconde en el corazón mismo del Estado.

Imagino que lo que sucedió fue lo siguiente. Montesinos trata a Guzmán con un enorme respeto tratándolo de Presidente Gonzalo. Son dos potentados. Hablan de Arequipa, lugar natal de ambos. Montesinos pide a Guzmán que firme la copia de las obras de Mao que le han confiscado. Comen una tarta enviada por el presidente Fujimori para celebrar el 45 cumpleaños de Elena Iparreguirre. Feo asunto que un presidente envíe a un terrorista una tarta de cumpleaños.

Animado a hablar de sí mismo, Guzmán comenta su estado de salud. La humedad de la isla está recrudeciendo su soriasis; la piel se le cae a tiras de brazos, piernas y glúteos, dejando manchas blancas.

—Una prisión no es una clínica— apunta otro del grupo, Rafael Merino, que guarda una fotografía con Guzmán («para enseñársela a mis nietos»). Merino está atónito ante la poca fiabilidad de los conocimientos en materia de comunismo de la Cuarta Espada. «Pero doctor Guzmán», le dice, «eso lo dijo Engels, no Marx».

—No importa.

Guzmán se revela ante sus interrogadores como un intelectual provinciano. Ofrece una coherencia más allá de los hechos. Les recuerda a un político trotskista de los años setenta, un hombre al que apodaron *Geranio* porque resultaba difícil tomarle en serio. En una palabra: un payaso.

Tras dos semanas de interrogatorio deciden ejecutarlo. Se fija la fecha del 15 de octubre, a las 8 de la mañana, y se selecciona a un pelotón. Merino debe elaborar las razones por las que ha de ser fusilado; el «decreto ley» será rubricado por el Consejo de Ministros. «¿Tiene algún deseo?», pregunta Merino omitiendo la palabra «último».

Guzmán se frota las manos peladas por la soriasis. «Sí», dice, y Merino piensa que probablemente pedirá las obras completas de Marx.

Pero Guzmán solicita una visita de su amante, Elena Iparreguirre. Alza la vista frotándose las manos. «El factor sexual, ya sabe».

Esta, al menos, es la versión de Merino, que desmitifica a Guzmán convirtiéndolo en un vulgar don Juan. Lo encuentro difícil de creer, francamente. ¿Acaso pensaba hacer el amor delante de las cámaras? Además, cuando se encuentra con su amante se comporta como un niño pequeño frente a su madre, no como un seductor. Con aire preocupado Elena le pregunta: «¿Te han tratado bien? ¿Has tomado tu medicina? Hay mucha humedad aquí. Toma mi chal».

El Consejo se niega a firmar la orden de ejecución y Guzmán es condenado a cadena perpetua. En el mes de abril se le encierra de nuevo en una jaula y se le traslada en un barco a la base naval de Callao. Allí vive bajo tierra sin luz natural. Se le permite

caminar diariamente treinta minutos en un patio de cemento arenoso del tamaño de una pista de *squash,* y recibir la visita de un amigo de la familia una vez al mes. Vive en una celda de nueve pies por seis, provista de un tosco camastro, una silla y un lavabo. No se le permite disponer de periódicos, televisión, lápices, papel o libros. Pide un libro, cualquiera, «incluso una historia de la marina». El único libro que le dejan tener es la Biblia.

Todo esto tal vez explique lo que ocurrió después. Porque, ¿qué se puede hacer todo el día? Veamos, sin intimidad, sin nadie con quien hablar. Tan sólo la Biblia. Uno se vuelve loco, y Guzmán más que nadie. No sólo porque sea marxista y no crea en Dios, sino porque está acostumbrado a ejercer el poder, a controlar a las personas, a usar su cerebro.

Y así, sabiendo que no tenía nada que perder, se limitaba a pedir unas pocas visitas de Elena Iparreguirre y una historia de la marina peruana.

Menciono todo esto porque en octubre pasado Guzmán fue exhibido de nuevo ante las cámaras perfectamente afeitado, más delgado, con el pelo más oscuro, y en esta ocasión leyó dos cartas que dirigía al presidente Fujimori. Las cartas pedían paz, alababan al presidente Fujimori por los valientes esfuerzos de sus fuerzas de seguridad, así como su victoria frente a sus rivales políticos. La lectura resulta mecánica, las palabras parecen pronunciadas si no bajo coacción, al menos bajo el dictado de otro. Las similitudes que presta el texto con la prosa de Fujimori, y el momento —poco antes de celebrarse un referendo crucial— sugerían que Guzmán está siendo utilizado en el marco de una táctica electoralista. Pero no funcionó. Recordó a los juicios-espectáculo del estalinismo. La opinión general era que si Guzmán era capaz de firmar eso, podría fir-

marlo todo. Hasta la lista de la lavandería.

Se difundió el rumor de que había sido drogado. De que las cartas contenían señales en clave para que Sendero prosiguiese con sus acciones. Que había acabado por admitir sus errores.

Pero, de ser así, ¿por qué no se le permitiría hablar con nadie?

El General Vidal, fuera de combate al igual que su presa, no oculta si disgusto. «Todo esto… no son más que juegos». En su opinión: «Guzmán no ha cambiado en absoluto».

Diez

Su padres estaban de vacaciones en Miami cuando recibieron la noticia de su arresto junto con el líder de Sendero. No podían creerlo. Pensaban que estaba estudiando danzas populares en alguna ciudad andina. «No es posible», decían. Pero lo era. El poeta me comentó abriendo un libro: «Es como si abres este libro y te explota en la cara».

La persona que conocían tan bien fue presentada con el mismo uniforme a rayas que su líder. Declaró que la rueda de prensa era un montaje y se la llevaron mientras aullaba que el presidente Fujimori era un vómito negro.

Se la juzgó sumariamente en una base militar secreta de Arequipa. Todo ocurrió tan deprisa que su abogado no pudo preparar una defensa digna. Se la colocó frente a unos espejos de modo que no pudo ver a sus jueces, tan sólo escucharles. Sólo era capaz de ver su propia imagen, como cuando se erguía sobre el parquet de puntillas vigilando su postura. Aquellas voces la condenaron a cadena perpetua en una gélida cárcel cerca del lago Titicaca.

Me pregunto si habrá cambiado. Pero todos lo dudan. El ballet le dio disciplina. «Seguramente será aún más fuerte», dice el poeta.

Lo confirma una anécdota de la que tengo noticia. No hace mucho la madre de Maritza fue a visitarla a la prisión llevándole una manta eléctrica y algunos jerseys para contrarrestar el frío. «Decidle que la quiero, que su padre le envía saludos, que estamos muy preocupados y que queremos ayudarla». La respuesta fue la siguiente: «Decidle a mi madre que estoy muerta. Sólo vivo para la revolución».

Once

Me encuentro en Lima cuando la revista *Caretas* cita al oficial responsable de secuestrar, asesinar y enterrar a los nueve estudiantes. La noticia de que puede tratarse de Santiago Martín Rivas, apodado el *Führer*, es recibida con indiferencia.

Esta indiferencia me resulta incomprensible y se lo menciono en el coche a Celso Garrido Lecca. El compositor asiente. Es la razón por la que Patricia Awapara quería representar *Antígona*, para despertar a las personas y que viesen lo que ocurría a su alrededor.

Vamos a la casa de Patricia en el mismo *escarabajo* naranja en el que Celso la acompañó al estudio de ballet. Incluso ahora, a nadie le gusta hablar de esa tarde. En lugar de eso vemos un vídeo de la interpretación que hace Patricia de la *Antígona* de Celso, con su música, que es un gemido desgarrador.

Representó la obra el pasado agosto en un pequeño teatro desvencijado. «Decidí interpretar todos los papeles», dice Patricia. Sube a escena tambaleándose, sujetando una urna de terracota con las cenizas de su hermano. Se levanta el vestido amarillo y se sumerge en el papel, huyendo de la batalla bañada en lágrimas. Luego se sube a los zancos y se convierte en un tirano, en su tío Creonte. En el último acto de pronto levanta la urna por encima de su cabeza y la vuelca, enterrando así a su hermano, al Estado, a sí misma. La tierra se pega a su cara creando el efecto de una máscara griega. «En esos momentos pensaba en Maritza, en su cara en la comisaría». Todos comentaron que Patricia bailó mejor que nunca.

El vídeo termina y ella me cuenta una cosa más. Aquella noche, tumbada en el estudio con los ojos vendados, Patricia escuchó al general Vidal hablando con Maritza. Hablaban de ballet. La escena es conmovedora.

Vidal me contó más tarde que, de joven, estuvo enamorado de una bailarina de ballet clásico. Quería casarse, pero ella puso como condición que dejase la policía. El lo meditó durante muchos días y decidió que no podía abandonar su vocación. Se separaron. Le llevó algún tiempo recuperarse, y se casó veinte años más tarde. No volvió a saber nada de esa bailarina hasta el día en que capturó a Guzmán, cuando recibió una llamada telefónica. «Tenías razón», dijo ella.

Nicholas Shakespeare

— *La visión de Elena Silves*. Anaya & Mario Muchnik, 1992.
— «Buscando al Señor Potter.» *Letra Internacional*, 30/31. Noviembre 1993.

FESTIVAL DE OTOÑO 1994

Música

◆ **PRELUDIO DEL III MILENIO**
Ciclo C. Halffter
Ciclo Messiaen
Ciclo Música Degenerada

◆ **PABLO MILANES EN CONCIERTO**

◆ **LA VERBENA DE LA PALOMA**
de Tomás Bretón
Coproducción del Festival de Otoño
y Teatro de la Zarzuela

◆ **ESTRELLAS DE LA NEW YORK CITY OPERA** (EE.UU.)
Intérpretes: Sheryl Woods, Helen Yu,
Benjamin Butterfield, Jeffrey Kneebone,
Mary Dunleavy
Orquesta Sinfónica
de la Comunidad de Madrid.
Dirección: Steven Mosteller

◆ **ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DE CUBA**
Dirigida por Leo Brouwer

◆ **LA MADRE INVITA A COMER**
de Luis de Pablo
Orquesta Sinfónica
de la Comunidad de Madrid.
Texto: Vicente Molina Foix
Dirección musical: José Ramón Encinar
Dirección escénica: Gustavo Tambascio

◆ **HUELGAS ENSEMBLE**
Comunidad Flamenca de Bélgica

Teatro

◆ **"LOS BELLOS DURMIENTES"**
de Antonio Gala
Con Amparo Larrañaga, Eusebio Poncela,
Carlos Lozano
y la colaboración de María Luisa Merlo
Dirección: Miguel Narros

◆ **"UNA LUNA PARA EL BASTARDO"**
de Eugene O'Neill
Intérpretes: Carlos Canut, Isabel Mestre
y Sergi Mateu
Dirección: Gerardo Malla

◆ **"LLAMA UN INSPECTOR"**
de J.B. Priestley
Protagonizado por Fernando Guillén
y Paco Casares.
Dirección: Manuel Angel Egea

◆ **"THE RETURN TO THE FORBIDDEN PLANET"**
Gran Bretaña.
Rock–Zarzuela
Dirección: Bob Carlton
Producción: Pola Jones

◆ **"M.T.M."**
LA FURA DELS BAUS

◆ **"AMADOR"** Países Bajos
de Gerardjan Rijnders

◆ **"RETORNO AL HOGAR"**
de Harold Pinter
Protagonizado por Juanjo Menéndez
y Patricia Adriani.
Dirección: María Ruiz

◆ **"MEMORIAS DE ADRIANO. RETRATO DE UNA VOZ"**
sobre el texto de Marguerite Yourcenar.
Dirección: MAURIZIO SCAPARRO

◆ **"TRIPLE RETRATO"**
de Jaroslaw Bielski
Con María Asquerino.
Dirección: Jaroslaw Bielski

◆ **"CUANDO TEODORO SE MUERA"** Cuba
de Tomás González

◆ **"HETAIRAS"**
Con Rossy de Palma y Pilar Ruiz
Dirección: Pilar Ruiz

Danza

◆ **José Antonio y los Ballets Españoles.**

◆ **Blanca Li.**

◆ **Wim Vandekeybus y Compañía Ultima Vez.**
Comunidad Flamenca de Bélgica.

◆ **Scapino Ballet Rotterdam.** Países Bajos

◆ **Philippe Decouflé y Cia. D.C.A.** Francia

◆ **Ballet du Rhin.**
Francia.

◆ **S.O.A.P. Dance Theatre Frankfurt.** Alemania.

◆ **Dansgroep Krisztina de Châtel.**
Países Bajos

◆ **Compañía Marta Miller.** Argentina

6ª Muestra Alternativa internacional de Teatro | Nuevos Públicos | Exposiciones | Conferencias

Paises invitados
CUBA – PAISES BAJOS

Consultar horarios en cartelera diaria
o en el Teléfono de Información 559 00 89

ADQUISICION DE LOCALIDADES:
◆ En las taquillas de cada sala ◆ Venta por anticipado: Tel: 902 102 102. Todos los días, de 10:00 a 21:00 h
IBERTEX, nivel 032 *TEATROSCAM# ◆ Teatros Nacionales, en cualquiera de sus taquillas ◆

Entre la daga y la escritura en el cuerpo de la ciudad

Oscar Scopa

«Después de la alianza que Abel y Caín contrajeron al dar muerte a su padre, se dividieron los territorios. Caín quedó con la ciudad y Abel con la posibilidad de huir a través de los campos. Como fue Caín quien empuñó la daga y Abel quien dijo las oraciones, demarcaron su pacto del siguiente modo: para Caín sería la escritura, para Abel la transmisión oral». Esto puede sonar erróneo, pero está escrito. Lo cual, problemáticamente, nos deja del lado de la daga.

La actualidad y los territorios a la que ésta logra acceder nos presentan un problema de compleja solución. Quienes se hallan estancados en las grandes ciudades no piden ya la daga para dejar signada su escritura. Buscan o solicitan la fuga campestre —bucólica o pastoral— o, lo que es peor, la evacuación. La cual, la mayoría de las veces, se resuelve en un callejón sin salida.

¿Es esto producto de los desencuentros en las ciudades, de los trabajos y sus relaciones con los días o, simplemente, los modos de administrar los sacrificios y concesiones a la vida en las ciudades ya no sirven a las personas?

Podríamos estar tentados de reencontrarnos con antiguos estilos argumentativos donde la respuesta indignada alcanzaba un signo de admiración. Lo cierto es que el triunfo de la planificación del diseño, de las econometrías y otras impudicias que rellenan el culto a algunas universidades, ha condenado a la ciudad a un lugar de mal parida. Esto significa, textualmente, la antimetrópoli, en el sentido más clásico.

Metropolis es en griego una palabra complicada. Significa a la vez ciudad madre, capital propia o de un Estado conquistado, la tierra natal, la patria. Sin duda hoy metrópoli no tiene esa significación. Aunque no estoy lejos de pensar que la conquista de la ciudad de los ciudadanos por la de los consumidores tenga que ver con esa conquista sorda, irreconocible, que algunos confunden con el progreso de las ciudades. El cual, desde hace aproximadamente 200 años, ha ido ligado a ciertos ideales no siempre mercantiles (1).

Las metrópolis nada tienen que ver con la ciudad que, por ejemplo, inventó Paul Claudel para sus «héroes» en *La Villa*, donde la consideración del fin y la disposición estaban en relación con una «solemne alternativa». Tampoco es la ciudad de vidas claramente degradadas que contempló y describió Engels. En ambos existía la contraposición entre los mismos y extraños olores agradables que hoy no existen en nuestra percepción habitual (cirios y rosas; carbón y láudano). Hoy nada de lo que huele debe producir una discordancia en la que exista un riesgo de metáfora.

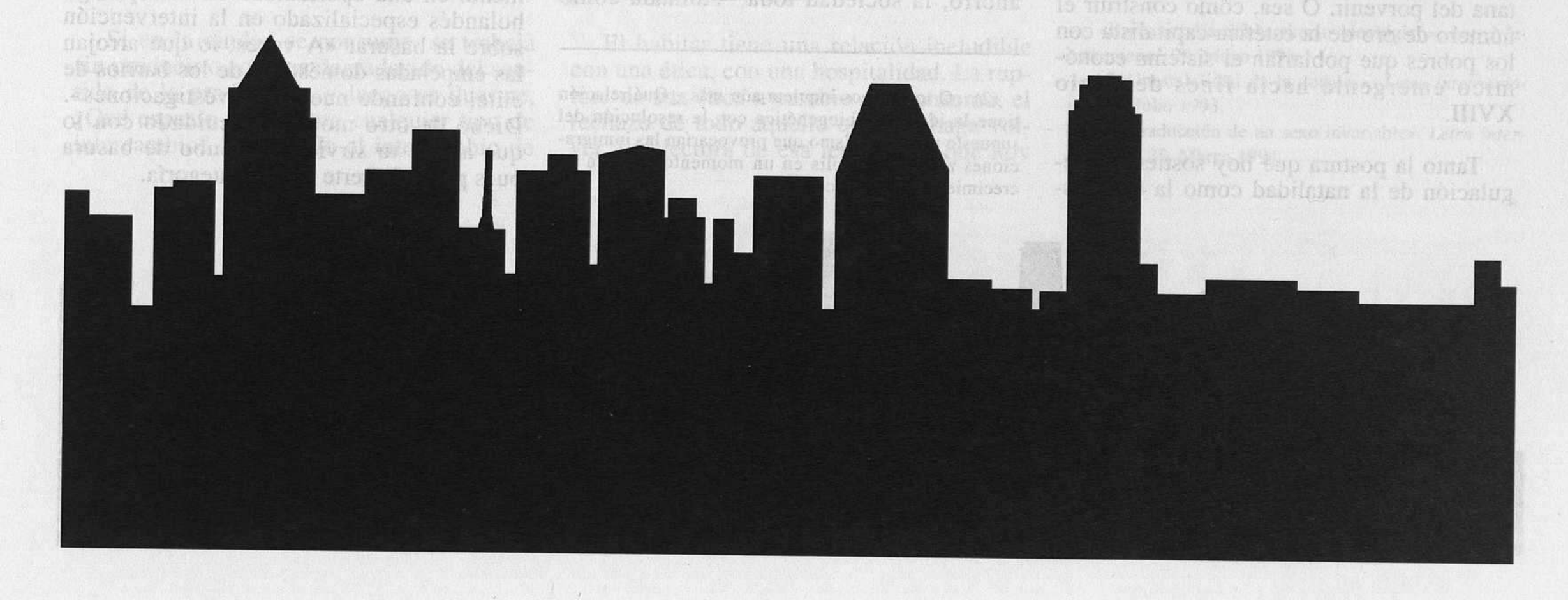
(1) Sin embargo hoy, parecería, el centro de interés de soportar vivir en las metrópolis es participar en la guerra de mercancías que allí tiene lugar de un modo inequívoco; un brillo tapando a otro brillo.

Tampoco existe aquella relación funcional que estableció Schopenhauer entre utensilio y edificio, desde su perspectiva de la influencia de los objetos sobre los sujetos y en relación a los fines personales o la voluntad. Una de las razones de que aquello que Schopenhauer supuso en su teoría carezca hoy de sentido, es que para él esa relación se establecía en la referencia a una concepción de la naturaleza, que hoy parece no tener validez.

¿Pero de qué ciudades estamos hablando? No sin duda de las grandes ciudades del *tercer* mundo, donde la vida más pauperizada y degradada convive de un modo cínico con fortunas ostentadoras de su patética ampulosidad *new rich*, donde los que pueden consumir lo hacen con la violenta intención de diferenciarse de los imposibilitados, de un modo indignante para cualquiera que participe de alguna convicción democrática, más allá de la posición ideológica por la que se haya optado en la vida.

Estamos hablando aquí de aquellas ciudades que, constituyendo el ideal de las ciudades del *tercer* mundo, han logrado una aparente equidad como medio de convivencia ciudadana. Y digo aparente pues el sueño de los constructores de estas ciudades —la desaparición de los conflictos y de la agresividad— ha fracasado, ya que estos parecen ir día a día en aumento.

Aquello que distingue a las ciudades del Norte de las del Sur es que las primeras han renunciado al intercambio de dones a cambio del ejercicio del derecho positivo. Esto es lo que vuelve a ambas deseables y detestables a la vez: una presencia diferente de la concepción de la vida y la muerte.



Población, ciudad y modernidades

Hoy la discusión sobre las formulaciones de la ciudad, de los cuerpos de los sujetos en la ciudad, no está en relación (como lo estuvo siempre) con los presupuestos de los mayores, de los ancianos, de cierta antecedencia. Estas discusiones fluyen sin confluir, sin inscribirse, a partir de discursos vacíos en torno a lo que aparece o desaparece en la visión de la ciudad. Parecen discusiones inundadas de precariedad. Sin un campo común o frontera que unifique no ya la divergencia de pareceres, sino las metas que provocan a la necesidad de conclusiones dispares. En cambio, tarde o temprano se dispersan sin saber de quién es cada discurso. En otras palabras: no existe discurso sobre la ciudad pues las posiciones subjetivas van atadas al suceso que viene a ocupar —en su forzada aparición efímera—la autoría de los antecedentes. Esto es lo que produce que no exista una discusión seria: en primer lugar por el pegoteo al suceso; en segundo lugar pues la imagen —meta y a la vez canon— de las ciudades se remite a cuestiones de urgencia.

Es así que el problema de la relación trabajo, vivienda, consumo y población continúa hoy en día bajo la hegemonía de los presupuestos de Malthus. Quienes amamos la literatura sabemos que fue Swift quien, desde su loca ironía, dio las «soluciones» que muchos «estrategas» de la población desearían aplicar.

Pero debemos detenernos en Malthus. El presupuesto de sus ensayos sobre población no eran los sujetos de la comunidad de ciudadanos, sino cómo resolver las proporciones matemáticas de la estética metropolitana del porvenir. O sea, cómo construir el número de oro de la estética capitalista con los pobres que poblarían el sistema económico emergente hacia fines del siglo XVIII.

Tanto la postura que hoy sostiene la regulación de la natalidad como la que sustenta la abstinencia prematrimonial y la «paternidad responsable» son dos caras de la misma moneda malthusiana, son dos perspectivas que van en la misma dirección de la «coerción moral» de las tesis escritas por Malthus con respecto al problema de la población y su relación con las peligrosas ciudades de los pobres.

De este modo, controladores de la natalidad y controladores del orden del patrimonio matrimonial van de la mano en el camino de la «coerción moral» que propugnó Malthus. O intervención social o intervención en la heredad patrimonial . ¿Cuánto tiempo más? (2).

Esta es quizá la «modernidad» que ha fracasado y aún resiste en su fracaso: la idea del progreso del género humano (palabras estas llenas de resonancia mercantil) como el progreso de las Ciencias de Intervención sobre la Humanidad. No es ni a la modernidad de Descartes ni a la de Diderot a la que se puede atribuir un fracaso, sino a los devotos de la sagrada trinidad (Malthus-Bentham-Godwin) que continúan en la empresa de sustituir la singularidad de cada sujeto por la disciplina del orden social.

Adam Smith, en *La riqueza de las naciones*, comentaba: «El principio que impulsa al gasto es la pasión por el goce presente». El triunfo, luego de terminada la Segunda Guerra Mundial (esto es, luego de la caída del muro de Berlín), de las tesis ultraliberales, constituidas durante los años de la invención de la llamada sociedad de consumo (goce permanente de cuanto aparece para gastar), tiene relación con esta frase de Smith.

Si él contraponía el goce del gasto al ahorro, la sociedad toda —tomada como los habitantes que viven en relación a una urbe— se ha decantado del lado del goce del consumo antes que del ahorro de energías para «mejorar» las condiciones de vida. Smith se decanta por la «pasión» del gasto y las ciudades han sido armadas para esa pasión que oculta al cuerpo que se consume. La imposibilidad de establecer una gramática de la metrópoli está relacionada con ese goce del que habla Smith. Son pocos los que quieren hacerse cargo de la relación entre el cuerpo consumido en la metrópoli y el goce de consumo.

El olor de los sustitutos

La «coherencia» de la higiene pública con los olores del espacio público como prioridad, como señala Alain Corbin, ocupan hoy —y desde hace dos siglos— un lugar primordial en el orden de las ciudades. Ese orden —a diferencia del establecido en las democracias de las ciudades griegas— ha producido segregaciones, racismo (los nazis decían que los judíos olían mal; hoy «huele mal» el gran enemigo turco) y la consolidación del olor ideológico medio, el cual tiene estrecha relación con el cuerpo desodorizado.

Hoy, no es lo inmundo el pecado —como en la Edad Media— sino el olor de los mismos cuerpos (¿Será ésta la razón por la cual se argumenta *ad hominem* con tanto salvajismo en la clase política?) Olor de los cuerpos humanos, de los trabajos y sus máquinas, de los edificios y sus barrios. El olor de los cuerpos aceptados y desechados... pues también la basura tiene sus cánones. Los desperdicios de San Blas (barrio obrero de Madrid) no son los mismos que los de Puerta de Hierro. O como me comentó en una oportunidad un antropólogo holandés especializado en la intervención sobre la basura: «A veces, lo que arrojan las empeladas domésticas de los barrios de élite, confunde nuestras investigaciones». Dicho de otro modo: ten cuidado con lo que arroje tu sirvienta al cubo de basura pues puede hacerte perder categoría.

(2) O lo que nos inquieta aún más: ¿Qué relación tiene la ideología biogenética con la resolución del supuesto provincianismo que provocarían las inmigraciones a las metrópolis en un momento de falta de crecimiento tecnológico?

Unos de los pecados capitales de hoy en día son, justamente, aquellos olores que no coinciden con la práctica del bien común que hegemoniza la época. La prohibición de fumar en los EE.UU. corresponde a este tipo de salud pública de los olores privados y no a un supuesto amor hacia los pulmones de los consumidores.

En este sentido, la televisión se convierte en el aliado principal de la desodorización. Pueden verse partidos de fútbol, mesas redondas, accidentes de carretera, desfiles de moda, masacres variadas, accidentes aéreos o regatas oliendo todo igual. Esto es lo que se consume: sea yogur o genocidio jamás deberá saberse que terminará oliendo de un modo *infame*. «La voluntad de asegurar la buena marcha de la fisiología social de la excreción», como diría Corbin.

Es de este modo que el cuerpo ha perdido su contexto en la ciudad. Esto significa que tiene la posibilidad, por el simple hecho irreductible de tener humores, de volverse obsceno. De este modo también, la ciudad se ha llenado de palabras insignificantes para gente desinteresada.

Otros encadenamientos para un final

Hoy la ciudad no es más el oasis en el desierto, donde angustian la soledad de la noche o del atardecer. Tampoco existe ninguna Jerusalén a liberar con alguna nueva arma oculta que produzca algún poema. Los tutsis utilizan en Kigali fusiles tan o más sofisticados que los que se usan en Sarajevo. Esta es en realidad la promesa de la globalidad y sus autopistas, el regalo tecnológico a las ciudades del Sur.

Si en la ciudad se consume, se trabaja sin producir o con una degradación del sentido de la producción, y luego se duerme, ¿Qué espacio existe para cualquier tipo de intercambio? Sobre todo el intercambio de esas diferencias que cuando no producen encuentros producen indefectiblemente guerras.

Más bien lo que prima en la situación actual de las ciudades es el sometimiento, el vasallaje de un grupo sobre otro que tampoco crea, la incertidumbre frente al descreimiento e inclusive la abulia y la indiferencia. Lo que daba sentido a las ciudades, el intercambio, es también un objeto a consumir.

En otras palabras. Una ciudad donde el sueño que fracasa se convierte en un ideal que vuelve a fracasar del lado del resentimiento, donde el don con su carga de agresividad y el cuerpo singular de cada sujeto no tienen sitio, termina acorazada en pequeñas murallas personales o grupales que ejercitan la cohesión como modo de éxito individual. Como sabemos desde el Renacimiento, sólo las ciudades amuralladas caen, las ciudades abiertas a las pasiones de cada uno de los sujetos son las que perviven. Y perviven, justamente, en el intercambio de dones, en la ley que esos intercambios engendran.

Pero volvamos al tema con el que inicié este trabajo, que intenta encadenar preguntas antes que concretar sentencias. No es erróneo que las ciudades, fundadas por Caín y refundadas por Noé en nuestra tradición, hayan tenido por privilegio y hecho fundacional a la escritura.

La hospitalidad de las ciudades tenía que ver con sus lenguas y escrituras. La escritura constituía una ética, la ética de los padres. La hospitalidad de ellos y sus formas de transmisión. Hoy la transmisión de esa ética ha sido deshauciada junto a los padres que la portaban.

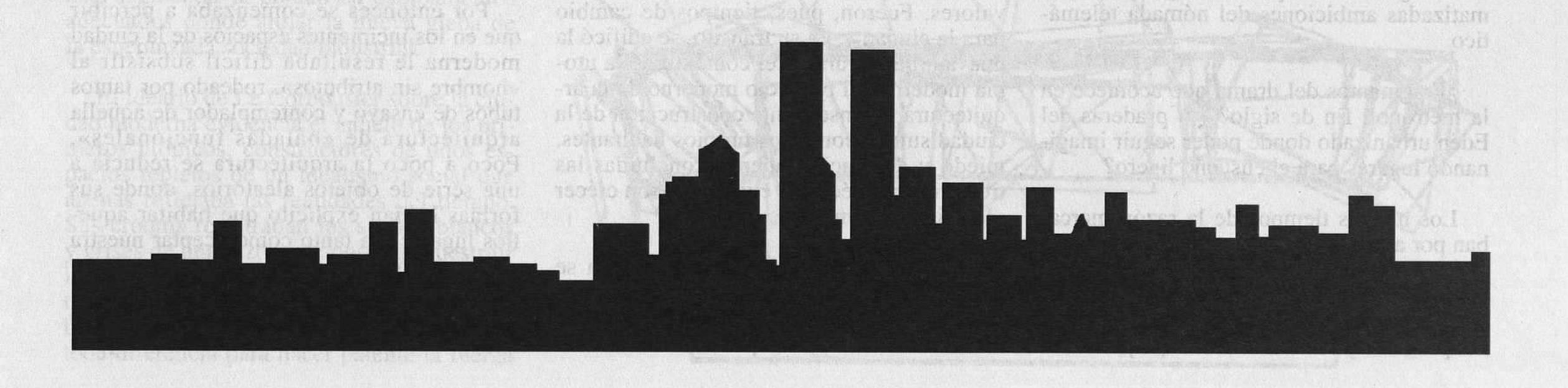
El habitar tiene una relación ineludible con una ética, con una hospitalidad. La ruptura de esa ética a cambio del consumo, el rechazo de todo aquello que nos haga volver a la lectura de esa letra, es lo que hoy está en juego, no sin consecuencias. Por lo cual podemos decir que las ciudades, las metrópolis, *ya* han sido deshabitadas y que esa sensación es la que produce el que algunos pidan su evacuación.

Para que exista un cuerpo humano debe haber un sujeto, y para que haya sujeto debe haber algún otro. Si los lazos que hacen a una ética y a su transmisión se destruyen, los cuerpos son pasibles de su propio consumo, de su permanente aparecer: insomnios, enfermedades, el otro como enemigo, el consiguiente desprecio y el consiguiente racismo. O, en otros términos, lo que no se escribe o cultiva se termina matando.

Eso es lo que salvó a Abel de desaparecer para siempre, devorado por el pacto con su hermano. Caín, con la misma daga con la que dio muerte a su padre a causa de sus palabras, escribió el nombre de su hermano para que se recordara por siempre el origen de la ciudad de los errantes. O, retomando unas palabras que inspiraron a Safouan, *entre dos sujetos no hay más que la palabra o la muerte*. Quedarse sin lugar para el destierro en la palabra y la escritura, es quedar sin cuerpo en una ciudad deshabitada.

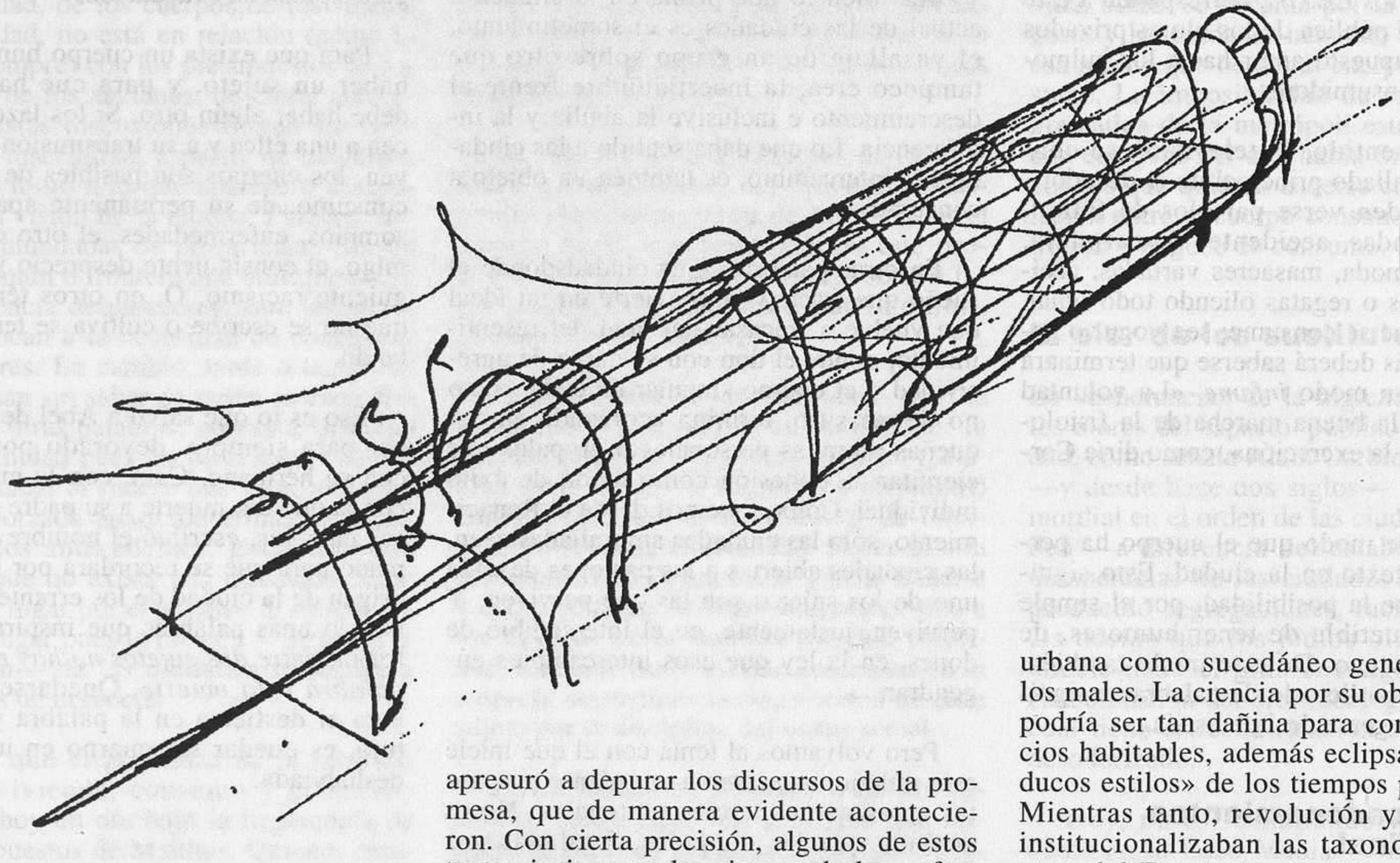
Oscar Scopa

— «Escenografía del territorio ideológico». *Letra Internacional*, 28. Mayo 1993
— «La inestabilidad de la vocales». *Letra Internacional*, 29. Julio 1993.
— «La traducción de un sexo invariable». *Letra Internacional*, 32. Marzo 1994.



De las ciudades que invadieron el valle y profanaron el lago

Antonio Fernández-Alba



Escasos son los testimonios de optimismo que aún nos quedan al contemplar la ciudad, *la ciudad moderna* con la que se pretendía inaugurar el arco tensado del siglo que concluye. De su grandeza aún brillan «oasis oxidados» de sus periodos de esplendor. Sendas solidificadas por los territorios de locomoción, que invadieron el valle y profanaron el lago. Artefactos mineralizados de transparentes transfiguraciones, se confabulan con las dunas de arcilla, al modo de monolitos perforados donde albergar los vagabundos del motor, soberanos de los lugares de destierro. Rascacielos y conflictos sociales. Heterogeneidad de instintos. Eclecticismos de confusas e inciertas geometrías para albergar las automatizadas ambiciones del nómada telemático.

¿Fragmentos del drama que acontece en la metrópoli fin de siglo?, ¿o praderas del Edén urbanizado donde poder seguir imaginando lugares para el ensueño ligero?

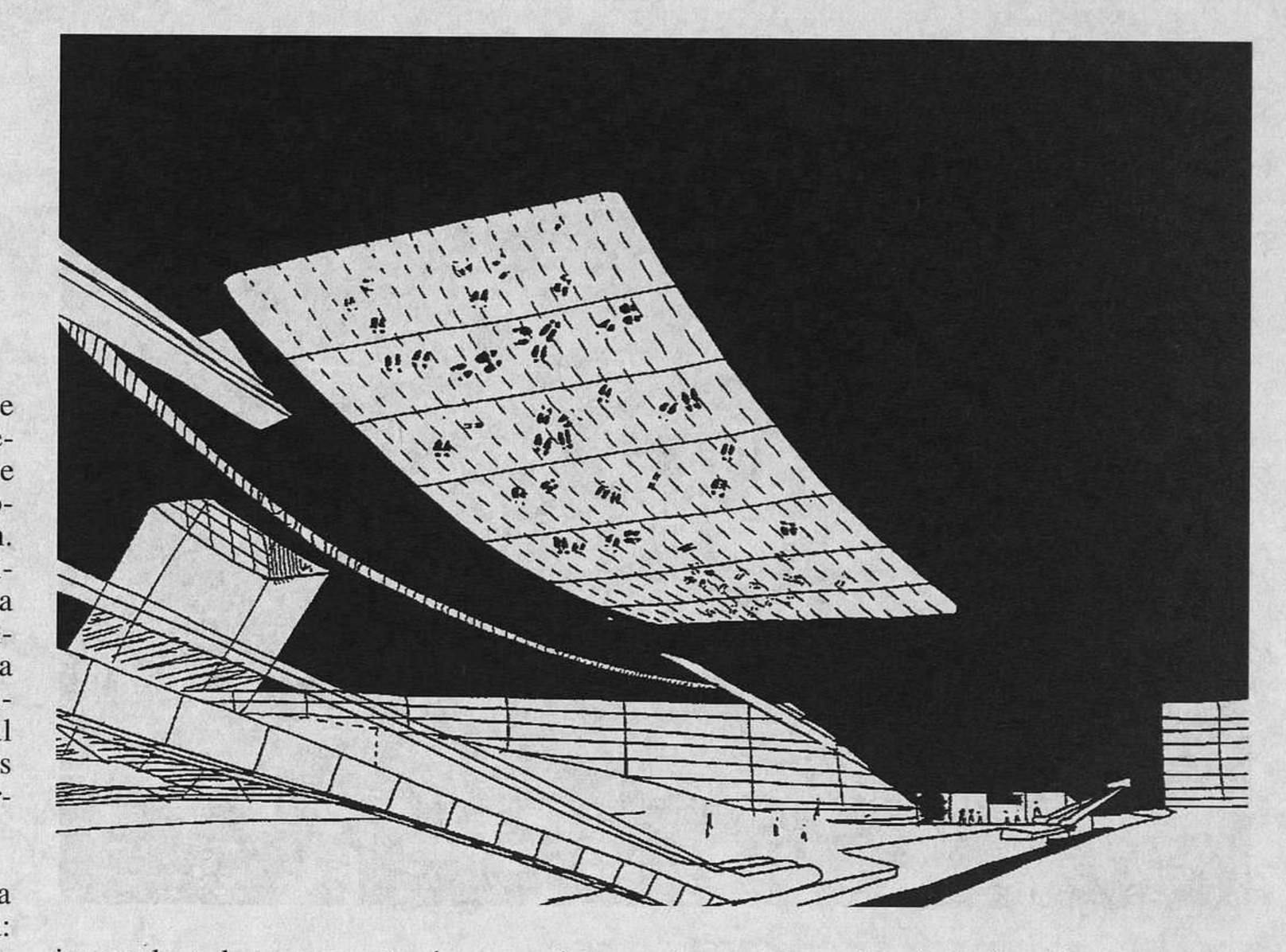
Los nuevos tiempos de la razón marcaban por aquellos principios de siglo los presupuestos del cambio que introduciría el progreso, de manera que *tiempo y cambio* se consolidaron como un binomio solidario del progreso y la razón. El tiempo pronto se apresuró a depurar los discursos de la promesa, que de manera evidente acontecieron. Con cierta precisión, algunos de estos textos insinuaron los riesgos de los «efectos grandiosos». Se confiaba que el tiempo ofrecería para el espacio de la ciudad una situación más gratificante, porque la arquitectura podría proyectar sus formas en los valores sustanciales de la utopía, aquel paradigma neoilustrado de la revolución industrial que pretendía garantizar bienestar generalizado en el nuevo paisaje del humanismo social.

A esta concepción de un tiempo no lineal se superponía la *noción del cambio*, de manera que la ciudad se construiría *ex novo*, en dos estrictos parámetros o, si se prefiere, en una síntesis conceptual, dilatada en el tiempo y en una metáfora alegórica concebida para formalizar el cambio de valores. Fueron, pues, tiempos de cambio para la ciudad y, en su tránsito, se edificó la nueva arquitectura en el contexto de la utopía moderna. El proyecto moderno de la arquitectura y consecuente construcción de la ciudad sufrió, como sus propios habitantes, miedo y desolación apenas concluidas las tres primeras décadas, cuando vieron crecer «los gigantes amarillos».

Para reducir tan inmerecida prueba se acudió a una terapia mal administrada; mitigar el sentimiento o eliminarlo con endurecidas sombras, incorporando la ciencia urbana como sucedáneo general a todos los males. La ciencia por su objetividad no podría ser tan dañina para construir espacios habitables, además eclipsaría los «caducos estilos» de los tiempos precedentes. Mientras tanto, revolución y vanguardia institucionalizaban las taxonomías ambiguas del Estado burocrático moderno en totalitarismos ideológicos y sociales democracias. Desapercibido paso por aquellos tiempos, los fundamentos neo-liberales y absolutistas que encerraban las nuevas formas de dominio de unas sociedades orientadas hacia la *cultura del lucro*. El espíritu de la arquitectura se iba oscureciendo entre las triunfales conquistas plásticas de las vanguardias, y un sentimiento de pasión se apropió del manejo y manipulación de la materia. La manera de interpretar el mundo quedó alojada en la función, y tan singular invasión llegó a malgastar *la forma*: al margen de la función —se llegó a acuñar— la forma no tiene razón de existir.

Por entonces se comenzaba a percibir que en los incipientes espacios de la ciudad moderna le resultaba difícil subsistir al «hombre sin atributos», rodeado por tantos tubos de ensayo y contemplador de aquella arquitectura de «baladas funcionales». Poco a poco la arquitectura se reducía a una serie de objetos aleatorios, donde sus formas hacían explícito que habitar aquellos lugares era tanto como aceptar nuestra convivencia perdida.

La dimensión sublime del bello objeto arquitectónico en la ciudad encerraba, pese



a su intrínseca belleza, un cierto grado de perversión, pues el «nuevo espíritu» se legitimaba por unas minorías heroicas que llegaron a suprimir los espacios de la historia en beneficio de la emblemática función. No obstante, el fracaso de los credos políticos y la determinación de abogar por una secuencia de ecuaciones mecánicas insinuaría la orientación de la respuesta hacia el acontecer poético. El arte asumió la responsabilidad poética de hacer aflorar al mundo las ideas propias de su tiempo, ideas que configuraron solidariamente la *modernidad del mundo ético.*

Iluminaciones, discursos de ruptura afloraron en el mundo interior del artista: cubismo, surrealismo, abstracción, constructivismo..., sus mensajes reunían un conjunto heterogéneo de expresiones pero también una gramática para construir los nuevos discursos de los espacios sociales de la época, pese a que el artista no tuviera un conocimiento preciso de la accidentada geografía del acontecer social. Aquellos artistas de la mirada interior desparramaron su gesto creador entre los ecos de un imaginario futuro y las figuraciones de un pretérito ya consumado. El artista militante mostraba a través de sus obras los entornos de la utopía, al mismo tiempo que enunciaba el drama de la enajenación moderna.

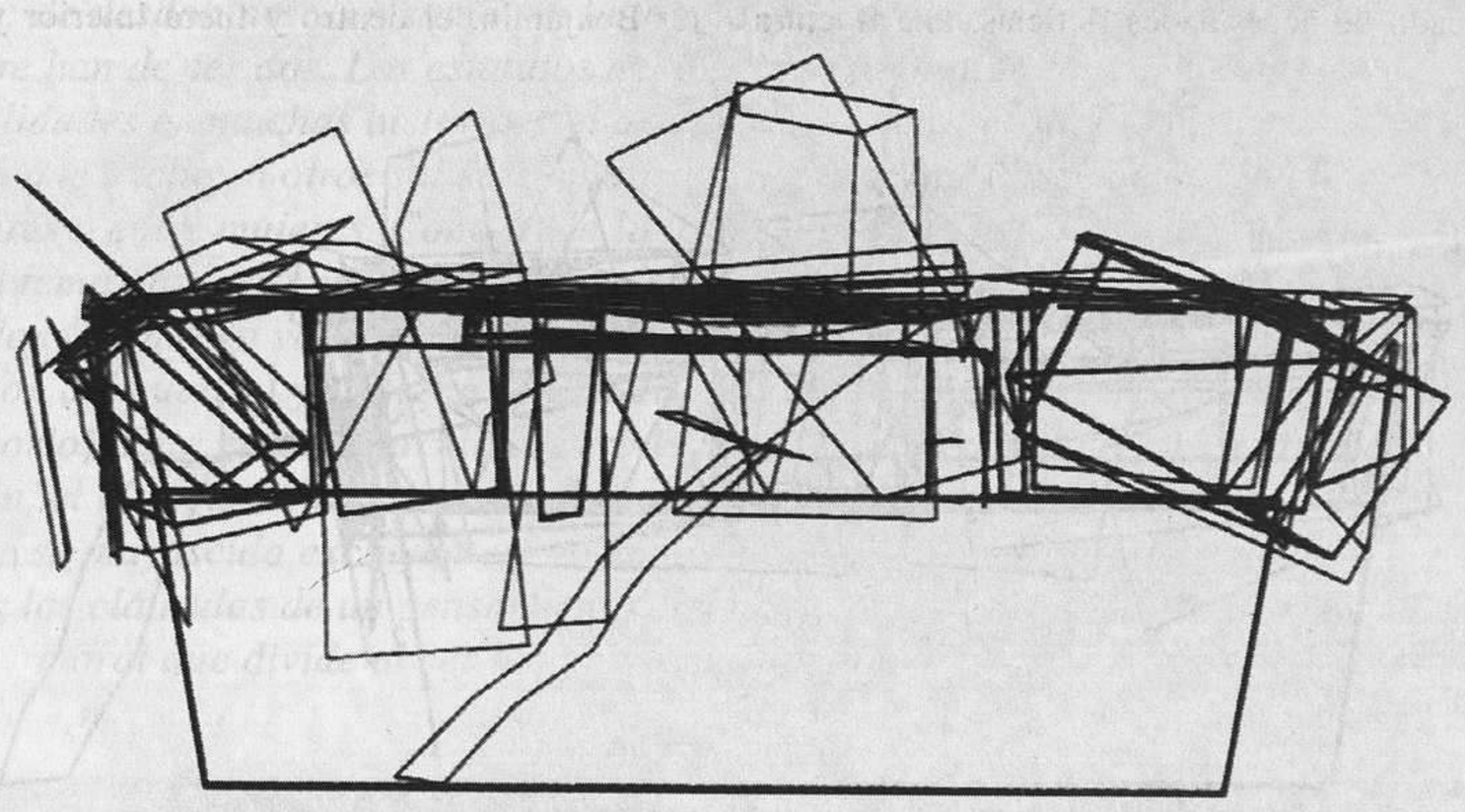
La ciudad, desde sus visiones axonométricas, hacía patente la ausencia de sus moradores y la contaminación que en ella depositaban los artefactos industriales, situando al espectador de estos grabados imaginarios en los límites del firmamento, como un ángel necesario que contemplara un laberinto en expansión permanente. Así, Le Corbousier, reformador e iconoclasta, llevado por su celo mesiánico hacia la máquina, proponía demoler el París medieval y sustituirlo por opacos caleidoscopios donde verificar los ensayos de la «utopía totalizadora sobre la ciudad». El Plan Voisin se concebía como una planificación totalitaria, un martillo neumático guiado por el «ojo cartesiano» para abolir calles y plazas, segmentar la ciudad en campamentos adecuados donde alojar la nueva gleba de la esperanzada sociedad industrial.

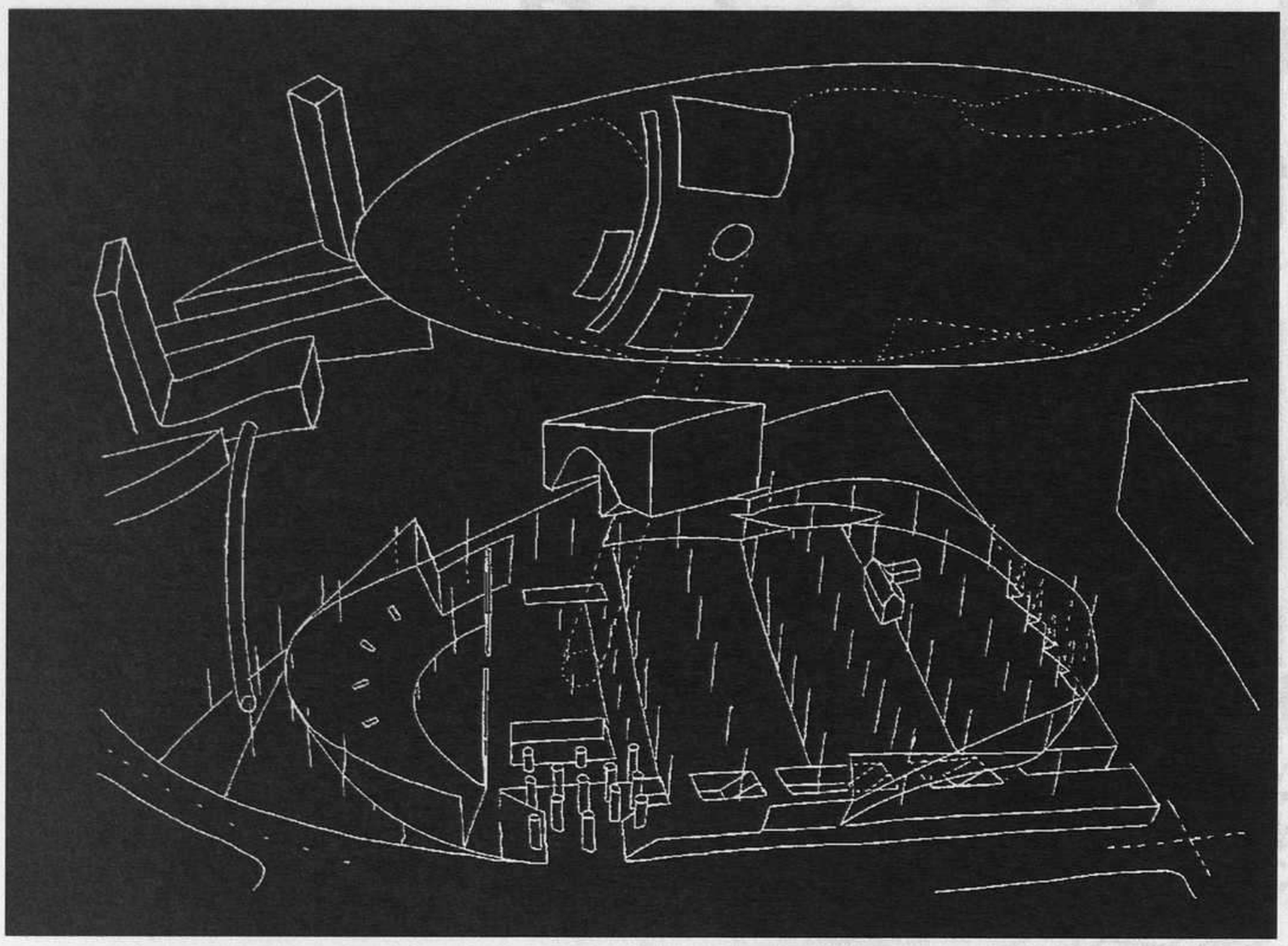
El ideario de Le Corbousier sobre la ciudad moderna evidencia el anhelo de los primeros utópicos, constructores de unos espacios repletos de un idealismo social que apenas reflejaba las realidades del tiempo. Sus croquis registraban los sueños blancos y grises de una razón que postulaba destruir las adherencias eclécticas, los amuletos estilísticos que el transcurrir del tiempo habían sedimentado sobre la ciudad. Arrasar toda diferencia para hacer patente la fuerza innovadora de un presente sin recuerdos, e instaurar la arquitectura sublime de acero, hormigón y cristal.

La arquitectura de la ciudad industrial, como en tiempos del Renacimiento, precisó también de los códigos compositivos, debería venir acotada por la vida, construida de materiales agradables al tacto, cordiales a la vista, adaptada al ritmo del ser humano para envejecer con dignidad y no violentar al orden circundante. Pero el ideario renacentista y la apacible traza burguesa de la ciudad precedente no servían para formalizar los itinerarios del autómata residencial o del nómada telemático, en los que se había convertido el ciudadano de los viejos burgos. La utopía moderna soñó para la ciudad una forma perfecta y casi definitiva. El «azar» y la «voluntad de progreso» se encargaron de reproducir su menesterosa morfología actual.

El proyecto de la arquitectura destinado a la ciudad de los «menhires sublimes» llegó a los perfiles próximos de la máquina, diseñando sus edificios como objetos autosuficientes en la segunda naturaleza técnica. Pero los edificios, que obedecen a las leyes del cambio de la función, apenas pudieron aceptar la función del ser que los requería. Algunos permanecen, aquellos que soportaron la selección natural de lo bello. Aquella utopía moderna, primera autora de la razón entre brumas, postuló un proyecto para la ciudad del siglo XX, reductiva en sus elementos expresivos, amputada de recuerdos, cautiva y prisionera de la idea. Inauguró, eso sí, la nueva dimensión del tiempo y se transformó en *utopía negativa*, en lugar sin residencia apacible, Mitificó *la máquina*, deificándola como abstracta mediación para habitar y comunicarse. Nunca sabremos a qué se llamó ciudad moderna.

¿Quién construye la ciudad? ¿Qué proyecto organiza el desarrollo de lo urbano? Las sociedades capitalistas avanzadas evolucionan hacia un modelo de producción específica, *modelos de producción de Estado*, sistemas de poder que resultan de un compromiso entre las estructuras de iniciativa privada y los postulados del nuevo capitalismo de Estado, en los diferentes procesos de gestión y desarrollo, este modelo es en el que se orienta la presente ideología del mundo occidental.





La sociedad se organiza según los principios de la «economía del deseo» a los que ha llegado el nuevo capitalismo industrial integrado (C.I.I.), formado por las *transformaciones* y *adaptaciones* del capitalismo monopolista y las *alternativas* que propone el capitalismo de Estado. Estas relaciones integran no sólo clases y costos sociales, políticos y económicos, sino los espacios y los contenidos de la ciudad.

El proyecto que este modelo (C.I.I.), por lo que se refiere a la construcción de la arquitectura de la ciudad, se ve circunscrito bien a un «formalismo técnico» que dé respuesta a las infraestructuras de la movilidad, grandes macroespacios para el consumo, (*movilidad + consumo*, como se sabe, son los factores de mayor incidencia en la construcción de la metrópoli moderna), o bien en un «formalismo historicista», que pretende mantener mediante costosas cosméticas las viejas tramas urbanas de la ciudad construida. La cultura que desarrolla este modelo C.I.I. en la ciudad marca una división sin paliativos entre la experiencia subjetiva y toda la cosmogonía de artefactos que constituyen el hipermercado de necesidades ficticias, una fractura entre la persona y los escenarios metropolitanos.

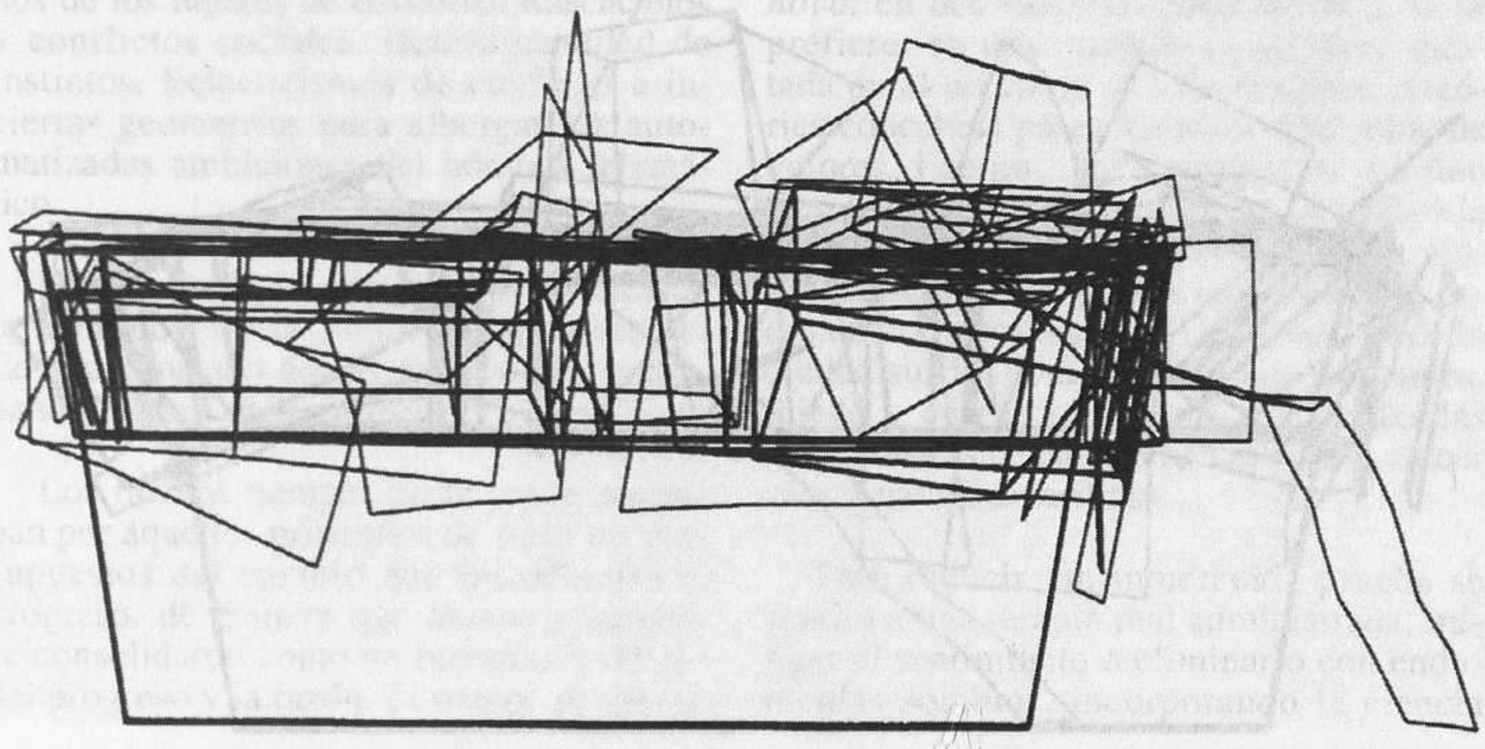
La negación del individuo, pese a tanta literatura humanizadora de las vanguardias teóricas, es un proyecto implícito en el proyecto de la arquitectura moderna. Esta abolición de la identidad se plantea en la ciudad del protorracionalismo en una doble valoración, como concepto y como uso, como individuo y como grupo, como estilo individual y estilo colectivo. Paradójicamente el proyecto del arquitecto cobra un protagonismo fuera de lugar, su expresión individual interpreta y reproduce la pluralidad estilística de las formas que construyen el espacio de la ciudad.

La negación de la identidad en la ciudad, la fractura entre persona y medio urbano, produce una necesidad de prolongar la historia individual llena de silencios, en un diálogo con los artefactos técnicos de comunicación, con los medios informatizados que pueblan los ámbitos de la democracia espectacular. En la calle sólo quedan los expedientes nemotécnicos del caminante solitario según la melancólica cita de Walter Benjamin, el dentro y fuera interior y exterior, sólo se perciben por los códigos que señalan las demandas del consumo. Signos que vienen a ser como desiertos distantes de su individualidad arrebatada, tangentes sólo por la contingencia del consumo, esa necesidad fingida, propiedad aplazada, donde también el objeto se ha quedado sin lugar. Su propiedad sólo se adquiere por el otear posesivo, por la percepción transitoria, como mirada mediadora de la identidad perdida. La mirada entretenida en la calle de los objetos alineados, de la mercancía afamada de los signos, rasgos publicitarios, autógrafos anónimos, marcas registradas, astrolabio del dinero, efímeras consignas, sintagmas benéficos, códigos cromados, arquitecturas en fin de las mil filigranas. La metrópoli como guía de la separación entre hombre y medio de este epistolario codificado del adiós, desahuciado del yo en el habitar de la gran metrópoli.

Nuestros cuerpos de la infancia rozaron aún los muros de la ciudad que albergaba la atmósfera de los ensueños de la niñez, nuestra adolescencia y madurez ya enmudecen en la patria de los «inmateriales de la metrópoli», errantes vagamos en el azar de la jungla telemática.

El hombre disociado dejó el corazón en la ciudad herida y trata ahora, en lo que es ciudad confusa, asimilar con razonada esquizofrenia las promesas que bordean sus luminosos mensajes.

Infancia Metropolitana, a los que ahora asistimos, la ciudad quedó vencida irremediablemente con sus recuerdos, símbolos y fetiches. La ciudad como memoria abolida de las cosas, en ella nos queda sólo la mirada de los objetos transitorios, pero los objetos como las cosas, desalojadas del recuerdo, amputadas en su esencia, son efímeras. El cuerpo del hombre hace tiempo que fue arrojado del edén urbano y hoy su alma ya divaga por las geometrías de la angustia, entre colinas de rojas arcillas y menhires de transparente celofán.



Antonio Fernandez-Alba

— *En las gradas de Epidauro*. Libertarias-Prodhufi, 1986.
— *La metrópoli vacía*. Anthropos, 1990.
— *Velada memoria*. COAM, 1990.
— «El espacio urbano como mediación simbólica.» *Letra Internacional*, 17. Primavera 1990.

Eros: desorden e indiferencia

Cuando las varias Iglesias que en el mundo son y han sido afirman que el único amor legítimo es el que se da entre un hombre y una mujer; cuando nos dicen que procrear es divino y gozar es mala leche; cuando instituyen un solo tipo de familia como célula básica y proponen, al fin y al cabo, desterrar células «ociosas» que se disipan en ceremoninas del placer (del cuerpo, del jugoso palabreo, de la caricia breve o prolongada), lo que están excluyendo es el rasgo propio del erotismo humano: su capacidad de imaginar, de transformarse, de verse mujer en cuerpo de hombre, hombre en cuerpo de mujer, mujer en cuerpo de mujer, hombre en cuerpo de hombre: de desdoblarse, en suma, en la fábula del encuentro de dos seres, si es que siempre han de ser dos. Los estatutos del discurso permitido imponen también parcialidades en muchas historias del arte o la literatura eróticos: índices «eruditos» que excluyen otros saberes amorosos, como el que surge de la relación entre hombres o entre mujeres. Conocer la literatura, el cine, la historieta, etc.. que abordan el tema gay, será una forma de reconocer una vez más que Eros inaugura el desorden (porque la verdad de la pasión no admite tratados morales sobre el «buen uso» del cuerpo) y su signo es la indiferencia (en el encuentro, el sexo es mero accesorio). Esta es una parcela del erotismo, necesaria para iniciar el camino de la mezcla, el intercambio de saberes sobre el cuerpo. Tal vez muy pronto el Amor abandone su mayúscula excluyente y podamos hablar de «amores», lejos de las etiquetas y las cláusulas de un pensamiento dirigido, contra las dictaduras de una moral que divide al ser humano repartiéndolo en casillas.

¿Qué sexo tiene esta página?

Mario Merlino

Nada me retuvo. Me liberé y fui.
Hacia placeres que estaban
tanto en la realidad como en mi ser,
a través de la noche iluminada.
Y bebí un vino fuerte, como
sólo los audaces beben el placer.

Konstantino Kavafis
Fui, 1913

Ni en el nombre del Padre ni en el de la Madre. Ni mujer ni hombre. El «ni» que desdibuja los límites, que construye ese útopos donde lo neutro es posible, el ninismo como figura retórica, dirá Roland Barthes. Fuera de sexo, fuera de centro, fuera de norma, en cualquier punto de la rotonda de lo sagrado. Más allá del sexo del D.N.I.: ni hombre, ni mujer, ni aquí ni allá, sino todo tránsito: *entre* uno y otro, en el lugar de la barra inclinada, la disyuntiva/copulativa que todo lo mezcla.

De la condena aparatosa de los sexofóbicos de cualquier Iglesia se ha llegado a hacer del sexo el «puesto del hombre en el Cosmos» y hasta la afirmación sexista de otro signo —oye, que los hombres también lloran; oye, que ser mujer es intentarlo—, todo se resuelve en fijar el marco que imponen las «partes»: vaya sinécdoque prosaica ésta de confundir a las personas con sexos andantes. Por qué no el *cuerpo* y sus resonancias, entero el cuerpo o fragmentado, pero sin que un fragmento se inmovilice sin dejar paso a los otros. Procreo si lo creo necesario. Te creo con tus once órganos sensoriales, como dicen las *Leyes de Manú*, que cita José Lezama Lima en *Paradiso*: desde la lengua, órgano de la inteligencia, hasta el «agujero interior del tubo intestinal», órgano de la acción.

El sexo se ha convertido en aparato: reproductor según la norma y los manuales, que por un lado sabe inocular y erguirse y, por otro, en su versión femenina, se abre, recibe, se humedece. Pero el cuerpo, de la cabeza a los pies, ofrece la versión sensible del laberinto y el caos. Me enredo en tus enigmas corporales, te descubro en los pliegues, te sumerges, resonamos en el hallazgo de nuestras zonas de placer, hacemos el desorden en una especie de orgía estética que rectifica a la naturaleza (Manuel Angel Conejero). Dejamos el género, degeneramos.

Revisaré algunos testimonios literarios sobre el amor entre hombres, sin respetar la cronología, volcándome más en esa otra historia (la de la «sensibilidad», diría Hubert Fichte) capaz de ofrecer pistas y motivos de reflexión o diferencia. Consciente de que ésta es una manera más de parcelar pero también de que muchos análisis, ensayos y proclamas sobre la literatura erótica no superan el mito de Adán y Eva. Optimismo obliga: caminamos hacia un amor plural, en busca del milagro, de «lo Imposible en mí y en ti mismo» (Allen Ginsberg, carta a Neal Cassady, agosto de 1948). Por el momento, haciendo una pausa interrogante, después de disfrutar del amor y del vino, como se lee en un poema de Ibn Jafaya de Alzira (1058-1139), «el que es como yo/ debe retirarse para buscarse a sí mismo», sin olvidar que todos los dioses (las imágenes) del deseo «residen en el pecho humano» (William Blake), sin olvidar que también disfruto cuando te contemplo. Y al contemplar, se construye a la vez la teoría del cuerpo, que fluye en la quietud o se desgasta/se disuelve entre las manos. Porque —repito glosando a Stephen Spender en su poema *Recuerdo*— mientras miro recuerdo: el amor se abisma en lo que ve y construye un presente infinito que permite seguir contemplando a quien alguna vez se vio.

Primera pausa: para el banquete

Se dice que en el Japón el beso es desconocido. Eso se debe a que el excesivo culto por las flores en ese pueblo, le convierte todo el cuerpo en labios.

José Lezama Lima
Oppiano Licario

Arthur Tress.

Una vez más nos reunimos con Sócrates en *El banquete* de Platón y nos cuenta el mito del andrógino primitivo, oímos a Diotima hacer la genealogía de Eros, hijo de Poros (el recurso) y Penía (la escasez), enumera luego el filósofo los atributos del dios de amor, flexible de forma, a mitad de camino entre lo mortal y lo inmortal, entre el saber y la ignorancia, entre el deseo y la posesión fugaz, siempre oscilante. Pero antes se ha hablado de lo que hay de comunicación erótica en el acto de transmitir la sabiduría: «Estaría bien, Agatón, que la sabiduría fuera una cosa de tal naturaleza que, al ponernos en contacto unos con otros, fluyera de lo más lleno a lo más vacío de nosotros, como fluye el agua en las copas de la más llena a la más vacía». Lo que en *El banquete* comienza definiéndose como una red cuyo hilo conductor son las «operaciones amorosas» —que se manifiestan en la música, por ejemplo, a través de la armonía y el ritmo— y, con ellas, la noción de que cada amante busca en el mundo su símbolo (etimológicamente, su *contraseña*), se completa en *Fedro* asociando el amor al impulso, al deseo, a la fuerza: Eros es *Rhóme* pero también *rhéma*, palabra, discurso, tema de conversación. En el amor confluyen pasión y construcción retórica: en otras palabras, en el amor hay contacto y a la vez aquello que de él decimos y fabulamos. Platón, Foucault, Barthes, Severo Sarduy, Jeanette Winterson: catálogo incompleto de nombres que, salvando las distancias, insisten en que las palabras ordenan en un nuevo discurso el discurrir caótico de los cuerpos. Tal vez sea ésa la manera de «llevarnos el mundo cuando nos vayamos» (J. Winterson).

Otro diálogo de Platón, *Lisis*, representa según Emilio Lledó un «fracaso dialéctico» en su intento de definir la amistad pero, tal vez gracias a ello, revela una mayor riqueza y el

carácter abierto de la filosofía platónica. Así como Eros se sitúa en un lugar intermedio, porque a veces florece y vive y otras muere, la *philía* o amistad es asociada a un tercer género, del mismo modo que el propio ser humano: «¿Y no hay en la naturaleza del bien algo así, de forma que es querido por causa del mal que hay en nosotros, que somos algo intermedio entre el bien y el mal, pero que él mismo, de por sí, no tiene utilidad alguna?» Deseamos del amigo el bien que nos falta; por la amistad conseguimos vencer —aunque sea de modo pasajero— la privación.

De Platón en adelante, puede citarse una serie de obras clásicas que eligen la ceremonia del banquete, como lúdica pausa, para discutir, entre otros temas, sobre el amor. Así, como cuestión de debate, reaparece en el *Banquete* de Jenofonte (siglos V-IV a.C.), banquete que se presenta aclarando que tan memorables son las acciones serias de los hombres de bien como «lo que hacían cuando estaban de broma». Calias ofrece una fiesta en su casa para homenajear al joven que ama, Autólico, a quien acompaña... su padre. En presencia de Sócrates y otros de su grupo, utilizando un tono intermedio entre lo jocoso y lo discreto, se afirma que, como el vino, la «mezcla de la belleza de los muchachos y de la música adormece las penas y despierta el amor», que los comensales están más dispuestos a besar que a combatir y que, seamos sensatos, es mejor «abstenerse de besar a muchachos en la flor de la edad». Tampoco falta un curioso comentario sobre la hermosura, cuyo valor no ha de mitigarse diciendo que es efímera, ya que cada edad es hermosa a su manera. Entre bromas y veras, se sugiere que Sócrates no renuncia del todo al placer físico, aunque el filósofo acabe sosteniendo que no hay vínculo que merezca la pena sin amistad. Así como hartan las comidas, «en el disfrute de la belleza física hay una especie de hartura».

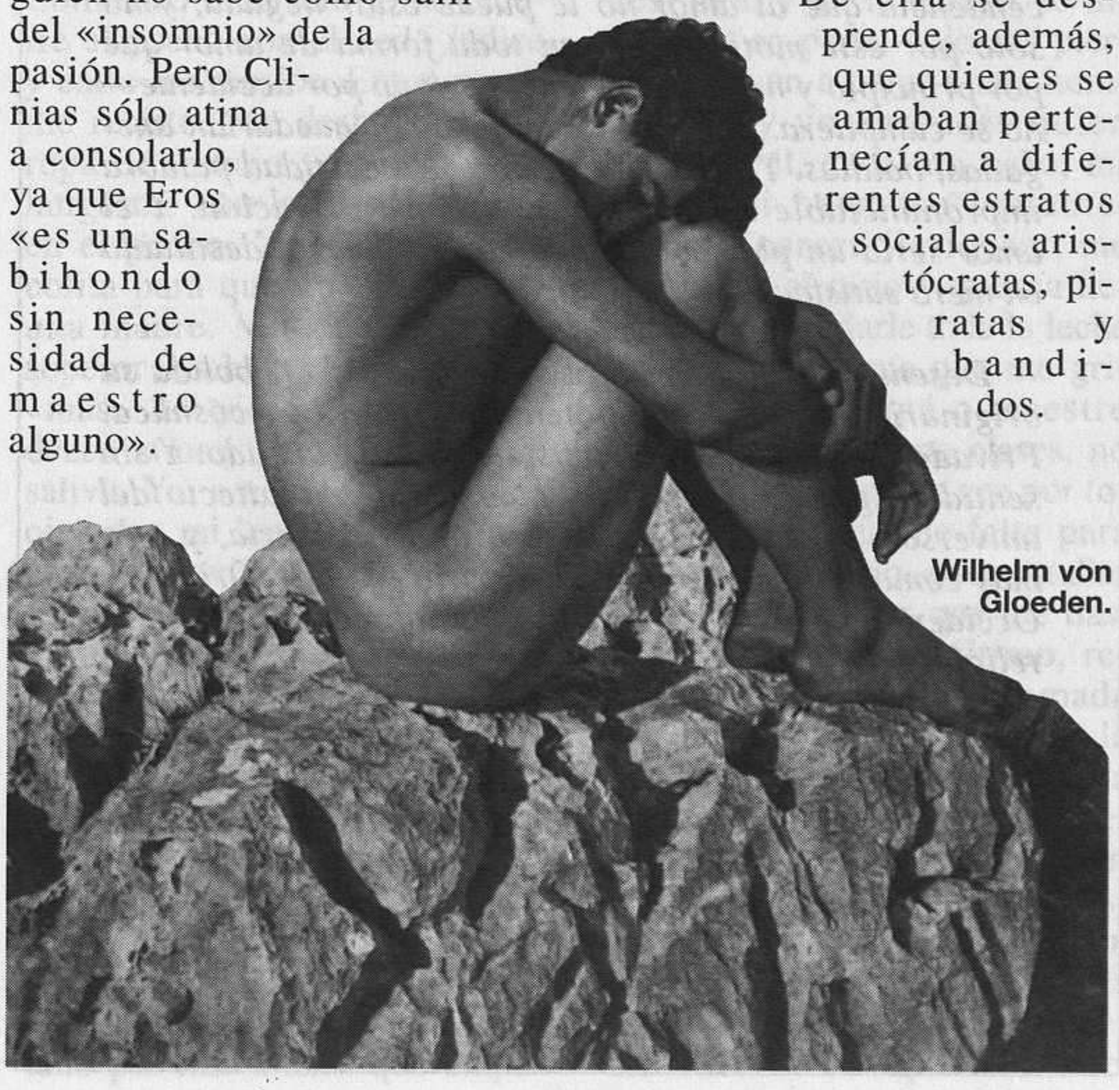
Como ha señalado Michel Foucault, la erótica está vinculada a la dietética. El amor, como la embriaguez, tiende al desenfreno y, según se advierte en las *Charlas de sobremesa* de Plutarco citando a Epicuro, «el vino puro, que es un alborotador y provocador de la confusión, saca a los cuerpos de sus casillas». La norma, pues, entre alusiones o notas irónicas, consiste en evitar el exceso, salvar la armonía, ideal presente hasta en el criterio que ha de observarse en la disposición de los comensales: el que ama el saber junto al sabio, el callado junto al locuaz y, en un mismo sitio, los bebedores y los enamoradizos, tanto de muchachos como de chicas.

En los textos citados se comparan dos modos de amar, a ellos o a ellas, siempre desde la óptica masculina. *El banquete o los lapitas* de Luciano de Samósata (siglo II d. C.) dirige una burla a los excesos de los sabios y, en el colmo de la ironía —se trata de un banquete de bodas—, Licino propone que sería mejor prescindir del matrimonio y, «siguiendo a Platón y a Sócrates, amar a los jóvenes». Atribuido a Luciano, en el texto *Amores* reaparece Licino contándole a Teomnesto el desarrollo de un debate, al que asistió como tercero, en el que se oponían sendos argumentos para defender el amor a las mujeres y el amor a los muchachos. Licino acabará dando su veredicto, favorable a la relación pederástica. En su razonamiento se repite la noción del banquete platónico: el reino de la necesidad exige la procreación para que se perpetúe la especie humana; gracias al ocio y al desarrollo del pensamiento, se construye el reino de la libertad y los hombres pueden amarse entre sí. La mujer, en consecuencia, sólo sirve como instrumento para procrear; no llega a concebirse su derecho al goce ni parece que fuera capaz de cumplir las labores del pensamiento. El placer y la ociosidad son masculinos: amarse es de sabios. Dejando de lado la ironía, lo cierto es que, además de la exclusión de la mujer, esta creencia ha abonado durante mucho tiempo (y aún perdura) la falsa conciencia de la distinción que otorga que un hombre se acueste con un hombre. Tampoco es eso, aunque la libertad se adquiere en ocasiones haciéndose trampas para sobrevivir.

Del mismo siglo que Luciano, Aquiles Tacio retoma, en su novela *Leucipa* y *Clitofonte*, el debate. No de modo lineal: Eros sigue siendo el *indiferente*, no hay en principio una valoración que distinga a un amor por encima del otro. Al contrario, Clitofonte, que se ha enamorado de Leucipa y está atribulado por su deseo, acaba por pedirle consejo a Clinias, *enamorado de un muchacho*, a pesar de haberse burlado de él «por dedicar su tiempo a sólo sus amoríos y ser esclavo del deleite amoros». Más que el sexo del objeto amado, lo que importa es la experiencia en el amor, que da conocimiento, cuando alguien no sabe cómo salir del «insomnio» de la pasión. Pero Clinias sólo atina a consolarlo, ya que Eros «es un sabihondo sin necesidad de maestro alguno».

En el libro II de la novela de Aquiles Tacio se desarrolla el debate entre Clitofonte y Menelao, de manera más rígida, sin que haya manera de conciliar, ni veredicto final. De todos modos, el libro culmina con el elogio que hace Menelao de los besos de un chico, que nacen de la propia naturaleza y no del artificio femenil (¡ah, la misoginia!): «Podrías saciarte de besarlo: cuanto más te llenas, aún sigues con sed de sus besos, y no sabrías apartar tu boca hasta que el deleite mismo no te hace escapar de ellos».

Curiosidades de la lengua: el verbo *philéo* significa amar, pero también dar muestras de amor, especialmente besar y, cuando se usa en voz media (*philéomai*), su significado estricto es «besarse», con valor recíproco. Tal vez por ello la boca se considere, en la novela que comentamos, asiento de las tres cosas más bellas: el aliento, la voz y el beso. Según John Boswell en su obra *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*, la novela de Aquiles Tacio fue leída, no sólo por los romanos de su época, sino también por los monjes cristianos durante muchos siglos. De ella se desprende, además, que quienes se amaban pertenecían a diferentes estratos sociales: aristócratas, piratas y bandidos.



Wilhelm von Gloeden.

Entre el ser y la vida

María Zambrano

Y prendidos en una forma de amor que no puede, o suele, ser confesada, se me figura que a causa de que ese amor sea de raíz negado a la generación de otros seres igualmente humanos, y que muestre, por tanto, lo que al amor sucede cuando se sabe que no desembocará en engendrar otros seres, que sea eso, y no la imposibilidad del amor según ha parecido a algunos que sucede.

Mas para el que se apega a la creencia que es fe que abre ilimitado horizonte, de que el amor no puede perderse nunca si es amor y no deseo, si es amor y no ansia de posesión, amor lo que se dice amor, y entonces no puede dejar de engendrar de alguna manera un algo. Pues que el engendrar es la forma suprema de la trascendencia que al amor no le puede estar negada, y no sólo por este motivo, sino en toda forma de amor que por principio y no por accidente —y aun por accidente— no se cumpliera. Zonas enteras del amor quedarían anegadas, baldías. Y la castidad misma, la castidad palabra impronunciable hoy, reducida a mera privación. Y el amor sería un placer confinado en un hecho, destituido en mera satisfacción fisiológica.

Desentrañado, extraño al ser y a la vida. Abolida su originaria condición de potencia irresistible, cósmica. Privado de su permanente misterio, desacralizado. Y sin sentido alguno expresiones tales como «Arquitecto del universo». Como un funcionario anónimo sería, y a lo más como un embeleco. Y la historia toda de Oriente y Occidente, embeleco a su vez, y un infundido toda seria religión.

El amor trasciende siempre, engendra siempre y cuando de este engendrar no nace un ser separado, de alguna manera, un algo habrá de nacer, estará naciendo dentro del ser, en el intraser con sus correspondientes entrañas invisiblemente.

Segunda pausa: para educarse

Con tan dulces recuerdos pienso en tu amor y tu amistad, reverendo obispo, que añoro aquel amado tiempo en que podía coger el cuello de tu dulzura con los dedos de mis deseos. ¡Ay!, si sólo se me garantizara, como a Habacuc (Dan., 14:32-38), que se me llevará hasta ti, ¡cómo me hundiría yo en tu abrazo ..., cómo cubriría, con labios fieramente apretados, no sólo tus ojos, tus oídos y tu boca, sino también los dedos de las manos y de los pies, y no una sino multitud de veces!

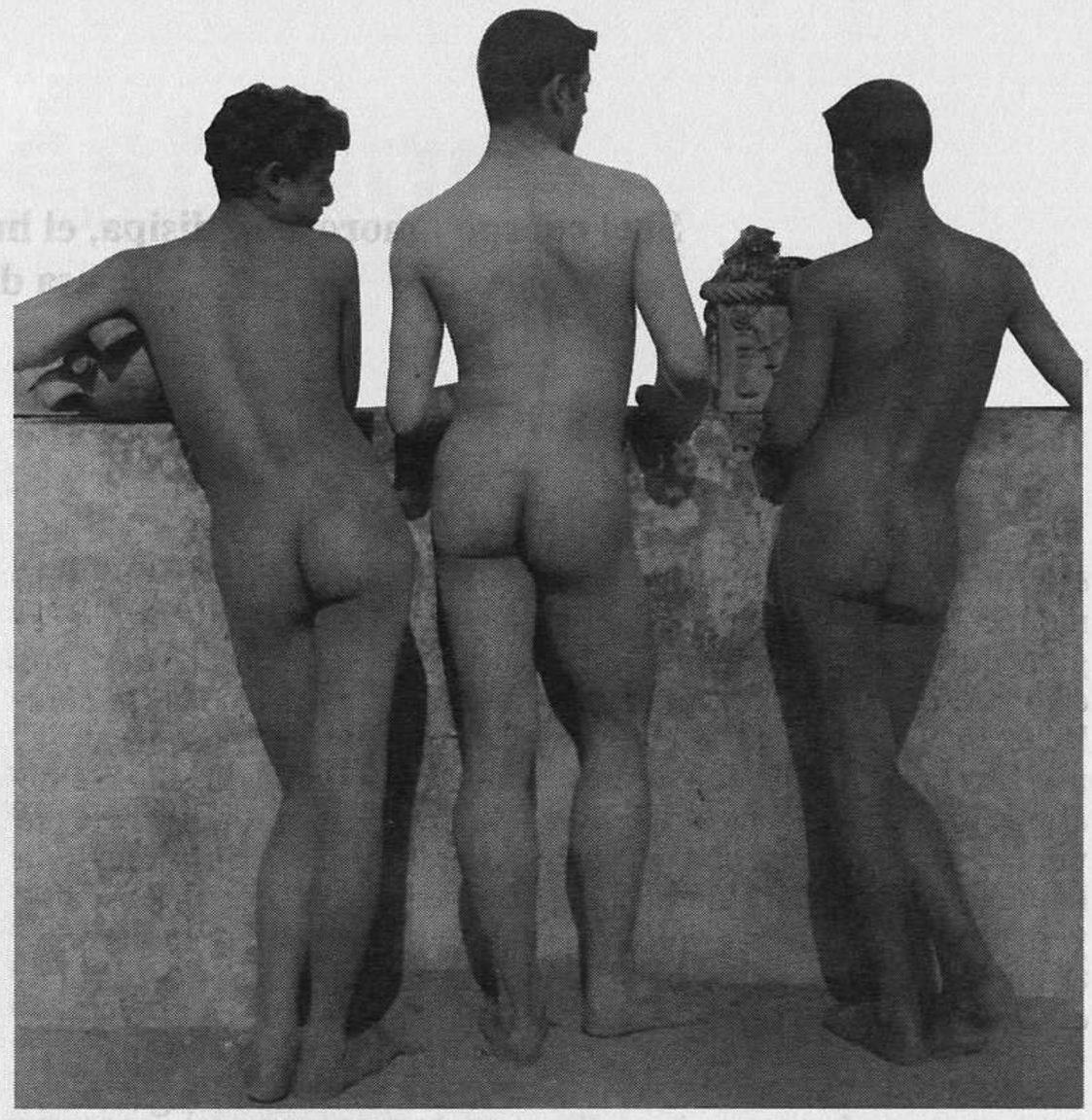
Alcuino, *Epístola 10*, cit. por John Boswell

Las diferentes manifestaciones del amor entre hombres: la *philía*, la iniciación de un joven efebo (*erómenos*) por un adulto (*erasta*) entre los griegos y en aquellas sociedades fundadas en la fraternidad militar, la *amicitia* (y su versión cristiana, como en la epístola del epígrafe), el aprendizaje filosófico, el flujo de la sabiduría como acto de inseminación simbólica —el *logos espermatikós* del que habla Lezama Lima—, representan formas de la educación sentimental que perduran, a pesar de las rachas de intolerancia y bajo gestos que simulan o subliman lo erótico, en los vínculos entre alumno y maestro, sin distinción de sexos. Habría que recordar el caso, ocurrido en Francia, del alumno de 17 años enamorado de su profesora y que culminó en suicidio —*Morir de amor*—, previo rasgado de vestiduras de moralistas a diestro y siniestro. Y son éstos los que se apresuran a lanzar el anatema: ¡perversión!

Es la palabra el vehículo principal de la relación pedagógica, el medio de la persuasión, la unidad retórica destinada a transmitir el saber y seducir en consecuencia. Así pareció entenderlo Antonio Rocco, un fraile libertino de la Venecia del siglo XVII, autor de *L'Alcibiade fanciullo a scola*, reflejando sin duda un caso más frecuente de lo admisible en su tiempo, y de cuyo riesgo ya había alertado sutilmente Quintiliano en su *Institutio Oratoria* en el siglo I. En la obra de Rocco, el maestro Filótimo dialoga con su alumno Alcibíades argumentando, respondiendo a sus preguntas, cumpliendo con todos los pasos de la retórica como «diálogo de amor», reproduciendo el método socrático, para convencerlo de que el placer más excelso se obtiene entre hombres. Filótimo se cuida muy bien de distinguir la verdadera seducción, que ha de ser lenta y respetar el tiempo de aprendizaje del amado, de la acción indiscreta y desenfrenada de los «lobos», que muerden y desgarran. La persuasión no se detiene en la vía argumentativa: Filótimo obtendrá los favores de Alcibíades. La teoría se afirma en el ejercicio del goce: «La elocuencia que esperáis de mi doctrina, que os ha sido buscada con diligencia por vuestros tutores, que os ha sido preparada con fidelidad por mí, es imposible conseguirla si vuestra lengua no queda unida a la mía».

En 1926, Stefan Zweig publica *La confusión de los sentimientos*, una visión menos irreverente que la anterior pero atractiva por cómo desvela la ambigua relación entre un profesor universitario y un alumno, quien rememora entre nostálgico y culpable el tiempo que pasaron juntos, en instructivo deleite, sin llegar nunca al contacto físico, salvo un «beso salvaje y desesperado como un grito mortal». Permanece la avidez intelectual del alumno que, venerando al maestro, siente lo que los romanos llaman *raptus* cuando lo oye hablar. De él aprendió el placer de la palabra, pero sin reparar en su cuerpo, en sus rasgos, «a tal punto se confundían con la trama misma de su discurso».

El tema de la ambigüedad se corresponde con las citas que hace Zweig desde el personaje del profesor: su pasión por los sonetos de Shakespeare, su ico-



Wilhelm von Gloeden.

nografía (un Ganimedes, un San Sebastián, *La escuela de Atenas* de Rafael). Esa ambigüedad constituye, sin lugar a dudas, un tópico literario: está acompañada por motivos como la contención del deseo: el gusto por la ficción de quien se traviste (de la doncella guerrera al joven que parece doncella y que deja de ser atractivo cuando le crece barba, imagen frecuente en la antología de Estratón de Sardes, *La musa de los muchachos*, traducida por Luis Antonio de Villena); la furtividad del acercamiento; el sí-es-no-es del hombre que desea a otro hombre, cuanto más «heterosexual» mejor. Esa ambigüedad shakesperiana se reelabora en *El público* de García Lorca (del que ya hablaremos) y en ese homenaje de Juan Gil-Albert al dramaturgo inglés, *Valentín* (1974), confesión de un empresario y actor teatral, enamorado del joven intérprete de papeles femeninos, a quien acaba asesinando. Gil-Albert dice en el prólogo a su texto que podría definirse como el eterno conflicto dramático entre el Rigor y la Ambigüedad, y acaba preguntándose: «Pero la vida ¿es más rigurosa que ambigua, o bien, lo contrario?

Si el crimen es en *Valentín* la salida del drama que genera la dificultad de vivir ambiguamente, en el personaje de Stefan Zweig permanece el conflicto de un individuo que cultiva su pasión espiritual con los jóvenes universitarios y busca en los «bajos fondos» satisfacer su necesidad del placer físico. Así las cosas, si esta *pausa para educarse* sirve para algo, habría que hacerse algunas preguntas: ¿son la caricia, el roce, el beso entre dos hombres que comparten el gusto por la poesía y el conocimiento, una desviación deleznable? ¿Tan atado está nuestro cuerpo a la «condena» del sexo, que no puede mostrarse generoso? ¿O es que el afecto se financia?

Algunas respuestas pueden entreverse en *La pedagogía pervertida* (original: *Emile pervetí*), de René Scherer, publicado en 1974. Lo «perverso», según este autor, reside en educar sexualmente, convencer a un niño (con variantes más o menos «progresistas») de que es exclusivamente un «niño», y a una niña de que es «niña»: predestinar (oh, S.S. —Señor Sexo—, si no eres lo que debes ser, no eres), controlar y prescribir cuáles son las caricias y contactos tolerables, definirse cuanto antes, hacer de cada personita «un organismo portador de verga para la vagina» o viceversa, en lugar de buscar los estímulos para que encuentre «su placer en la combinación infinita de los sexos y las actitudes». Que ninguna sexualidad excluya a otra, que el pedagogo deje de serlo y se convierta en auténtico pederasta, es decir que respete de verdad a los niños no excluyendo, mediante la ley del S.S. encasillado, la verdad de su deseo, ese saber que ellos mismos construyen con sus fantasías. Una vez más: que el placer del roce, espacio del afecto, se degenere, que no se limite a una taxonomía de los gestos permitidos. Reconocerse desde el cuerpo y al *margen* del cuerpo. Trasládese esta pausa sobre educar y ser educado (al fin y al cabo, un disfraz, una mera función simbólica) a cualquier otro encuentro amoroso, y nos descubriremos aprendiendo. Digo yo: ¿yo?

Tercera pausa: para leer un cuento (ficción diferente al ensayo) que se llama «Hábitos»

A mi amante, que se llama Julián, siempre lo dejo arropado en la cuna antes de salir de casa. Trabaja de noche como taxista y necesita dormir. Cuando llega él, yo tengo que irme. Doy clases de literatura en un instituto mañana y tarde, así que sólo nos vemos a la hora de comer y de cenar, algunos ratos sueltos de madrugada y en uno que otro desliz que nos alivia de la rutina de los horarios rígidos. Hace ocho años que vivimos juntos y nos gusta vivir así. A él le encanta que yo le arrope y que le enseñe cosas. Le encanta también esperarme en la cuna hasta mi regreso. Hace pucheros y carantoñas, quiere que lo mime y se empeña en repetir ese juego cuando falta muy poco para que me vaya. Me pide que le prepare un biberón, o medio aunque sea, por favor, y yo obedezco rogándole que no me ensucie, que debo irme, que ya me he vestido y dentro de media hora tendré mi primera clase del día. Entre excitado e imperativo insiste en que le dé de beber, eso me toca en lo más íntimo y no me queda más remedio que cogerlo en brazos y llevarlo a la cama grande. Se hace un ovillo mientras preparo el biberón. Comienzo a dárselo y me recorre el pecho con el dedo índice y entre los muslos. Entonces no me resisto. Me deshago de mi ropa de trabajo y él se pone a hurgarme con la lengua golosa en el pecho. Yo le acaricio su colita para que no llore, como una madre. Me gusta también sopesar sus huevitos y que diga «más». Le pido que me humedezca la oreja y él me llena de saliva. Yo, a mi vez, le lavo los ojos con mi lengua. Julián, aún hecho un ovillo, es un volumen de carne apetecible y tierna. Pero a medida que lo envuelvo y lo acaricio y lo halago él se va transformando a un ritmo paulatino, va abandonando su afectada pose de niño como si despertase, y entonces se crece, crece hasta que consigue abarcarme él del todo con sus brazos y, crecido como está, se mete dentro de mí, me taladra incitado por mis manos que empujan, acude a una de las suyas para sentir mejor cómo mi sexo se dilata y con la otra busca mis pezones y grito me haces daño, pero es lo que quiere y sabe que yo también quiero que duela, y aun así yo grito, gimoteo, gruño con un gruñido mimoso para que suavice por un instante la presión del pellizco y vuelve a la carga y empuja y aprieta, insiste en entrar varias veces, empecinado, sudoroso, entre jadeos y algún taco que me hace arder más, hasta que grita él de otra manera y se corre convulso y, una vez que recobra el aliento, me pregunta si me siento bien y le digo que sí, que muy bien, que no querría que saliese nunca. En ese preciso momento vuele a hacerse el desvalido y yo lo abrazo, lo incorporo en parte, cojo sus piernas que van a parar a mis hombros, soy yo entonces quien entra en él, en él mi niño, mi bebé, mi hermoso lactante. Gime y parece lloriquear, me enardezco al oírlo y querría llenarlo, querría darle toda la leche que tengo, querría que me gritase mamá o papá o maestro mío, no pares darme clases, no pares, o dame de una vez por todas la clase que me falta para morirme de gusto, para estallar colmado del saber que me das. Al borde del grito último, reparo en la ropa desparramada por la habitación y al mirar la hora me doy cuenta de que ya es tarde y qué pensarán en el colegio, así que decido llamar, mentir una fiebre tremenda, esperando que enseguida también se la crea Julián y que se tome a pecho mi estado febril para decirle, siendo así, que me cuide,

Si el cuerpo amoroso se disipa, el humor será un recurso aún más fuerte de esa disipación.

que me acaricie la frente, que me recorra el cuello con su lengua, que me lleve en brazos, que me cuide, que me bese hasta ahogarme, que me alce y me lleve hasta la cuna y me arrope una vez más antes de que vuelva a vestirse y sea ya la hora de salir y sea media noche y en la calle alguien grite taxi temiendo llegar tarde a no sé dónde.

Cuarta pausa: para pensar en el otro, en El

Y quisiera que alguien estuviera aquí, conmigo. Haré el amor toda la noche, no importa con quién, estaría con Giovanni toda la noche.

James Baldwin
El cuarto de Giovanni

Si se trata la homosexualidad como una simple costumbre erótica, apunta Dominique Fernández en *El rapto de Ganimedes*, disminuirá su función simbólica y ésta, en el ámbito estricto de la literatura, importa como tejido de saberes y deseos, más allá de la piel que nos excita. El Otro, el objeto amado, desata una ascesis o ejercicio (San Juan de la Cruz) y el amante, sumergido en el enigma de la búsqueda, que es —perdóneseme el eslogan— revolución permanente, no cesa de preguntarse: qué me mueve, mi Dios, para quererte. Y, ante el enigma, yo atribuye a tú cuerpos diferentes, lo vuelve imagen tras imagen, lo hace representación, lo rememora en ese presente infinito del que hablaba Spender. Esas imágenes en sucesión se alimentan de los gestos directos o indirectos que tú me ofrece cuando, activo, se convierte en yo y me hace tú a mí. Pero también se alimentan de los personajes descubiertos en la experiencia vivida o leída y en tal caso, si nos ceñimos a la última, a la leída, y si creemos que el texto va más allá del autor, que el autor muere al abrir camino a las palabras, ¿no habría que desconfiar de las interpretaciones ceñidas? ¿Cómo leer, por ejemplo, el *Libro del Amigo y del Amado*, de Ramón Llull (siglo XIII), cuando cuenta que el amigo desfallece al ver a dos amigos que se saludan, se abrazan y se besan, porque, deseando como lo desea, ellos le hicieron «memoria de su Amado»? La caminata es la imagen del deseo, en busca de alguien al que no siempre se nombra. Tal vez por ello Yunus Emré, maravilloso poeta turco del siglo XIV, se define así: «Yunus es del amor vagabundo» o, en otro poema, quisiera «errar por las montañas,/noche y día tú ocupas mis sentidos,/yo a ti, te necesito a ti».

En el marco de la imaginería cristiana, San Sebastián asaeteado es una figura recurrente como representación erótica. Yukio Mishima, en *Confesiones de una máscara* (1949), llega a comparar la imagen del santo con la de Antinoo, el hermoso joven a quien ama el emperador Adriano. En el personaje de Mishima, obligado a ocultar sus apetencias sexuales —cuyos indicios más vigorosos son las sensaciones olfativas—, la sangre, el martirio, el dolor fundido con la belleza, no hacen más que prolongar el conflicto entre su verdadera inclinación y su máscara. Esta primera novela del escritor japonés, mediante la ficción autobiográfica, ofrece una mirada introspectiva, la de alguien que intenta explicar su «perversión» y para ello recurre a citas, entre otros, de Stefan Zweig o del neurólogo alemán Magnus Hirschfeld, fundador en 1897 del Comité Científico y Humanitario, preocupado por explicar y difundir las características del que se llamaría «tercer sexo».

El público (1930), de Federico García Lorca, constituye un verdadero manifiesto sobre el carácter «accidental» del amor, apoyado en el personaje de Titania enamorada de un asno, entre otras citas de *Sueño de una noche de verano* y *Romeo y Julieta*. Es interesante observar que en el Cuadro Quinto aparece un Desnudo Rojo coronado de espinas azules y que en el diálogo se intercalan alusiones más o menos directas a la pasión de Cristo. La *sangre*, motivo también frecuente en *Poeta en Nueva York*, remite a la noción de fluencia, de expansión de los sentidos. Cristo desangrado representa alegóricamente al poeta, al hombre impedido de amar a su antojo aunque, se advierte, «la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre». Imagen de la libertad es también la liebre que, según John Boswell, aparecía identificada con la sodomía en algunos bestiarios medievales. Por ello el Hombre 1, refiriéndose metafóricamente a la simulación del Director, hablará de aquella mañana en que lo vio encerrando «una liebre, que era un prodigio de velocidad, en una pequeña cartera de libros». Mezcla de mitos, símbolos y épocas, entre los personajes de *El público* aparecen además un emperador y centuriones romanos, así como dos figuras: «la de pámpanos» y «la de cascabeles», que retoman pasiones y muertes/metamorfosis de la mitología griega: Baco se transforma en vid (y finalmente en higuera) por amor al bailarín Ciso, metamorfoseado en hiedra.

Lejos de cualquier resonancia martirial y trágica, Monique Wittig feminiza en *El cuerpo lesbiano* (1973) a personajes de la mitología clásica y cristiana: así se suceden Aquiles «la bien nombrada», Arquimedea, el propio Ganimedes, Crista «la muy crucificada». La diversidad de los nombres y la mezcla de mitologías, en un juego constante de fusión/fragmentación, abarca también a «Safo por los siglos de los siglos», a la que se reza y venera en esa liturgia orgiástica del amor desatado, donde los cuerpos se deshacen y se rehacen como en metamorfosis permanente, donde yo (que Wittig fragmenta en y/o) convierte a tú y viceversa en manjar del banquete amoroso, de una comunión sin reparos.

El erotismo, tal como lo ha estudiado Georges Bataille, pasa por la transgresión. Traspasar el límite de la norma que estipula los actos eróticos ha significado, en muchos autores, como Pier Paolo Pasolini, Jean Genet, Tony Duvert, cumplir a la inversa el camino de la humillación cristiana, transitar el mal, descender a los infiernos. Estas experiencias, ejercicio de la dimensión trágica del amor, ofrecen ejemplos de una desgarradora lucidez. Si nos dejamos tentar por los mitos triviales de la «felicidad» (esa tendencia, cuando es extrema, de la ñoñez), renunciaríamos a esas «visiones» infernales. Pero las historias que los autores citados transmiten son además rigurosas aventuras literarias.

Teorema, de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), narra la historia de una visitación. Un Huésped llega a la casa de una familia pequeño-burguesa (en el sentido ideológico, no económico) y *visita* sexualmente a cada uno de los habitantes de la casa: Pablo el industrial, su mujer Lucía, los hijos Pedro y Odetta, la criada Emilia. Hay un sexto personaje (serán siete con el Huésped): Angelito, el cartero, encargado de entregar el mensaje que anuncia la llegada del Huésped y el telegrama, al final, que indica que ya es momento de irse. El sexo adquiere un valor sagrado, es medio de conocimiento y conciencia, «conciencia de la pérdida (que) me da la conciencia de mi diversidad». Exquisita elaboración del desorden amoroso, que transgrede también el tabú del incesto, la entrada del Otro es pretexto para que cada personaje se enfrente a su propio vacío o, en el mejor de los casos, se transforme, lo que ocurre con Pablo, que renuncia a sus bienes y clama desnudo en el desierto, y Emilia, que vuelve a su pueblo y hace milagros. Transformarse, en consecuencia, significa destruir la ley que nos «hermana» *normalmente* a los demás. Muchos textos y películas de Pasolini revelan una actitud crítica consistente en revisar los mitos cristianos y en sacudir la buena conciencia de la pequeña burguesía. En su vida y en su obra realiza la experiencia del inte-

lectual que se *desclasa*, que investiga el mundo campesino, que estudia y promueve la lengua friulana, que liga con *ragazzi di vita*, que entra y sale del partido comunista, que se disipa poniéndose fuera de lugar. Pero ¿de qué monstruo huimos al defender el-lugar-que-nos-toca? ¿Ha llegado la época que preveía Pasolini en *Teorema* al preguntar si «la mutación del hombre en pequeño-burgués sería total»? Sin ir más lejos, resulta revelador un fragmento de María Zambrano de su artículo sobre el escritor Calvert Cassey, nacido en Cuba:

Un ser que necesitaba habitar en alguna parte por exigencia de la Vida, de esta nuestra vida, aquí y ahora.

Y esto de tener que habitar en alguna parte es quizás la mayor tiranía que sobre un ser se hace. Pues que no se puede renunciar al ser sin más, ni tampoco a aquello que *se es* de nacimiento. Mas hay que serlo en la vida que llega. Y por si poco fuera esto resulta que en la vida humana, la que se nos ha dado, *ser y realidad no coinciden*...

Jean Genet (1910-1986) recorre a la inversa el camino de la santidad: el robo, la traición, la humillación, el crimen, esa otra cara del amor y la guerra, la pareja de la víctima y el verdugo. Importa destacar la voluntad literaria y el vigor poético que asoman en las obras de Genet. En *Diario de un ladrón*, por ejemplo, esa voluntad se expresa exaltando la supremacía del texto sobre el propio autor: «mi vida debe ser leyenda, es decir, legible, y su lectura, alumbrar alguna emoción nueva que yo llamo poesía. Ya no soy nada, sino un pretexto». Lo importante no es lo que ha vivido sino el tono con que ha narrado los hechos. «No mi vida, sino su interpretación». Este desdoblamiento se produce también en *Querelle de Brest*, no mediante el recurso del autor implícito, sino de un personaje, el capitán Seblon. Enamorado de Querelle sin atreverse a pasar a los hechos, escribe un diario donde registra sus sentimientos y su adoración por los cuerpos marineros. Cuando ya lo considerábamos un personaje, sobre todo *contemplador* y/o testigo, el autor se cuela multiplicando los espejos, lo define como el único pederasta de la obra y aclara, sorpresivamente: «pero Seblon no está dentro del libro».

Tony Duvert publica *Diario de un inocente* en 1976. Guiño de homenaje a Genet, su ironía se desliza aun en la manera de fingir desinterés por lo que cuenta: «Me hubiera gustado hablar de pájaros», comienza diciendo, «pero ya es demasiado tarde». El narrador en primera persona es, en este caso, pederasta: ama a los niños y sobre todo a los vagabundos y menesterosos. Duvert, como Genet, recurre al procedimiento de narrar hechos y de distanciarse de lo narrado para hacer comentarios sobre la escritura. Narrador que se lee a sí mismo, evita burlonamente la trascendencia: «No quería hablar de gatos, pero no puedo evitarlo. Sin embargo debo mantenerme al margen de los animales, al margen del género humano y de las ideas generales: éste es un libro pornográfico y en él no debe haber más que pollas». Definiéndose como lector sufrido, anuncia que el texto debe cambiar su rumbo porque se está poniendo pesado. *Pli selon pli*, pliegue tras pliegue, la obra parodia a Genet y a la literatura pornográfica. En consecuencia, como todo canto en falsete (eso significa en griego la palabra parodia), acaba derrumbando cualquier concesión a la serenidad del lector. Así es como se introduce el discurso crítico: la democracia indica que cada cual puede desarrollarse libremente, la educación moderna lo confirma, pero, «si se quiere ser feliz y quiere uno desarrollarse realmente, más vale parecerse a todo el mundo». La mayoría feliz es, en realidad, feroz. En esa línea argumentativa, Duvert construye la burla máxima cuando propone sustituir la dictadura heterosexual («se pretenden heterófilos, pero el *otro* les parece siempre temible y lejano») por la dictadura homosexual. De la burla se desliza hacia la afirmación del nomadismo, la libertad erótica, la no coacción, el despliegue (¿desarreglo?) de todos los sentidos. Y vuelve a la carga con la autoironía, la lúcida desconfianza frente a las grandes Palabras: «Mira por dónde me descubro dotes de orador. Leche cuajada que tiembla en una taza. Los únicos que hablan en nombre de la humanidad son precisamente aquellos que podrían apuntar sus fusiles contra ella».

Largo sería detenerse en los poetas y escritores que buscan sus amores en los barrios bajos, al margen, entre los vagabundos, los chaperos, los fuera de la ley, los campesinos, en otra clase, más allá de la élite intelectual y/o económica a la que pertenecen. Basta citar a algunos poetas arábigoandaluces como Ibn Quzmán o Ar-Rusafi (ambos del siglo XII); a Eduard Morgan Forster (1879-1970) que, con *Maurice*, ofrece uno de los pocos casos con final feliz; a Richard Ackerley (1896-1967), quien hace autobiografía en *Mi padre y yo*; a Juan Goytisolo... y, sin pretender agotar la lista, a un poeta y narrador turco no demasiado conocido, Sait Faik (1906-1954), del que reproduzco un fragmento de su cuento *El vapor de ruedas:*

El ser humano. Cuando todo se descompone, como los andrajos de los pobres, o como el enlucido de esas paredes húmedas que va cayéndose a pedazos, sólo quedas tú. Tú a quien ayer todavía abrazaba con voluptuosidad, complaciéndome con el olor de tu cuerpo, desde mi soledad, mi vejez, mi ternura y mi egoísmo.

Ayer aún besaba tus labios, tus vellosos brazos, tu boca, tus sucios codos, las palmas de tus manos, que huelen a melocotón, a queso de Tracia, a pan y a melón, tu pecho y tus ojos.

Testimonio del otro lado, del lado del chapero, es la novela de Carlos Sanrune, *El gladiador de Chueca*, con portada de Nazario. La obra se presenta, dividida en seis casetes, como la transcripción de la historia de un chico de pueblo que se hace puto en Madrid, y tiene interés por el registro del lenguaje callejero y por mostrar el cuerpo ambiguo de quien se vende pero tiene muy claro que le gustan los hombres. Con ello se derrumba el estereotipo —la ficción del «macho ileso»—, que consiste en presentarse como «heterosexual» que va con tíos porque «necesidad obliga»: «Yo debo ser el chapero que mejor se lo pasa de toda España.

Wilhelm von Gloeden.

Más que el sexo del objeto amado cuenta la experiencia en el amor cuando alguien no sabe salir del insomnio de la pasión.

Como resulta que también entiendo, pues a disfrutar cobrando, que ya es la hostia».

Quinta pausa: para reírse

Sé que mi lenguaje es chocante, pero es el humor el que me empuja. Hay un humor judío y un humor mariquita, pero si a nosotras nos devolvieran Jerusalem, acabaríamos transformando el Muro de las Lamentaciones en un meadero y haríamos que los palestinos nos dieran por culo.

Copi
La guerra de las mariquitas

Ni carné antropométrico como el que se les da a los vagabundos y hay que visar en gendarmería, según nos cuenta Genet. Ni mitología ornamental ni galería de raras aves. Ni historia clínica: el término «homosexual», creado en 1869, que nos puso bajo la égida de la ciencia. El camino está en superar este nuestro «cuerpo idealista, podrido de mitologías, atestado de valores» (Duvert) y, mientras la norma siga sentando cátedra de naturaleza, poner al día las «gracias del ojo del culo» que ya cantó Quevedo, rescatar el poema *Esfínter* de Allen Ginsberg (Letra Internacional n.º 32), rememorar a Alejandro Jodorowsky hablando de las estrías del ano como una escritura cifrada donde se lee el destino, despejar los temores que planteó Lorca al decir que «el ano es el castigo del hombre», pasar del ano al dios Anubis, como hace Lezama Lima y seguirlo en su poética locura cuando dice en *Oppiano Licario* que «lo que nos interesa de la oscuridad es tocarla en un punto y ahí está el origen del eros»: a mayor hondura del hueco, mayor placer. Cuando Lezama, por fin, reivindica el error como fuente de conocimiento y asocia, como un falso etimólogo, *fallor* (mentira) con falo, nos plantea la importancia de la risa y del humor, aunque no siempre se señale este aspecto en el denso universo barroco que inventa. Reírse como se rieron los dioses cuando Ares y Afrodita quedaron envueltos en una red, descubiertos en adulterio.

Si el cuerpo amoroso es el cuerpo que se disipa, el humor será un recurso aún más fuerte de esa disipación. Así, en su novela *Sodomías en cuerpo once*, Aldo Busi se sirve de la risa, muchas veces aliada a la crueldad, para echar abajo el universo de los tópicos, para despojarse, como escritor, de la etiqueta de «homosexual». Un subdiós, en todo caso. El texto, construido a manera de divagación vetiginosa, renuncia al término sexualidad y también al término erotismo, que defiende como«termita burguesa». El lector no ha de esperar en Busi respuestas tranquilizadoras ni recetas más o menos didácticas para ordenar su fichero mental. Por encima de todo, está el trabajo mismo de la escritura: el cuerpo de sus «sodomías» es apenas un tipo de letra, y en el subtítulo alerta: «no viaje, no sexo». Hasta la figura del Héroe se disgrega: ¿qué pretensión es ésa de creer que quien narra está contando algo que lo distingue del común de los mortales? Fustigando con una razón corrosiva que no deja pilar en pie, se ve en la necesidad de aclarar: «este libro no tiene realmente el menor interés si adoras la cría de conejos y te obstinas en indagar los problemas del corazón».

Cuando le preguntaron a Aldo Busi, en una entrevista sobre temas diversos, qué libro había leído últimamente, respondió: *Siete contra Georgia*, de Eduardo Mendicutti, y lo calificó de «delicioso». Nacido en Sanlúcar de Barrameda, Mendicutti es el autor español que consigue aventar, con sus locas desopilantes y amargas (la risa amarga), cualquier tentación libresca y todo asomo de solemnidad o de fisgoneo relamido. Ello no significa que falte el guiño oculto y la alusión implícita, como se observa en la Balcones diciendo que «cuando se mama mucho, se coge una facilidad de palabra de locura», o Pamela Caniches en su examen de conciencia: «no sé de qué me valdría tener una hermosísima mata de pelo y morir de incomunicación», o Colet la Cocó que proclama: «Haced el amor, no un discurso», y un poco más adelante sienta cátedra: «La eyaculación precoz es una disfunción del lenguaje». La idea central de *Siete contra Georgia* es reunir a siete «descocadas» que graban en un magnetófono sus fantasías, lo que les gusta hacer con los hombres, para escandalizar —y, mejor aún, educar— a la policía de Georgia. El octavo personaje, el magnetófono, también se merece un apodo: *la Boccaccio.*

Pausa inútil: esta página no encuentra sexo

A quién le importa lo que yo haga a quién le importa lo que yo diga....

Alaska

El amor discurre o discurrirá. Se pondrá puntales para sostenerse cuando los men-t(id)ores del deber erótico intenten marcarlo (azul si es nene, rosa si es nena, pistolita y muñeca). Se echará a reír cuando las frases hechas pretendan poner a las pasiones en un sitio. Dejará de hacer votos de solemnidad, romperá aguas. Aprenderá, como el entrañable protagonista de *El hombre que se enamoró de la luna*, de Tom Spanbauer, que «follar era igual que todo lo demás: lo que pensabas que hacías no era lo que estabas haciendo. Pensabas que estabas mamando y penetrando y besando, aguantando y eyaculando. Pero lo que en realidad hacías era contar una historia». Descubrirá, cuando se acentúe la certeza de que no hay sexo conocido ni reductible a fórmulas, estadísticas o influencias barométricas, que sus preferencias sexuales (de nuevo Spanbauer) dependen de la persona y no confundirá nunca los genes con el genio (Busi).

Los amantes también discurrirán sumergidos, más allá de todo calendario, en la lectura de Ibn Quzmán, gozando de ese «amado alto rubio» que brilla más que la luna, y no dudarán un instante en compartir ese momento en que la misma luna se eclipsa y los hombres se convierten en mujeres y las mujeres en hombres (Spanbauer). No dudarán tampoco en poner a prueba lo que cuenta Hubert Fichte en *Hotel Garni*: «cuando un hombre le pone a otro hombre la yema del dedo índice al borde de la uña tan sólo una milésima de segundo, algo arde irremisiblemente y por todos los tiempos en las membranas de su cerebro».

En ese (este) presente donde los siglos se confunden mientras el amor continúa discurriendo, los amantes y yo coincidiremos con André Gide, a modo de piadosa disculpa, en que «nunca he hablado tanto, pero da la impresión de que cuanto más se habla sobre este tema más cosas quedan por decir». Pues más que amores que no osan decir su nombre, habrá amores sin nombre, sumidos como estaremos en la travesía de las metáforas del cuerpo, ocupando sin violencias «el palacio de la otra piel» (Lezama Lima).

Mario Merlino

— *El Medievo cristiano*. Altalena, 1978.
— «El espacio: ¿fundamento de la mezcla?» *Letra Internacional*, 3. Otoño 1986.
— «La palabra exhumada.» *Letra Internacional*, 4. Invierno 1986/87.
— «Literatura brasileña: trazando círculos.» *Letra Internacional*, 13. Primavera 1989.
— «Notas, citas y perlas de los cursi.» *Letra Internacional*, 8. Invierno 1987/88.
— «Amor tirante es luna roja.» *Letra Internacional*, 20. Invierno 1990/91.
— «Iesto casi todo es un manifiesto.» «Confesión a voces». *Letra Internacional*, 28. Mayo 1993.

Corpus lesbiano

Noni Benegas

¡La mujer encontrará lo desconocido!
¿Sus mundos de ideas diferirán de los nuestros? Encontrará cosas extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas; nosotros las tomaremos, las comprenderemos.

Rimbaud

El antiguo mito griego quiere que Eros, el Dios del amor, sea hijo de Penía (la pobreza, la carencia) y de Poro (el recurso, la estratagema), y por ello, pobre y astuto, no conozca método ni mediación. Armado de arco y flechas, nadie resiste sus heridas cuando ataca, inexorable, con total indiferencia por el sexo de sus víctimas.

Por causa de esta divina indiferencia, las relaciones amorosas en la antigua Grecia se establecían tanto entre hombres y mujeres como entre personas del mismo género. Aunque el matrimonio era obligatorio, no lo era la heterosexualidad, y el verdadero amor, la pasión que produce angustia y tormento era, para ambos sexos, el amor homosexual. Canta Safo a su amada Athis:

Otra vez Eros, el que afloja
los miembros, me atolondra, dulce
y amargo, irresistible bicho…

Pero no sólo en la Grecia arcaica, o en Japón y China, sino también en sociedades actuales de Africa y Melanesia rige una pluralidad de conductas homoeróticas que forman parte de la cultura. Estas prácticas hablan de varias especies de homosexualidad que se diferencian tanto por el comportamiento social como por la naturaleza ontológica, como prueban Gilbert Herdt y otros antropólogos. Y también diferían entre los griegos, pues si entre los varones la función principal de ese amor era pedagógica: hacer del muchacho un hombre, es decir, un ciudadano, el que surgía entre mujeres, excluidas de esa categoría, no perseguía el mismo fin.

En los *thiasoi* o comunidades de mujeres, cuya existencia está documentada en las islas y Esparta en los siglos VII y VI antes de Cristo, las jóvenes aprendían música, canto y danza, y vivían en común una experiencia global de vida. Poseían sus propias divinidades y ceremonias iniciáticas en las que se formalizaba la unión entre dos muchachas con un lazo exclusivo de pareja, de tipo matrimonial, y aunque surgían apasionados amores entre maestras y alumnas, la relación era elegida libremente y no implicaba sumisión de la menor a la mayor como ocurría entre varones. En esta suerte de «contracultura» las mujeres intercambiaban lo que la segregación y la monogamia les impedían recibir de los hombres.

Safo y el género lírico

En este marco florece Safo, décima musa, mortal entre las inmortales, la única mujer en entrar al Olimpo de los grandes, cuyo renombre fue tal, que pronto se la representó en monedas, vasos y estatuas desde Bizancio hasta Siracusa. Nacida en la isla de Lesbos, de origen aristocrático, Safo creció en un ambiente de mayor tolerancia que el de Atenas —la *polis*—, en ese corto y turbulento periodo de independencia en que las mujeres disfrutaron de una formación esmerada, antes de ser recluidas en el hogar y la maternidad.

Frente a la poesía épica tradicional y su alabanza de los temas guerreros, cantó por vez primera los avatares propios del género lírico: dudas, pasiones, abandonos; soliloquios del alma agitada por el *daimon* de Eros, delirio, felicidad súbita… toda una gama de sentimientos expresados con tal virtuosa espontaneidad que parecen escritos esta mañana.

La breve estrofa de cuatro versos —sáfica, popularizada por ella—, es desgranada tañendo una pequeña lira llamada *péctidos*; las vocales se unen a semivocales y consonantes somo si fueran sílabas naturales, produciendo tal eufonía, en una lengua de por sí tan sonora, que incluso los fragmentos que subsisten conservan una impronta de gracia y perfección absolutas:

Algunos dicen que un ejército de
[caballería
o de infantería, o una escuadra
de
[navíos,
es lo más bello sobre la
[oscura tierra. Yo digo
que lo que uno ama.

Ahora me hace recordar a
[Anactoria,
que no está conmigo,

y a la que quisiera ver con su
[amoroso andar
y la radiante luz de su rostro,
mucho más que a los carros lidios o
[las armas
con que combaten de pie sus
[guerreros.

Y sé bien que nadie puede alcanzar
la suprema dicha, pero desear
[tenerla…
repentinamente…

En su oda *De lo sublime*, imitada entre otros por Cátulo y Lucrecio, asienta el repertorio de síntomas del amor para Occidente. Safo, enamorada, contempla a una amiga mientras ésta, olvidada de ella, habla con un hombre hermoso:

Apenas te miro, la voz
no viene más a mi

la lengua se me inmoviliza
y un sutil fuego corre bajo mi piel

no ven ya mis ojos
y zumban mis oídos,

el sudor me cubre, un temblor
se apodera de todo mi cuerpo y tan
[pálida
como la hierba no muy lejana de la
[muerte
me parece estar…

Parafraseada por Swinburne, Renée Vivien o Salvatore Quasimodo, conoció otro tipo de acercamientos. En 1073 la Iglesia ordenó quemar en Roma y Constantinopla todas

las copias de sus poemas, de los que sobreviven menos de un tercio, lentamente reconstruidos de remotos pergaminos.

La palabra latente

La ausencia de nombres femeninos en la literatura posterior explica la falta de un tratamiento verosímil del tema, y apenas quedan menciones satíricas en escritores latinos, hechos con brocha gorda. Así, Marcial imagina las relaciones de Filenis:

Varones sodomizados, vírgenes a [docenas
rotas en un solo día...

Juvenal pinta en sus *Sátiras* el comportamiento de dos matronas romanas con evidente disgusto por la profanación de un sitio sagrado:

Pasando ante el antiguo altar de la *Pudicitia* detienen sus literas. Contra ese altar orinan, y con largos surtidores riegan la estatua de la diosa, luego cabalgan una sobre otra bajo la luz de la luna, que es testigo de los movimientos que hacen

Excluidas de la educación del ciudadano, futuro legislador o poeta, no tuvieron acceso a las lenguas clásicas de la escritura —el griego y el latín de la Roma antigua— con sus estrictas normas retóricas, aquellas que hacen de una obra algo digno de ser reproducido. Sólo conocían la lengua materna, coloquial y en estas lenguas vernáculas escribieron, prefigurando la literatura moderna.

En China utilizaron una caligrafía secreta de 2.000 caracteres, *nushu*, incomprensibles para los hombres, en la que en prosa y verso relataban sus memorias. Muchas pedían ser enterradas con estos diarios en la creencia de que en la otra vida podían seguir leyéndolos. Algunos caracteres de esta escritura aparecieron en la dinastía Shang, hace 3.000 años, y hoy el «lenguaje de las brujas», como lo definieron los comisarios políticos de Mao al no entender sus trazos, continúa siendo practicado por un puñado de ancianas y algún intrépido sinólogo.

Más tarde, la Iglesia aprovecha el fervor de las romanas conversas para divulgar la nueva fe y las educa en el plan de estudios del cristianismo latino, que suplanta al clásico y pagano de tiempos pasados. En muchos conventos brillaron escritoras capaces de manejar con autoridad el discurso heredado de la Patrística: la monja alemana Hrotswith, autora de autos sacramentales, Eloísa, pupila de Abelardo, o la abadesa Hildegard de Bingen, reconocida teóloga.

Y aunque Carlomagno prohíbe a las monjas que compongan canciones de amor —*winileodas* o de amigo—, y, a lo largo de toda la Alta Edad Media, la Iglesia veda las de doncella o *puellarum cantica*, florecen las de mujer. Se popularizan los *Lais* de María de Francia tanto como el cancionero medieval japonés, el *Manyoshu*. Los únicos versos eróticos explícitos de todo ese período, entre mujer y mujer, provienen de dos monjas de un monasterio de Baviera:

Cuando recuerdo los besos que me [disteis
Y la forma en que con tiernas [palabras
acariciasteis mi pequeños pechos
Quisiera morir
Porque no os puedo ver...

El mito de la impunidad lésbica

Con el aumento de la represión a fines del siglo XIII, la temática homoerótica en la literatura —escasa de por sí—, queda confinada a diarios, cartas o documentos médicos y jurídicos.

Desde la Baja Edad Media se buscó codificar el delito entre mujeres y, aunque consideradas más lascivas que los varones, costó admitir la atracción y práctica erótica entre ellas. Santo Tomás de Aquino condena «la copulación indebida con el mismo sexo», pero Dante no incluye a las que pecan contra natura en la figura del «condenado sexual», ni Boccacio las menciona en sus cuentos.


Harold Sackville-West.

Siguieron siglos de confusión entre los teólogos, en los que abundaron los procesos y condenas por un delito nunca bien especificado, hasta que a finales del siglo XVII el clérigo italiano Sinistrari concibe una descripción graduada. La *sodomía faeminarum* se agravaba desde el tribadismo o frotamiento de las partes, asociado con el onanismo, pasando por la penetración con *godemiches* u otros objetos que remedan al falo, hasta la producida por el clítoris monstruosamente desarrollado de reincidentes, lindantes con el hermafroditismo. En su alegato, el sacerdote apoya esta fantasía con el ejemplo de los egipcios que amputan a las mujeres dicho apéndice, sin extenderse en la razón principal de la clitoridectomía, —aún vastamente practicada entre los musulmanes—: impedir que las mujeres de matrimonios polígamos formen uniones sexuales entre sí en la intimidad del harén o del hogar con varias esposas...

En 1791, la Asamblea francesa abole el delito de sodomía entre adultos que consienten, pero en Inglaterra las ejecuciones continúan hasta 1835.

Si bien en Francia los libertinos se solazaron en la recreación de *ces amours feminines*, la finalidad de tales crónicas era encender la concupiscencia de los *voyeurs* o lectores fisgones, con escenas luego privilegiadas por la pornografía moderna. En su *Vida de la damas galantes*, de 1676, Brantome observa: «Es mejor que una mujer se entregue a deseos libidinosos como los que sienten los hombres, que un hombre sea afeminado; pues le hace ser menos valiente y noble. Así, la mujer que de este modo imita al hombre, puede crearse la reputación de tener más valor y arrojo que otra». Una manera más de refrendar la afirmación de San Agustín hecha mil años antes: «El cuerpo del hombre es superior al de la mujer como el alma lo es al cuerpo».

El travestismo o la impersonación del hombre

Sólo se «perfeccionaron» con la adquisición de prendas masculinas las que llevaron dichas prendas a su cenit y, a pesar de ello, se mantuvieron vírgenes: la «doncella» de Orleans, Juana de Arco, o la española Catalina de Erauso, la monja alférez. Literalmente ocultaron su sexo con prendas viriles para deflectar los asaltos y, travestidas, poder descollar en las otras: valor, coraje, estrategia que, en Erauso, rayaban con las de matón pendenciero, según surge de sus memorias. Cuando en ocasiones jugó con las damas «andándoles en las piernas»,

Vita Sackville-West.

aclara que al ser «descubiert... *o*», tuvo que huir. El mismo uso del masculino indica que no revelaba su género. En tanto que hombre, la cosa no pasó a mayores, cuando mucho, eran ellas las tentadoras del efebo lampiño. George Sand, que experimentó con el travestismo, observó: «Mis ropas no conocían el miedo».

Pero las que llevaban la superchería hasta casarse con otra mujer, pagaban caro ser descubiertas. Esa amenaza de pérdida de los privilegios patriarcales está en la raíz del rechazo que aún hoy persiste hacia las mujeres independientes de aspecto varonil, a pesar de las modas *unisex*.

Pocas quedaron impunes, a salvo por su rango. La reina Cristina de Suecia, a quien Greta Garbo prestó su imagen en el cine, fue catalogada de excéntrica por su atuendo y actitud: abdicó en 1671 con tal de no casarse. En sus cartas a la condesa Sparre escritas desde París revela: «Si recuerdas el poder que tienes sobre mí, también recordarás que he sido dueña de tu amor durante doce años; tanto te pertenezco que es imposible que me pierdas; y sólo cuando muera dejaré de amarte». Aunque, a tenor de la princesa Palatina, el exilio no disminuyó su apetito: Madame de Bregny tuvo dificultades para eludir sus acercamientos.

La amistad romántica

El Renacimiento renovó el interés por las ideas de la antigüedad clásica y el tema del amor platónico, central entre los escritores del periodo, despertó ansias de emulación. Veían en él un camino de perfección laico —la divisa de los griegos «sé divino aquí y ahora»— tintineaba en los oídos, sin bien la versión renacentista modificará el ideal pagano. Montaigne, el ejemplo consagrado, distingue en sus *Ensayos* en el célebre capítulo «De la amistad», entre el amor tal como él lo sentía por Etienne de la Boetie y las prácticas homosexuales de los griegos, donde existían diferencias de edad e intereses entre los amantes y solían fundarse en la belleza física del joven, al igual que entre hombre y mujer.

Y aunque este amor de amistad ignora el aspecto genital, el lenguaje en que se expresa no es menos erótico: «Es —dice Montaigne— no sé qué quintaesencia de esta combinación que habiendo tomado toda mi voluntad, la llevó a sumergirse y perderse en la suya; que habiéndole cogido toda su voluntad, la hizo sumergirse y perderse en la mía con un apetito y un empeño semejantes. Digo perder, en verdad, al no reservarnos nada que nos fuera propio, ni que fuera suyo o mío». Madame de La Fayette, autora de *La Princesa de Cleves*, escribía a Madame de Sevigné en 1691: «Creedme, sois la persona que más he amado de verdad en el mundo». Por los mismos años, en México, Sor Juana Inés de la Cruz se dirige de tú a tú a otra mujer: la Virreina, saltándose el canon tradicional del sujeto masculino que objetiviza el cuerpo femenino:

Así, cuando yo mía
te llamo, no pretendo
que juzguen que eres mía,
sino sólo que yo ser tuya quiero.

Y en otro, a la misma, aclara en el encabezamiento:

Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano

Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento;
pues sabes tú que las almas
distancias ignoran y sexo.

La amistad romántica se generalizó entre mujeres a lo largo de los trescientos años siguientes, y con ellas alcanzó el esplendor, pese a los gloriosos antecedentes masculinos. Escritoras de distintas épocas, siglos y culturas como Madame de Staël, Mary Wollstonecraft, George Eliot, Bettina von Arnim, Carolina de Günderode, Flora Tristan o Marina Tsvetaeva, extrajeron fuerzas y estímulos de tales amistades. En nuestra lengua queda por estudiar lo fructífero de esos vínculos a través de las cartas o los diarios de Clara Campoamor, Consuelo Bergés, Lydia Cabrera, Teresa de la Parra o Gabriela Mistral, entre otras.

La sospecha de pederastia que cayó sobre los hombres en Inglaterra, durante la Restauración, desaconsejó tales alianzas. En Francia, los valores sublimados de la *amicitia* y la *philía*, están en el origen de los conceptos que Rousseau maneja en el *Contrato social*. La idea del «don de sí» en el instante crucial, indica que la amistad fue tomada como modelo y generalizada.

Rousseau, que no consideró a las mujeres ciudadanas de primera, pinta en *La nueva Eloísa* el noble lazo que une a dos amigas. Claire admite ante la incredulidad de su futuro esposo, que Julie es mucho más importante en su vida de lo que él será jamás. Y a Julie le confiesa que teme no poder casarse con aquel, pues no sabe distinguir entre el amor que siente por ella y el que se supone debería sentir por un hombre. «¿Tiene el alma sexo?, yo apenas siento el mío... un incorregible y dulce hábito me une a ti desde la infancia. Sólo a ti te amo a la perfección». Cuando ha consumado el matrimonio, Claire escribe a Julie: «Si hubiera dependido de mí, jamás me hubiera casado, pero nuestro sexo sólo compra la libertad a través de la esclavitud».

Por un lado, la opinión mayoritaria de que sin el varón las mujeres eran incapaces de procurarse placer —hay que recordar que cuando se ajusticiaba a un sodomita se detallaba ante el pueblo el pecado, pero no cuando era mujer, para no darles ideas a las demás—, y, por el otro, la misma ejemplaridad de tales condenas, pudieron hacer que las mujeres interiorizaran tanto la ignorancia como el miedo a su propia capacidad amatoria. Silenciado, ese «libertinaje secreto» se asoció a la ninfomanía o furor uterino.

Si a esto sumamos las dificultades para comunicarse con los hombres en un plano más elevado, dada la desconfianza de ellos hacia las que por su sola presencia los empujaban a pecar, si no en la práctica, en la imaginación y, al tiempo, el desprecio que experimentaban por las cultivadas, —baste recordar las burlas de Moliére a las *ridículas preciosas* y, para lo anterior, la confesión de Valmont en *Las amistades peligrosas* de Laclos: «El mayor placer de un hombre es producir la ruina de una mujer»—, podemos inferir que no pocas encontraron el alma gemela del ideal renacentista en su mismo sexo. Hartas de la doble moral de los hombres necios...

que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis

Es en el siglo XX cuando autoras como Woolf, de Beauvoir y más tarde Adrienne Rich y Audre Lorde elaboran para las mujeres una tradición de escritura.

muchas, que disponían de los medios, eligieron hacer camino con sus iguales.

El matrimonio bostoniano

A mediados del XVIII, la amistad romántica era ya una institución a ambos lados del Atlántico y un tema de moda en la literatura. En 1761, Sarah Scott publicó en Londres su propia historia novelada *Description of Millenium Hall,* que conoció cuatro ediciones en menos de 15 años, y se consagró como el *vademecum* del tema. Otra historia real, famosa en su tiempo, fue la de las damas de Llangolen, que escaparon disfrazadas de hombre y vivieron 50 años juntas hasta la muerte, compartiendo «una misma cama, bolsa y corazón». Su casa, considerada durante generaciones un templo de la amistad romántica, era frecuentada por Sir Walter Scott, el Duque de Wellington, Lady Caroline Lambert y escritores románticos como Wordsworth y Anne Seward, que celebraron en poemas la realización de sus sueños a través de ellas.

El *Boston marriage*, o matrimonio bostoniano, fue un término utilizado en América, en el XIX, para nombrar un tipo muy extendido de relación monógama entre dos mujeres que, como señala Lilian Faderman, solían ser pioneras en su profesión y modelo de la «Nueva Mujer» que se gestaba entonces. En su novela *Las bostonianas* Henry James recreó en parte esa poderosa unión emocional donde, libres de los roles domésticos, cada participante volcaba su energía y atención en la otra. A través de la autonomía recién conquistada, establecieron redes de solidaridad y participación en los grandes movimientos sociales de la época.

Luego de la Primera Convención para los Derechos de las Mujeres celebrada en América en 1848 y precursora del movimiento feminista, las reacciones no se hicieron esperar.

Los sexólogos y el lesbianismo

En 1869, el psiquiatra Von Westphal describe el primer caso clínico de una «invertida congénita». La anormalidad de esta paciente que desde los ocho años prefería vestir pantalones, entretenerse con juegos de ingenio y acariciarse con sus compañeras, no era debida a su aburrimiento con la costura y las muñecas, sino a una degeneración hereditaria.

Krafft-Ebing y Havelock Ellis —para citar sólo a los más influyentes— elaboran una sintomatología de las mujeres que rechazan el rol femenino y la mezclan con la de enfermas psicóticas —asesinas y suicidas conocidas de la época— cuyo móvil, en su opinión derivado de aquellos síntomas, conformaba una patología «lesbiana». Así entra esta categoría en la historia, con una escala ascendente de perversión, que va desde las amigas, apasionadas entre sí, más por ignorancia de su sexualidad que por valores espirituales, hasta las invertidas activas. Se rompía un silencio de siglos a la par de los estertores de la era Victoriana y, al menos —observa Foucault— esos mismos discursos sexológicos sirvieron para reclamar la legitimación de tales conductas, pues si el género era algo dado, natural, ¿cómo se justificaba la existencia de un tercer sexo según la clasificación de algunos?

Radclyffe Hall, escritora de prestigio dentro de la sociedad literaria inglesa, publica en 1928 *El pozo de la soledad*, cuya heroína carga con el estigma de la lesbiana masculina.

Stephen, hija de un padre que deseaba un varón, recibe una educación acorde con su apodo varonil. Pronto es rechazada por su madre, que ve rota la continuidad de su especie y no se identifica con la jóven vestida con sobrios trajes sastre, culta y atlética. Stephen busca el afecto de otras mujeres hasta que descubre en la biblioteca del padre muerto el manual de Krafft Ebing, con su propia descripción entre los casos. Se exilia en París donde se une a Mary, una mujer joven y femenina, pero los escrúpulos morales, unidos a la exclusión social, pueden más y, simulando una infidelidad, empuja a su pareja —la que por cierto, no parece muy convencida— a casarse con un hombre.

La novela fue declarada obscena y su autora llevada a juicio por los Tribunales. Cuando su abogado quiso atenuar las consecuencias al esgrimir la figura de la amistad romántica entre las protagonistas, Radclyffe Hall se opuso y defendió incondicionalmente ante el gobierno británico el derecho a explicitar el deseo de su heroína. Sea cual fuera este, era la primera vez que una voz de mujer se alzaba para reclamar la legitimidad de su discurso sexual, en un tiempo en que el deseo y su relato eran aún una prerrogativa masculina.

En cuanto al contenido de ese deseo y a pesar del amargo desenlace que sumerge a Stephen en el «pozo de la soledad», la novela es una brecha abierta al hacer visible un personaje hasta entonces negado y con el que se continúan identificando importantes minorías de lesbianas. El debate que sin interrupción viene generando este y otros temas, desde los sectores más conservadores hasta los feministas, indican lo oportuno de su aparición. Como subraya Esther Newton, la crítica al estereotipo de la lesbiana masculina es válida, no porque no exista, sino porque no es la única posibilidad.

La historia real de Mary, que se insinúa y seduce a Stephen, la «normal» en opinión de ésta y de Radclyffe Hall, quedaba todavía por escribir.

El andrógino

Coetánea de Radclyffe Hall, Virginia Woolf se pronunció a su favor públicamente, aunque no compartía sus concepciones literarias.

Mientras el modelo de lesbiana de Hall confirmaba la idea de los sexólogos de una mente masculina encerrada en un cuerpo de mujer, Woolf intentaba la reelaboración de una tradición de mujeres, desmitificadora del eterno femenino. Debía primero matar el fantasma de la Mujer para poder escribir sus propias experiencias como cuerpo, extender sus límites y, más que definir y excluir, abarcar otras posibles subjetividades en la voz narrativa.

En *Una habitación propia* desarrolló su teoría de una literatura sutil, de múltiples perspectivas, pautada según los ritmos del cuerpo y el inconsciente, y con rupturas de la secuencia lineal.

Cuando en 1920 conoció a la escritora Vita Sackville-West, aristócrata, madre de dos hijos... «florida, madura, de pecho abundante, como un gran velero con todas las velas desplegadas, navegando en la marea alta... en una palabra: una mujer de verdad», disfruta de su compañía, porque «estas lesbianas *aman* (subrayado por Woolf) a las mujeres; con ellas, la amistad siempre tiene un cariz amoroso».

A un fogoso y breve encuentro sexual sucede una larga fidelidad amistosa y, en el ínterin, la inspiración para escribir el maravilloso *Orlando*. Transexual y eterno, el personaje atraviesa las edades alternando las experiencias de ambos sexos: discursos, carácter, vestimentas, en una suerte de «deconstrucción» regocijada de roles, en el tránsito sin fin del andrógino.

A su vez, Vita, nieta de Pepita, una bailarina española, y de Lord Sackville-West, atribuía su apasionada conducta que unió bohemia y convención a la sangre de esa abuela cuya biografía redactó, entre otros trabajos. En *Retrato de un matrimonio*, su hijo incluyó

Colette en su estudio (Col. Jouvenel).

el diario póstumo de Vita, donde cuenta su ardiente romance con Violette Trefusis.

La amazona de la rue Jacob

Mirada retrospectivamente, París *fue una fiesta* para nosotros, los lectores, dada la extraordinaria conjunción de talentos que se cruzaron allí entre las dos guerras. La ciudad bullía con exiliados de todas partes que hormigueaban sobre un lecho *Belle époque* autóctono, en un fin de siglo que cerró la Gran Guerra de 1914.

«Lo importante no fue lo que Francia nos dio, sino lo que no nos quitó». Así resumió Gertrude Stein la ventaja que supuso la elección de la mundana ciudad para muchas expatriadas. El modernismo literario enviaba sus premisas desde Londres vía Pound, Eliot y Williams a los Joyce, Gide o Hemingway que recalaban en el continente. En el plano formal se recuperaba la tradición a través de las lenguas clásicas, sus etimologías y retórica, para crear el texto moderno donde resuena el eco anterior mezclado con la desesperación presente. La ciencia, al servicio de la guerra, destruía; le tocaba al artista crear símbolos y sentidos nuevos por encima del caos y la fragmentación de la realidad. Eliot lo definió en dos palabras: orden y tradición. Muy otro era el proyecto de las escritoras modernistas que subviertieron esa lógica autoritaria para sus propios fines.

Natalie Barney, la escritora americana que se instaló a comienzos de siglo en la *Rive gauche*, conocida como *La Amazona,* fue la figura más significativa de ese periodo por su incesante esfuerzo normalizador de la imagen pública del lesbianismo. El estereotipo en boga era el ser patológico y decadente consagrado por el romanticismo con la poderosa ayuda de escritores de la talla de Baudelaire, o Proust, y que algunas interiorizaron hasta dejar su vida en ello, como fue el caso de la poetisa Renée Vivien. Esta excelente escritora narró el despertar de su inclinación en los brazos de Barney en *Una mujer apareció ante mí*, y tiempo después se suicidó, víctima de los excesos de esa estética que asociaba el mal y la homosexualidad. La Amazona, movida por ese final, analizó el tema de forma novelada en *Una que es legión* pero, como señala Shari Benstock en su ensayo *Mujeres de la Rive Gauche,* fue más bien su propia vida el nuevo modelo para lesbianas y escritoras.

Fuerte e independiente, nunca ocultó sus preferencias, lo que no le impidió mantener durante 60 años el salón literario más granado de Europa y, en paralelo, un círculo sátirico reservado a las amigas, donde exaltar la belleza y la sensualidad. Fundó una «Academia de Mujeres» que dio a conocer los trabajos de escritoras de diferentes idiomas, a la vista de su exclusión de las Academias de la lengua. En los *Pensamientos de una Amazona* trasmite con agudos epigramas su perspectiva del amor y rescata las formas prerafaelitas para subrayar la alteridad de la condición de mujer, su diferencia de la norma masculina, liberándolas del contexto enfermizo del siglo anterior.

Pero la obra mejor resuelta literariamente la escribió otra norteamericana, asidua de la Rue Jacob: la formidable Djuna Barnes. Esta «mujer célebre que sólo entrevistaba a gente célebre» y discutía de literatura con Joyce a solas, trajinó por París una violenta pasión lésbica que fue la base de su gran trabajo. Previo a este, editó en privado un *Almanaque de las mujeres* a la manera de los antiguos cancioneros medievales. Mes tras mes consigna vida y hazañas de las damas del círculo sáfico de la Rue Jacob con alegría y salacidad, al contrario que en su novela. *El bosque de la noche* apareció en 1936 con un prólogo de T.S. Eliot y fue dedicada a la coleccionista Peggy Guggenheim, su amiga y mecenas.

Este fresco —expresionista por el ritmo tragicómico y la gama oscura del azul—, desgrana todos los registros posibles de unos seres alienados de su yo por la nocturnidad de su deseo que destila una sabiduría, u oficio de *tinieblas*, difícil de superar:

Fíjate en la Historia de la noche
¿Di, lo has pensado alguna vez?
¿Fue de noche cuando Sodoma se
convirtió en Gomorra? ¡De noche
fue, lo juro! Una ciudad entregada a
las sombras y por eso hasta hoy no
ha podido refrendarse ni
comprenderse.

Con la renovación del interés por el tema del amor platónico surge la amistad romántica, que se generalizó entre las mujeres y se plasmó en numerosos textos.

Las anti-heroínas circulan por una atmósfera de disolución propia de entreguerras, que sustituye el ambiente de demorada decadencia «fin de siglo» donde solía situarse a las lánguidas lesbianas como «flores del mal». Y si Djuna Barnes no quiso sacar a sus protagonistas de la negatividad, al menos las hizo sujetos activos de su propia angustia.

Una rosa es una rosa es una rosa

La otra potencia literaria del periodo, Gertrude Stein, vivía a escasa manzanas de La Amazona, en el 27 de la Rue de Fleurus, y también mantuvo un salón literario, sólo que este era más informal y acogía los debates y las obras de las vanguardias pictóricas del momento. Antes de abandonar América a los 30 años, escribió un relato de iniciación, *Q.E.D. (Quod erat demonstrandum)*, que luego se publicó con el título *Las cosas como son*, donde cuenta la dolorosa salida del «armario» de su protagonsita, involucrada en un triángulo homosexual con otras dos mujeres.

Basada en experiencias reales, este «retrato de la artista adolescente» narra la pretenciosa ingenuidad de la heroína, fruto de una moral de clase media alta, que debe ser superada para disfrutar la pasión física y la frecuentación de seres menos escrupulosos.

Una vez en París, Stein comienza su osada aventura intelectual, con el apoyo y la estabilidad que le brinda su unión con Alice B. Toklas, cuya *Autobiografía* escribirá Stein más tarde impersonando a Toklas. Stein no se adhirió al modernismo, intentó algo más radical aún y, a la larga, más fecundo. Algo que Picasso, su interlocutor de aquellos años, también buscaba en la pintura: «expresar cosas vistas no como uno las conoce sino como son cuando uno las ve sin recordar haberlas mirado». Un presente continuo de la atención, que anula en el instante de escribir las categorías de tiempo e identidad *cambiando los sustantivos del conocimiento en verbos del conocer*.

En las 60 páginas de poemas de *Lifting belly* —«vientre en elevación»— apunta con humor y metáforas rítmicas al abrazo sexual y sus orgasmos, como observa Diana Souhami en su divertida biografía *Gertrude y Alice*.

Fue Stein quien aconsejó a Paul Bowles el exilio en Tánger donde su mujer, Jean Bowles, escribió su originalísima novela *Dos damas muy serias*. Su estilo, de una acabada inocencia unido a toques surrealistas, mantiene el tono de la suave broma sin chiste para contar la irrepetible salida del armario de sus excéntricas protagonistas.

En cuanto a la poesía, la también americana H. D., siglas de Hilda Doolittle, cuya sensibilidad recuerda a Virginia Woolf, renovó el modernismo al punto que Ezra Pound, su amante y mentor durante un tiempo, acuñó el término «imagismo» para calificar su obra y se arrogó el mérito de su carrera. En *Fin del tormento*, H. D. escribió: «Ezra me había destruido, a mí y a ese centro que ellos llaman *aire y cristal* de mi poesía». H. D. ignoró los principios del imagismo, en los que la imagen resolvía la tensión entre las palabras y las cosas en una fusión estática. Por el contrario, escindió la voz poética y, en su obra, las imágenes reúnen y a la vez disipan las misteriosas fuerzas que invocan.

Desgarrada por su bisexualidad, se sometió a una cura con Freud, en busca de la solución; al final de esta le dedicó un poema, *El Maestro,* donde dice:

Tengo dos amores por separado

Oh Dios, ¿qué es
esta flor
que en sí misma tuvo poder sobre
[toda la tierra?

Pues no necesita hombre,
ella
es ese dardo y pulso masculinos,
manos, pies, muslos,
ella misma perfecta.

Ella es mujer,
pero más allá de la mujer,
aún mujer.

y más adelante:

Su fama
será tan grande
que cualquiera que lo haya
conocido
será también aclamado como
maestro,
vidente
intérprete;

sólo yo
escaparé.

Su talento le permitió sortear la trampa de la literatura confesional que pone el enfásis en la vergüenza, como si el poema surgiera de allí, en vez de del autoconocimiento. En su homenaje a Freud, H. D. ironiza:

Tuve que pedir
perdón
lo que él otorgó
con su vieja cabeza
tan sabia

El sostén lo recibió de Bryher, también escritora y mujer de grandes recursos, no sólo económicos sino también creativos, que la acompañó toda su vida yle inspiró algunos de sus poemas mayores.

En diversas ocasiones, el círculo sáfico de la *Rive Gauche* recibió la visita de dos escritoras que descollaron en la narrativa francesa y con una de las cuales Barney mantuvo correspondencia hasta su muerte.

Colette trazó en *Lo puro y lo impuro* su visión de un Lesbos definido menos por la perversión que por el ocultamiento y la dependencia casi maternal de esos vínculos, afines con su propia necesidad de apoyo y ternura, experimentada durante los ocho años que vivió en pareja con la Marquesa de Belbeuf. En su biografía, Herbert Lottman analiza sin tapujos este capítulo de la vida de Colette. Por su parte, Marguerite Yourcenar, la admirable corresponsal de La Amazona, eligió sucesivas figuras de homosexuales masculinos para erigir su obra de una belleza clásica equivalente, cuando menos, a las urbanísticas de su *alter ego*: el emperador Adriano de las *Memorias...;* a Zenón, el alquimista subversivo de *Opus nigrum* lo condenan, también, por su pecado; y Alexis, en *El tratado del inútil combate*, narra en una larga carta a su esposa su fracaso para vencer su inclinación homosexual. Gran viajera, repasaba los lugares y la documentación histórica relacionada con sus personajes, para luego dejarse ir ante el papel en blanco con un elaborado método de delirio, cuyas visiones la instalaban en la intimidad de otros tiempos. La ausencia de trabajos sobre su propia elección sexual —vivió con su traductora y amante varias décadas hasta la muerte de ésta— quizás se explique —como sugiere su extraordinaria biógrafa Josyane Savigneau— porque creía que un poeta debe dejar rastros de su pasaje, no pruebas: *sólo los rastros hacen soñar*; quizás porque ya era tarde para identificarse con el movimiento feminista lesbiano que nacía alrededor de su exilio en Estados Unidos. Eligió una isla para residir: *Monte desierto*, en la costa atlántica, donde sí llegó a tiempo para participar activamente en el movimiento ecologista.

Sobre mentiras, secretos y silencio

Las décadas siguientes se precipitaron vertiginosas y las lesbianas unieron sus fuerzas a las de las feministas para sacudirse el estigma de vicio y enfermedad que hacía de ellas presa fácil de chantaje en los empleos y las excluía de la vida pública. Esta necesidad de normalización, aún pendiente en sociedades menos evolucionadas, requiere una primera

etapa de visibilidad, para que el común de la gente se familiarice con esas presencias ni más ni menos amenazadoras que el resto de los mortales.

Análisis pioneros como los de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, de 1949, y Betty Friedman en *La mística de la feminidad*, de 1963, hallaron en el sometimiento sexual y doméstico unas limitaciones capaces de volcar a favor del lesbianismo a mujeres necesitadas de tiempo y autonomía para realizar sus proyectos.

La idea de que el lesbianismo no proviene de un trauma infantil ni está relacionado con una conducta sexual desviada como mantenía Freud, la formuló un médico de su propio círculo: Alfred Adler. Pero, al igual que con otros aportes de sus discípulos —baste recordar las deserciones y suicidios a su alrededor— Freud centró el problema en la «envidia del pene» y redujo el conflicto al plano sexual, mientras Adler sostenía que eran el poder, la libertad y los privilegios lo que esas ciudadanas de segunda envidiaban en el hombre.

El acento puesto en la elección sexual por el padre del psicoanálisis remachó las teorías de la vieja psiquiatría y, en tanto que relato fundador, la sociedad reconoció al lesbianismo por una sola de sus características, en detrimento de otras más peligrosas para el sistema.

Por ello, parafraseando a Toril Moi, sigue siendo *políticamente* esencial defender a las lesbianas *como* lesbianas, con el fin de contrarrestar la opresión machista que las somete precisamente *como* tales.

Hilda Doolittle: (Morris Library, Universidad de Illinois Sur, Carbondale.)

Hacía falta, pues, la presentación de un frente sin fisuras: una identidad de una sola pieza que no confundiera a las instituciones. Las novelas, ensayos y revistas de los años cincuenta, sesenta y setenta pusieron allí su meta y el denominador común fueron las narrativas personales de «salida del armario» que ilustran el proceso de *cómo ser algo de lo cual no existe nada aún...*

La alemana Verena Stefen muestra en su novela *Muda de piel* las vicisitudes del cambio de objeto erótico de una mujer heterosexual, entre las cuales no es la menor el problema de volver a nombrar con palabras devaluadas una intimidad sensual que le ha sido sustraída por la pornografía lésbica para hombres. Una desenfadada sureña, Rita Mae Brown, escribe la novela más popular del periodo en 1973, con un estilo que recupera la mejor tradición americana de picaresca de un Mark Twain. En *Frutos de rubí* la sana y bella Molly se las ingenia para darle la vuelta al prejuicio y demostrar que el problema es de la estúpida sociedad que la rodea. En hilarantes escenas desvela una tras otra la hipocresía de las relaciones heterosexuales, tanto de clase como de cama. Llena de confianza y cordura, esta mujer que «se hace así misma», era el modelo que se necesitaba. En la misma línea, y con parecidos humor y maestría, Sheila Ortiz Taylor triunfa con *Terremoto*.

El mismo año, Jill Johnston reúne sus artículos del periódico *Village Voice* en un libro: *Lesbian Nation*. Estas personalísimas crónicas, de indiscutible valor político y literario, están escritas a vuela pluma sin ningún tipo de autocensura. Cuenta la génesis de su elección sexual atribuyéndola a una infancia rodeada de mujeres y a la ausencia de un «papá-superego». Esto le habría permitido disfrutar, con un feliz y desinhibido chovinismo, de su identidad femenina que, cuando adulta, hubiera debido sacrificar para abrazar el chovinismo masculino, algo que no le reportaba ningún beneficio. Johnston sigue siendo una espectadora sin par desde la influyente revista *Art in América* donde con autoridad y humor desmonta los grandes mitos de la pintura actual.

El sueño de un lenguaje común

Por los mismos años, una figura de peso, la poeta Adrienne Rich, declina sus «privilegios» de madre blanca de la buena sociedad de Boston y autora reconocida para unirse al movimiento feminista-lesbiano.

Rich, que había encarnado el ideal femenino de la América de posguerra, encontró la manera de salir de él sin enfermar, como ocurrió con sus compañeras de generación, las extraordinarias Sylvia Plath y Ann Sexton, ambas suicidas, o la de más prestigio entonces, Elizabeth Bishop, que luego de varias curas de alcoholismo se exilió en Brasil para vivir en pareja con otra mujer.

Cuando en 1973 gana el Premio Nacional de Literatura por su libro *Buceando hacia los restos del naufragio* lo acepta, con la condición de compartirlo con las dos finalistas, las poetas afroamericanas Audre Lorde y Alice Walker. Reparaba la pérdida de las desaparecidas y proseguía el camino con las sobrevivientes:

Vine a explorar el naufragio.
Las palabras son propósitos.
Las palabras son mapas.
Vine a verificar el daño
y a ver los tesoros que permanecen.

Rich extrajo de esa ininterrumpida continuidad de la solidaridad entre mujeres la idea de una identidad lesbiana transhistórica que plasmó en su texto *Heterosexualidad compulsiva y existencia lesbiana*. Este ensayo es paradigmático de los años setenta por las tendencias antagónicas que promovió, y está en el origen de los posteriores debates de los ochenta.

Audre Lorde, la otra galardonada, quizás la mayor poeta afroamericana del siglo, tiene una vasta obra poética. Madre, lesbiana y sobreviviente de cáncer de pecho —de lo cual da cuenta en sus importantes *Diarios del cáncer*— es también la autora de una «bio-mitografía», *Zamie, una nueva manera de pronunciar mi nombre*, donde crea la tradición que le permitirá imaginar un futuro, en ausencia de precursoras:

No había madres, ni hermanas, ni heroínas. Teníamos que hacerlo todo solas, como nuestras hermanas amazonas, que cabalgan en los remotos confines del Reino de Dahomey.

Lorde cuenta lo que significa «salir del armario» como negra y lesbiana en la cultura de los bares gay de los cincuenta, dominada por las blancas. Paradójicamente, fue ahí donde se gestaron los movimientos de liberación posteriores, pues las lesbianas fueron las únicas blancas y negras que lograron comunicarse en esos años.

Ginecotopías

En Francia, luego de mayo del 68, surge el movimiento feminista. El riquísimo debate francés se resume en dos tomas de posición: la esencialista o «Teoría de la diferencia» creada por la filósofa y psicoanalista Luce Irigaray, coherentemente expulsada por Lacan de Vincennes por su texto programático: *Antígona frente a la ley;* y la teoría materialista de la igualdad, que desde Olympia de Gouges, guillotinada durante la Revolución Francesa, pasa por Simone de Beauvoir, hasta Christine Delphy, entre otras.

Pero la poeta que sobre las ruinas alza un mundo inédito y con las viejas palabras crea nuevos campos semánticos —tanto que es imposible reconocer imágenes culturalmente familiares en sus ficciones—, es Monique Wittig.

El cuerpo lesbiano

Monique Wittig

Con tus diez mil ojos m/e miras, lo haces y soy y/o, no m/e muevo, y/o tengo los pies completamente hundidos en la tierra, y/o me dejo alcanzar por tus diez mil miradas o bien si lo prefieres por la mirada única de tus diez mil ojos pero no es lo mismo, semejante inmensa mirada me toca por todas partes, y/o dudo si moverm/e, según si y/o levanto los brazos por la parte del sol inclinas los ojos oblicuamente en relación a la luz, parpadean pero m/e miras o bien si y/o voy hacia la parte de la sombra y/o siento frío tus ojos no son visibles desde donde tú m/e sigues y/o tampoco soy vista por ti, m/e quedo muda en ese desierto vacío de tus diez mil ojos más negro que la negrura en que tus ojos se m/e aparecían por diez mil negros y brillantes, y/o estoy sola hasta el momento en que y/o oigo una especie de ruido de campanas tintineos dicen, y/o tiemblo, y/o siento vértigo, eso suena dentro de m/í, eso m/e estremece, es la música de los ojos m/e digo a m/í misma, quizá porque se entrechocan dulcemente y con violencia quizá porque por sí mismos producen esos numerosos sonidos, m/e acuesto sobre el vientre boca abajo, boca arriba, de uno o de otro lado, y/o gesticulo desordenadamente todo el tiempo que m/e cuesta comprender que y/o no puedo escapar a la multiplicidad de tus miradas, dondequiera que y/o esté tú m/e miras m/i inefable con tus diez mil ojos.

M/e callaré tu nombre adorable. Tal es la prohibición que me se m/e ha hecho, así sea. Y/o diré tan sólo de qué modo vienes a buscarme hasta el fondo del infierno. Atraviesas a nado el río de enfangadas aguas sin temer las lianas medio vivientes las raíces y las serpientes desprovistas de ojos. Cantas sin cesar. Las guardianas de las muertes enternecidas cierran sus bocas abiertas. Obtienes de ellas que y/o sea devuelta a la luz de las vivientes con la condición de no volverte a mirarm/e. La caminata a lo largo de los subterráneos es interminable. Y/o veo tu ancha espalda uno u otro de tus senos cuando tus movimientos te muestran de perfil y/o veo tus piernas potentes y fuertes tu pelvis derecha, y/o veo tus cabellos que alcanzan tus hombros y su color castaño m/e resulta tan hermoso mirarlo que un dolor se apodera de m/i pecho. Ni una vez te vuelves. El hedor de m/is intestinos nos invade en cada uno de m/is movimientos. Tú no pareces reparar en ello, caminas decidida dándo/m/e en alta voz todos los nombres de amor que solías darm/e. De vez en cuando m/is brazos amarillos y putrefactos de los que salen largos gusanos te rozan, algunos trepan por tu espalda, tú te estremeces, y/o veo erizarse tu piel sobre toda la superficie de tus hombros. A lo largo de galerías de subsuelos minados de criptas de cavas de catacumbas nos desplazamos tú cantando con voz victoriosa la alegría de reencontrarm/e. M/is huesos redondos aparecen en m/is rodillas de las que cuelgan jirones de carne. M/is axilas están enmohecidas. M/is senos devorados. Y/o tengo un agujero en la garganta. El hedor que de m/í surge es infecto. Tú no te tapas la nariz. Tú no gritas de espanto cuando todo m/i cuerpo putrefacto y medio líquido se apoya en cierto momento sobre tu desnuda espalda. Ni una vez te vuelves, ni siquiera cuando y/o m/e pongo a gritar de desesperación las lágrimas deslizándose por m/is raídas mejillas suplicándote que m/e dejes en m/i tumba describiéndote con brutalidad m/i descomposición las purulencias de m/is ojos de m/i nariz de m/i vulva las caries de m/is dientes las fermentaciones de m/is órganos esenciales los colores de m/is mustios músculos. Tú m/e interrumpes, tú cantas con estridente voz tu certidumbre de triunfar sobre m/i muerte, tú no reparas en m/is sollozos, tú m/e arrastras hasta la superficie de la tierra donde el sol es visible. Es ahí sólo ahí al desembocar entre los árboles y el bosque cuando de un salto m/e das la cara y ciertamente tus ojos miran, y/o resucito a una velocidad prodigiosa.

Para Wittig, la literatura es una máquina de guerra como el caballo de Troya que, si al principio es visto con inquietud por los troyanos, pronto revela en su aparente simplicidad una elaboración que los admira, y no tardan en admitirlo en la ciudad.

Así, su primera novela de juventud *El opoponax*, se alzó con el Premio Médicis en 1964; le siguieron *Las guerrilleras* en 1969, y *El cuerpo lesbiano*, en 1973. Esta intensa epopeya en prosa poética surca el tiempo y el espacio cíclicamente para esculpir el cuerpo/*corpus* literario con una materia verbal proveniente de los más variados léxicos, enunciada en su totalidad en femenino, desde los dioses hasta los minerales.

Por su poder y riqueza, el texto universaliza la voz lesbiana: una categoría inaudible hasta entonces y asienta la soberanía de este sujeto. El cuerpo/*corpus* lesbiano no describe un tercer sexo, ni trasciende la binariedad hombre/mujer, sino que la presupone, e interiorizada prolifera y se disemina hasta perder sentido. Este universo ha inspirado a teóricas del conocimiento, en especial a Teresa de Lauretis —autora de *Alicia, ya no*— que de él extrae su concepto de lesbiana: alguien situada fuera del contrato heterosexual, excedente a las categorías de género, y posicionada en un espacio propio, contradictorio, en el aquí y ahora, que necesita ser afirmado pero no resuelto, excéntrica al sistema.

El exilio interior

En lengua española, Esther Tusquets ambienta en la Cataluña inmediatamente anterior a la transición política *El último mar de todos los veranos*.

La protagonista, luego de anteriores fracasos, inicia una aventura con una joven mujer y, a través de una prosa bella y barroca en primera persona, va explorando sus temores y anhelos. A la postre, la relación se frustra al no hallar sitio en una sociedad incapaz de asumirla sin traicionar su índole. La sensualidad impregna todo el relato y aparece en los menores detalles con seductora espontaneidad.

Missy: marquesa de Belbeuf y Colette, en 1910 (© Roger Viollet).

Colette y Georges Wague (Col. Jouvenel).

En 1981 aparece *En breve cárcel,* una importante novela de la argentina Silvia Molloy, residente en Estados Unidos. A través de un triángulo lésbico, la autora explora, sin concesiones, el malestar de la protagonista con su propio cuerpo, que percibe ajeno, sustraído. «Mal protegida por su piel ineficaz» escribe para tejer con las palabras un orden, una forma, que evite la dispersión del cuerpo fragmentado. La novela, como señala Amy Kaminsky, reclama la presencia del lesbianismo en la realidad latinoamericana, aun si la autora debe hacerlo desde el exterior. No es casual que para la versión inglesa se haya elegido como título un verso de Emily Dickinson, «Certificado de ausencia», en reemplazo del de Quevedo. Dickinson juega con la presencia en ausencia, extensible al exilio fuera del país y al interior de la lesbiana en la sociedad: en *breve cárcel.*

En poesía, será la uruguaya afincada en España, Cristina Peri-Rossi, la que eligirá nombrar esos amores en *Lingüística general*, o *Diáspora* con versos como estos:

Esta noche, entre todos los norma-
[les,
te invito a cruzar el puente.
Nos mirarán con curiosidad —*estas*
[dos muchachas—
y quizás, si somos lo suficiente-
[mente sabias,
secretas y sutiles
perdonen nuestra subversión

Gente en apuros

No todo estaba ganado: en el día a día de la calle continuaba y continúa la intolerancia, ya no sólo hacia los «diferentes» por su sexualidad, sino también

En las comunidades de mujeres de la antigua Grecia los apasionados amores que surgían entre maestras y alumnas no implicaban la sumisión de la menor a la mayor, como ocurría entre varones.

por su color, lengua, clase, religión.

La joven escritora norteamericana Sarah Schulman sitúa ese universo de diferencias en el microcosmos de Nueva York. La rígida estratificación social provoca que la gente ocupe el mismo espacio sin verse jamás y que sus experiencias del mismo varíen por completo.

Aparte de los diversos mundos del habla —la polifonía que se oye en sus novelas— producto de las diferencias étnicas y culturales, Schulman deliberadamente introduce instancias de mundos ficticios dentro del nivel de supuesta realidad dictada por la primera persona del narrador. Así, hay personajes que, encerrados en sus fantasías, imponen su alucinación y desestabilizan cualquier referente unitario de lo real.

En *After Delores (Después de Delores)* mezcla, con ironía posmoderna, el *kitsch* lesbiano de los cincuenta que ponía el acento en los roles *butch* y *femme*, y el romanticismo de los setenta, que idealizaba las relaciones entre mujeres:

> No importa quién fue Delores, por qué la quisiste entonces y ahora la odias. Delores es una alucinación...

En *Gente en apuros*, de 1990, critica esa misma ironía posmoderna que paraliza a sus caracteres y les impide ver a la gente muriendo de sida a su alrededor, aunque reconoce la efectividad de ese estilo literario para ilustrar las precarias identidades de sus héroes.

La meteórica carrera de la escritora inglesa Jeanette Winterson comenzó en 1985 con su primer libro *Fruta prohibida*, adaptado para la televisión por la BBC en 1990. Esta novela semi-autobiográfica cuenta la infancia y adolescencia de su heroína en una familia evangelista que la prepara para misionera, antes de que se descubran sus relaciones sexuales con la mejor amiga de la madre. Con humor relata el estallido del poder de la Iglesia y la familia ante el desafío de su conducta homosexual, y cómo las razones de ese rechazo la liberan del fanatismo de su educación.

Novelas posteriores como *La pasión* y *Escrito en el cuerpo* rinden homenaje a textos célebres de autoras anteriores: el *Orlando* de Virginia Woolf y *El cuerpo lesbiano* de Monique Wittig. Con irreprochable estilo realiza unas personalísimas «orquestaciones» literarias.

Pero la obra colectiva de mayor significado histórico es *Este puente llamado mi espalda*, cuyo subtítulo reza «Escritos de mujeres radicales de color» y que desde su aparición en 1980 en Estados Unidos no ha dejado de imprimirse.

Esta antología de prosas, poesía y ensayo, con gran participación de lesbianas entre las escritoras afro-americanas, asiático-americanas, latinas y nativas, evita jerarquizar la opresión, aunque sin ignorar la especificidad de cada una, con el fin de encontrar una plataforma común dentro de las diferencias.

Fue a partir de este trabajo colectivo que perdió fuerza la idea de una esencia lesbiana que atravesaría las edades. Las desigualdades entre lesbianas blancas, de color, latinas o asiáticas, dieron la pista de una identidad cambiante en función del contexto histórico y social de cada una.

Las autoras latinas de Estados Unidos son, en su mayoría, la primera generación alfabetizada de su linaje; es comprensible, entonces, su necesidad de verosimilitud, realismo e imágenes positivas en su narrativa.

Para las blancas, con una tradición literaria y de Estudios de la Mujer detrás, es vital despejar un espacio imaginativo propio dentro del *corpus* lesbiano heredado.

Las editoras de *Este puente llamado mi espalda*, Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa, parafrasearon unos versos de Antonio Machado para encontrar el título:

> Caminante, no hay puentes,
> se hacen puentes al andar

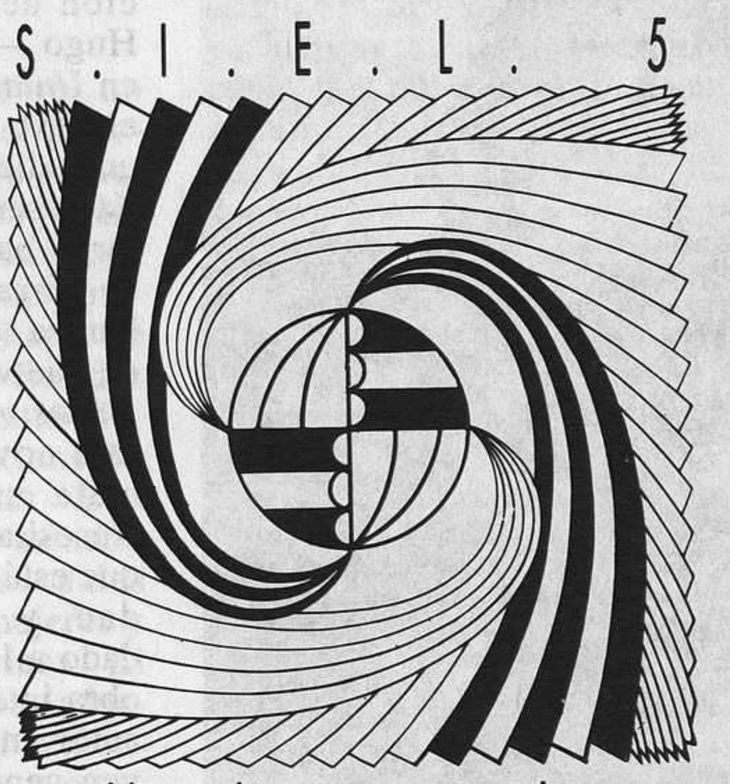
Ya sea mediante la escucha fiel al texto o la simulación inspirada, las escritoras latinas están creando su propia tradición dentro de la lengua de Cervantes y tendiendo esperanzadores puentes entre España y América.

NONI BENEGAS

— *Argonáutica*. Laertes, 1984.

ROYAUME DU MAROC

Ministère des Affaires Culturelles



5ème Salon International de l'Edition et du Livre

Casablanca du 11 au 20 Novembre 1994

Pour tout renseignement Complémentaire

Contacter : l'Office des Foires et Expositions de Casablanca

(Département Commercial)

Adresse : 11 Rue Boukrâa (ex Jules Mauran) - Casablanca

Tél. : 27 30 71 / 26 03 60 - Fax : 26 49 49

El hombre herido

Antonio Bordón

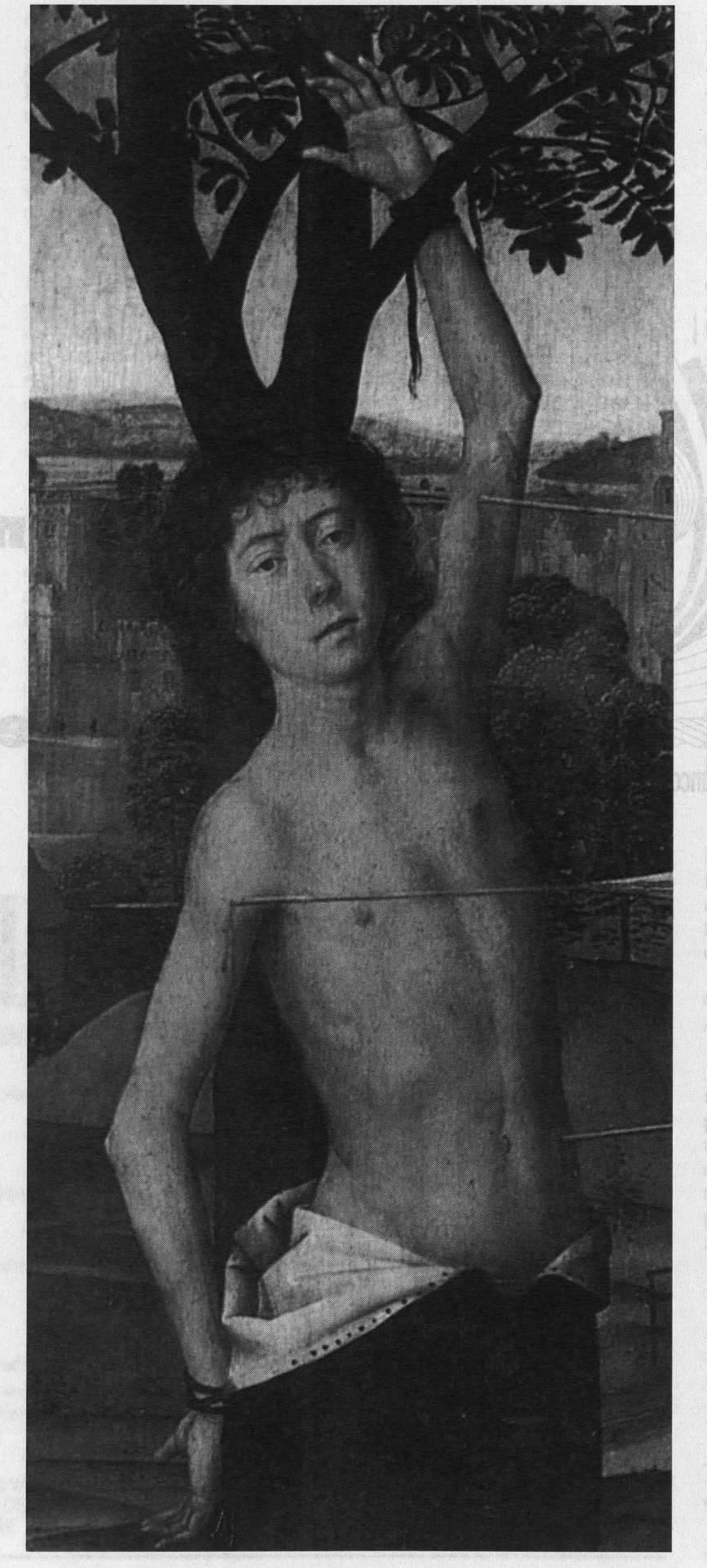
El hombre herido sabe algo, o es algo. ... Sea donde sea que aparezca la herida en su psique; proceda del aislamiento, de la invalidez o de le enfermedad, ése es precisamente el lugar desde el que dará su principal regalo a la comunidad.

Robert Bly
Iron John

En 1866, cuando Dostoievski escribió *Crimen y castigo*, se sintió movido por la exigencia de escribir acerca de las injusticias sociales, y quizás por eso se revela como un autor de gran actualidad, un verdadero contemporáneo. El lector audaz queda tentado de mirar a través de la novela por una supuesta realidad detrás de ella. Al final de *Crimen y castigo*, Raskolnikov es condenado a la deportación en Siberia, donde sueña con la peste: «Soñó que el mundo entero estaba condenado a un nueva, terrible, extraña peste llegada a Europa de las profundidades de Asia».

Sin duda, al menos para Susan Sontag, que ha aportado el dato en *El sida y sus metáforas*, el prototipo de Dostoievski, el cólera asiático que, endémico en Bengala (hoy dividida en el Estado indio de Bengala Occidental y el Estado independiente de Bangladesh), se habría transformado en epidemia mundial durante el siglo XIX. De igual modo el sida, una enfermedad particularmente apta para ser incluida en la categoría de peste, apareció en el continente africano, en países como Zaire y Uganda; más tarde se difundió a Haití, luego a América y, como era de esperar, a Europa.

Bajo la sospecha del virus del sida ha ido naciendo en los últimos años una literatura marginal, escindida, empírica, concebida con angustia y desarrollada con lucidez, ya sea como descripción pormenorizada de los efectos de la enfermedad (*Al amigo que no me salvó la vida*, de Hervé Guibert), metáfora de un mundo en descomposición (*AYOR*, de Derek Jarman), flirteo paranoide con la noción de contagio (*Fugaz como la noche*, de Jonathan Ames), perspectiva de un desencanto nihilista (*Las noches salvajes*, de Cyril Collard), o, traspasando el velo de lo efímero, nos revela el engranaje de las emociones desde una implacable disección de la existencia: «Para Hugo —escribe Oscar Moore en *Un asunto de vida y sexo*— el sexo era al mismo tiempo una adicción y un absurdo. Solía describir su vida como una larga batalla entre su cabeza, su corazón y sus caderas. Nunca albergó la menor duda de que vencerían sus caderas». *Un asunto de vida y sexo* es una novela abigarrada, pero clara en sus planteamientos. Necesita muchas páginas, porque está escrita con minuciosidad, y Oscar Moore no es dado a la síntesis; pero es una obra interesante que sitúa a su autor entre las voces de la joven generación inglesa, como Hanif Kureishi.



El tema del sida no admite romantización alguna, no más que la guerra, como escribe Susan Sontag en su excelente ensayo sobre la enfermedad, fascinante en hallazgos y en intenciones críticas. Toda tentativa de lograr aliviar un poco la progresión virulenta de la enfermedad destruiría la objetividad desde la raíz, y su necesidad de reflejar unos ambientes y unos personajes que hubieran querido creerse inexistentes, pero que están tomados de la realidad. Esta premisa está presente en la obra del escritor francés Hervé Guibert. En *El protocolo compasivo,* la proximidad de la muerte no puede impedir la pulsión del deseo: «Cuando veo el hermoso cuerpo desnudo, carnoso, de un albañil en una obra, no sólo me gustaría lamer, sino también morder, jalar, jamar, masticar, tragar. No descuartizaría, según la moda japonesa, a uno de esos obreros para apretujarlo en mi congelador: me gustaría

Bajo la sospecha del virus del sida ha ido naciendo una literatura marginal, escindida, empírica, concebida con angustia y desarrollada con lucidez.

comerme la carne cruda y vibrante, cálida, dulce e infecta». No es un libro de fácil lectura (como *Al amigo que no me salvó la vida*); la literatura se desprende y lo que queda es muerte, horriblemente bella, maravillosamente atroz, todas las posibles. Hervé Guibert parece repetir las palabras del único testamento autógrafo de Michel Foucault: «La muerte, no la invalidez».

El sida, por supuesto, no surgió de entrada en el panorama literario con toda su actual fuerza; el problema ya llevaba una década de historia en los periódicos. La primera noticia aparecida en el diario de mayor circulación de Estados Unidos, en 1982, mereció dieciséis párrafos de extensión bajo el siguiente titular: «Una enfermedad nueva y a menudo fatal entre los homosexuales ha sido detectada en mujeres y varones heterosexuales». El sida recibió cobertura informativa sólo porque había afectado a veintitrés heterosexuales. «En aquellos primeros años —escribe Randy Shilts, periodista y activista gay, en *El filo de la duda*—, el gobierno federal consideraba el sida como un problema presupuestario, los funcionarios locales de sanidad pública lo veían como un problema político, los líderes gays consideraban el sida como un problema de relaciones públicas y los medios de comunicación lo tenían por un problema gay que no interesaba más que a los gays. En consecuencia, pocos fueron los que se enfrentaron al sida como lo que era, una crisis sanitaria profunda y amenazadora». En rigor, *En el filo de la duda* se trata menos de una novela que de un informe donde se enumeran casos de afectados por el sida.

Lo que la sociedad norteamericana había juzgado hasta entonces no era la virulencia de la enfermedad, sino la aceptabilidad social de los individuos a quienes la enfermedad afectaba. De repente, el sida se había hecho palpable por todas partes; ya no había quien pudiera impugnar la enfermedad a los gays que deambulaban por los baños de Castro Street, en San Francisco, o por los muelles del Lower East Side, en Manhattan, donde el protagonista de *Fugaz como la noche*, Alexander Vine, instalado como Holden Caulfield de *El guardián entre el centeno* en un mal sueño, en uno de esos sueños en los que una fuerza irrefrenable nos conduce al abismo, sucumbe a la abyección debajo del enorme muelle de madera: «Allí abajo olía a sal y a desperdicios, y él me desabrochó los pantalones. Introdujo mi pene en su boca, era un experto, y me sentí tan a gusto que incluso acaricié su cabeza canosa de viejo. Procuré imaginarme que era una de las innumerables chicas guapas que veía a diario en la calle, y la cosa resultó bastante, y yo me tambaleé y me corrí en su boca, y él se lo tragó todo, y de principio a fin estuvo lanzando los débiles gemidos de satisfacción que emiten los hombres (las mujeres no) cuando tienen una polla en la boca». La desnudez, el laconismo, la extrema sinceridad de la prosa de Jonathan Ames son el vehículo mediante el cual se cuentan en la novela de modo ejemplar las ilusiones perdidas de un joven bisexual que busca deliberadamente arriesgar su vida.

Sin embargo el sida, que tiene como medio principal de transmisión la vía sexual, sigue identificándose casi exclusivamente con la homosexualidad. Una de las razones por las que el sida se considera un azote de la comunidad homosexual es porque existe una comunidad homosexual. En Estados Unidos la homosexualidad es legal en veintitrés Estados. Hasta que el gobierno no se puso en marcha, dependió de la comunidad gay su propia salvación. Para la escritora norteamericana Sarah Schulman, que ha escrito sobre la comunidad gay de Nueva York, son náufragos que no caben en la playa, y no quedan muchas playas intactas: «No se puede impedir el sufrimiento. Pero tampoco te puedes vengar. Los hombres mueren, sus amantes esperan a que aparezcan los primeros síntomas de la enfermedad. Algunas vidas son más importantes que otras. Unas muertes impresionan, otras son invisibles. Nosotros somos gente en apuros». La novela de Sarah Schulman, *Gente en apuros*, no es buena, ni mucho menos: está llena de moralismos y es bastante lacrimógena. Pero ha inaugurado el *best-seller* gay de los noventa que nada tiene que ver con ese prodigio gideniano de Marguerite Yourcenar titulado *Alexis o el tratado del inútil combate*, donde el protagonista en una larga carta toma a su mujer por testigo de la lucha que ha mantenido en contra de sus tendencias naturales.

Ser gay se ha convertido ahora en una premisa bien distinta. «El vértigo de la muerte —escribe Manuel Vicent en su artículo *El amor y la peste*— a unos los lleva al terror; a otros, a la ignominia, pero el sida es hoy una forma de vivir». El miedo preside las relaciones humanas; ya no es posible el abandono en el goce sexual, salvo cuando se está, como el escritor y cineasta francés Cyril Collard, aferrado al sexo como una mujer gorda demasiado afectada ya por la obesidad, en ayunas, que sale corriendo hacia el bar más próximo para saciarse con varios cafés y atiborrarse de *donuts*. «Regreso a los lugares donde la población se reduce a sombras furtivas, a cuerpos y miradas que trabajan sin descanso en su propia perdición. Cuando vuelvo de allí, y dejo atrás el esqueleto de una noche salvaje, la osamenta de un milagro, traigo la espalda cruzada por rayas rojas, el torso marcado por suelas de *rangers*, los pechos encendidos, los calzoncillos empapados, escupitajos secos en la cara y chorros de orina fría cosquilleándome en los muslos». Tras todo este mundo estridente están (lo están, por lo menos, en la mente del autor) la desesperanza, la frustración, el sufrimiento y la añoranza de una vida *normal*. *Las noches salvajes* tienen un precedente mucho más importante en *Ultima salida para Brooklyn*, de Hubert Selby, Jr., y también le debe algo a *The City and the Pillar*, de Gore Vidal.

A veces las cicatrices exteriores están ahí para recordarnos la existencia de las cicatrices internas. Como concluye Susan Sontag en *El sida y sus metáforas*, buena parte de la lucha para cambiar el modo de pensar actual sobre el sida, depende de la apropiación retórica de la enfermedad: cómo poseerla, asimilada en la discusión y el estereotipo. «El esfuerzo por zafar a esta enfermedad, que tanta culpa y vergüenza despierta, de estos significados, de estas metáforas, es particularmente liberador, aun consolador. Pero no se ahuyenta a las metáforas con sólo abstenerse de usarlas. Hay que poseerlas en evidencia, criticarlas, castigarlas, desgastarlas».

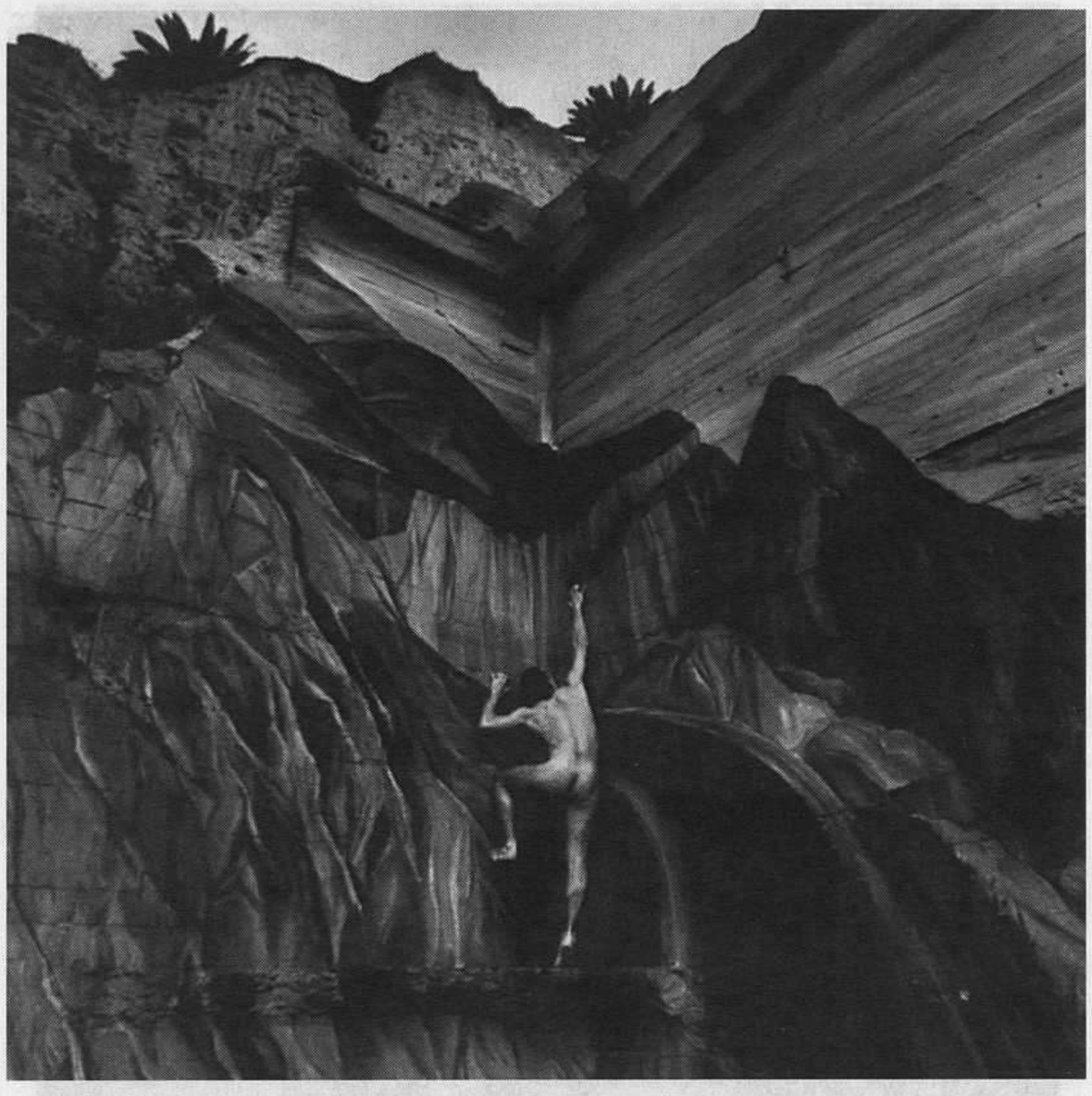
El problema del sida es una historia que hay que seguir contando. En palabras clásicas del Bhagavad Gita: «No es absteniéndose de la acción como se liberan de la acción los hombres». Traducido al lenguaje del sida: no será evitando hablar de la enfermedad como conseguirán los hombres defenderse de la enfermedad. En cierta forma, escribir sobre el sida significa, aparte de la adhesión a los afectados, sobre todo el intento de desacralizar la literatura y nombrar lo innombrable, acercarse a los mundos del *underground* y la marginalidad, en fin, plantear la cuestión del sida en términos que superen su negatividad, a veces inevitable y terrible, pero a veces también estereotipada y esterilizante. Comprenderlo ya es algo; tratar de echar una mano sería mucho mejor.

El martirio de San Onésimo

Eduardo Mendicutti

Le dije al hermano Onésimo que quería bajar con él a las duchas para que me martirizara con las tijeras de podar los transparentes, pero el hermano Onésimo me dijo que no quería cometer pecado mortal ni de mentirijillas, y que lo que teníamos que hacer era entrar en la capilla a rezar un rosario para que a mí se me fueran aquellos malos pensamientos. El hermano Onésimo acababa de cumplir veinte años, era lego y, cuando se quitaba el hábito para arreglar un arriate o una tubería, se veía que tenía cuerpo de miliciano.

En la capilla, en las horas libres, siempre había un montón de postulantes rezando rosarios o haciendo viacrucis porque estábamos en la edad de tener malos pensamientos cada dos por tres, como decía el hermano Remigio, pero con esos malos pensamientos, si se vencían, se podía hacer un bálsamo para la cicatriz que tenía en el cuello la Inmaculada del altar mayor. Así que la capilla siempre estaba de bote en bote de postulantes haciendo bálsamo sin parar.



La cicatriz que tenía en el cuello la Inmaculada que había en el altar mayor se la habían hecho los milicianos durante la Guerra Civil, y el Superior General que había después de la guerra y que era francés, como todos los Superiores Generales de mi Congregación hasta que yo entré en el postulantado, vino en peregrinación a nuestra Casa de Formación y mandó que no se disimulase nunca la cicatriz del cuello de la Virgen para que todos los postulantes tuviéramos siempre delante un recordatorio de aquel sacrilegio. La cicatriz tenía la anchura de un dedo, pero la verdad es que desde los bancos de la capilla habríamos tenido que usar prismáticos para verla, por eso dos veces al año —al principio de los ejercicios espirituales de Cuaresma y en el retiro de la primera semana de Adviento— nos subían en fila hasta el camarín del altar mayor para que tocáramos con los dedos la cicatriz del cuello de la virgen, y no nos olvidásemos nunca de cómo era, sobre todo cuando nuestra pureza estuviese en peligro.

—Piensa en la cicatriz del cuello de la Virgen— me susurró al oído el hermano Onésimo cuando nos arrodillamos, muy juntitos, en el primer banco de la capilla —y verás como tu pureza no sufre menoscabo.

El hermano Onésimo no tenía ni el bachillerato elemental, pero se aprendía de memoria frases del devocionario y las decía con un aplomo que parecía que acababan de ocurrírsele. El hermano Onésimo era muy mirado con la pureza —tanto que, aunque fuese lego, seguro que tenía el alma como santa María Goretti, que así tendríamos que tenerla todos, según el hermano Remigio—, pero como aquel día se arrodilló tan cerca de mí en la capilla y como yo sabía que debajo del hábito tenía cuerpo de miliciano, no conseguía concentrarme en la cicatriz del cuello de la Inmaculada, sino en los milicianos que quisieron degollar a la Virgen y lograron martirizar a siete hermanos legos de nuestra Congregación, en enero de 1937, en las duchas de la Casa.

El martirio de los hermanos legos, además, sí que se veía estupendamente desde los bancos de la capilla, sin necesidad de prismáticos. Un hermano muy famoso por lo buen artista que era y que había hecho exposiciones hasta en la Casa Madre de Roma —aunque luego se salió porque prefirió los halagos y oropeles de la fama a la compañía de Nuestro Señor, según el hermano Remigio— pintó el martirio en un cuadro grandísimo y en el que parecía que los mártires, con los hábitos a la revolera, estaban sangrando de verdad, y que los milicianos, con unos músculos en los brazos y en las pantorrillas en los que no teníamos que fijarnos mucho para que nos provocaran malos pensamientos, se lo pasaban divinamente a pesar de la ferocidad con la que estaban martirizando a nuestros pobres legos. El cuadro estaba en el altar de la nave de la derecha y se veía tan bien y con tanta claridad y detalle desde cualquier parte de la capilla que era como si los mártires y los milicianos estuvieran haciendo el postulantado con nosotros. Uno de los milicianos del cuadro del martirio era fuerte y guapo como Burt Lancaster, aunque yo le decía al hermano Onésimo que se parecía a él una barbaridad.

—Hermano Onésimo— le dije muy bajito aquel día, acercándole mucho la cara para que no entrase tan pronto en trance, —el miliciano guapo que se parece a ti lleva una bayoneta igual que tus tijeras de podar transparentes.

—Calla, hermano Gonzalo— me dijo muy asustado el hermano Onésimo, que las tijeras de podar transparentes son tan buenas como el breviario para acercarse a Dios. Y piensa con más fuerza en la cicatriz del cuello de la Virgen.

Me di cuenta de que el hermano Onésimo agarraba las tijeras que había dejado sobre el asiento del banco con mucha ansiedad, como si no quisiera que se le escaparan, como si temiera que las tijeras pudiesen hacer alguna barbaridad por su cuenta. No eran unas tijeras muy grandes ni muy mohosas, pero para martirizar a alguien servían perfectamente, por eso yo había tentado al hermano Onésimo y le había pedido que bajásemos a las duchas y me diese un poco de martirio. Pero el hermano Onésimo se lo tomó tan a pecho que allí estábamos los dos, arrodillados en el primer banco de la capilla, tratando de hacer bálsamo para la cicatriz del cuello de la Virgen con nuestros malos pensamientos.

El problema de los malos pensamientos, sobre todo en la edad que nosotros los postulantes teníamos, era que podían venirte en cualquier sitio y en cualquier hora y, claro, no ibas a salir corriendo de clase o del refectorio para ir a rezar rosarios o hacer viacrucis en la capilla. A mí, por ejemplo, me entraban unos pensamientos fatales si estaba en clase y, desde mi pupitre, por la ventana que daba al jardín, veía al hermano Onésimo regando, limpiando los arriates o podando los transparentes con aquel cuerpo de miliciano que tanto se le notaba cuando no llevaba hábito. Yo procuraba concentrarme en la asignatura que estuviéramos

dando, sobre todo si eran las asignaturas especiales del postulantado —exégesis, patrística, apologética—, pero mis malos pensamientos eran por lo visto de los más graves, de los que, en palabras del hermano Remigio, no se ahuyentan con la comodidad de los avemarías; contra esos, según el hermano Remigio, lo mejor era pensar con toda el alma en los atroces dolores del martirio. Pero, si yo pensaba en los atroces dolores del martirio, mis pensamientos eran todavía peores.

El hermano Remigio recomendaba especialmente el remedio de pensar en los atroces dolores del martirio cuando íbamos a las duchas. Estaban en el sótano de la Casa de Formación y eran oscuras y húmedas, y seguramente por eso los siete hermanos legos, en enero de 1937, se escondieron allí para que los milicianos del pueblo no los encontraran. Como entre los milicianos del pueblo había uno que había trabajado en la granja de la Casa de Formación, y lo habían echado por cometer pecado con animales, y conocía la casa de arriba a abajo y lo empujaba la sed de venganza, llevó a los otros hasta las duchas y allí encontraron a los hermanos legos que no se hacían muchas ilusiones y ya estaban encomendando su alma a Dios. La sangre de los hermanos legos se extendió por las paredes y el suelo de las duchas y, cuando yo entré en el postulantado, aún quedaban por todas partes grandes manchas oscuras que eran, según el hermano Remigio, como reliquias. Todos los postulantes decían que a ellos les entraba mucha devoción al pensar que se estaban duchando entre reliquias —a uno que se atrevió una vez a decir que aquellas manchas no eran reliquias, sino orín por culpa de la humedad, los expulsaron inmediatamente— y que a veces hasta estaban a punto de entrar en éxtasis. Yo le confesé al hermano Onésimo que a mí, al principio, ducharme allí me daba grima, pero que luego, poco a poco, me fueron entrando malos pensamientos.

—Anda, hermano Onésimo— le supliqué aquel día en la capilla, lleno hasta la coronilla de malos pensamientos que no se me iban ni a la de tres, —vamos a las duchas que yo lo que merezco es que me martiricen.

El hermano Onésimo se tapó la cara con las manos y yo, por lo juntos que estábamos, noté cómo temblaba y escuché cómo empezó a rezar en voz alta con mucho ahínco, como si no pudiera resistir la tentación. Me dio un poco de pena.

Yo sabía que al hermano Onésimo también le habría gustado ser mártir, pero en las misiones, porque él un día me lo confesó, y le apenaba mucho que no fuera posible, porque en nuestra Congregación los legos no podían ser misioneros. Entonces le prometí que yo sería misionero por los dos, aunque antes tendría que entrenar un poco para que el martirio no me pillara de sorpresa, y que para eso lo mejor era bajar de vez en cuando a las duchas a ensayarlo bien. Al mismo tiempo, empecé a hablar de la gracia del martirio a todas horas y el hermano Remigio decía que eso era una prueba irrefutable de que yo tenía vocación de misionero, que pidiera ya permiso a mis padres porque, después de hacer los primeros votos y con el fin de que se fueran acostumbrando, los que iban para misiones seguían el noviciado en el extranjero, en una casa de Formación que la Congregación tenía en Andorra. La verdad es que yo no quería ni pensar en cómo iba a ponerme de malos pensamientos en cuanto me viera en las misiones.

—Hermano Onésimo— le hablé tan cerca del oído que estoy seguro de que me parecía a Judas en el momento de vender a Jesús por treinta monedas, —si no bajamos a las duchas y me martirizas un poco con las tijeras de podar los transparentes, no le pido permiso a mis padres y no me hago misionero.

El hermano Onésimo dio un respingo y se quitó las manos de la cara y dejó de pronto de rezar y me miró con la misma mirada que el pintor de nuestra Congregación le había puesto al miliciano que se parecía a Burt Lancaster con veinte años. Y la verdad es que me asusté. Porque me di cuenta de que el hermano Onésimo estaba siendo abandonado a toda prisa por las fuerzas que le daba Dios para resistir aquel martirio, y no me hizo falta bajar la vista para saber que había cogido, como si cogiera una bayoneta, las tijeras de podar los transparentes.

Menos mal que en aquel momento sonó la campana del claustro llamándonos a los postulantes a la hora diaria de lectura espiritual, y el hermano Onésimo pudo quedarse en la capilla, a solas, para vencer con un viacrucis los malos pensamientos y hacer un bálsamo para la cicatriz que tenía en el cuello la Inmaculada.

EDUARDO MENDICUTTI

— *El salto del ángel*. Fund. Colegio del Rey, 1985.
— *Siete contra Georgia*. Tusquets, 1987.
— *Tiempos mejores*. Tusquets, 1989.
— *Una caricia para Rebeca Soler*. C. Guipúzcoa, 1989.
— *Una mala noche la tiene cualquiera*. Tusquets, 1989.
— *Ultima conversación*. Tusquets, 1991.
— *El palomo cojo*. Circ. Lectores, 1993.
— *Los novios búlgaros*. Tusquets, 1993.

Viñetas privadas

Felipe Hernández Cava

La circunstancia de que la historieta fuese tempranamente encasillada como un medio destinado a sectores infantiles y juveniles no sólo mermó, como era de suponer, sus posibilidades evolutivas, sino que la situó bajo una tutela moral de los responsables sociales que se tradujo en un férreo código de censura.

Este código varió de un país a otro, tuvo incluso sus peculiares y disparatadas normativas (algunos viejos dibujantes españoles recuerdan, por ejemplo, la prohibición de dibujar mujeres con coletas), e hizo siempre un especial énfasis en dejar de lado todo lo referente a la actividad sexual de los personajes, convertidos de esa guisa en enamorados platónicos, fieles esposos o simplemente asexuados individuos.

En esas circunstancias, es inconcebible suponer que la homosexualidad pudiera haber tenido el menor reflejo y es, por lo tanto, tendenciosa la lectura que se ha querido hacer de algunos comportamientos de los héroes de papel.

Correspondiendo, en efecto, con el interés suscitado por los tebeos, como brillante muestra de cultura popular, entre ciertos sectores intelectuales, allá por los años sesenta, se produjo una distorsión de las relaciones de algunos personajes emblemáticos de la historia, sometidos como he dicho a un implacable control inquisitorial.

Es un patrón del relato juvenil de aventuras que el héroe esté acompañado en muchas ocasiones por un joven que hace las veces de intermediario entre el lector, más o menos de su misma edad, y el personaje que se propone como modelo a imitar. Pues bien, supongo que en parte como rechazo de una doctrina conservadora, a la que la mayoría de los tebeos prestaban su voz, algunos sectores de la crítica trataron de encontrar en ese tipo de vínculo una relación homosexual enmascarada. Se ha escrito al respecto de Batman y Robin, de Roberto Alcázar y Pedrín, etc., etc., supongo que con el equívoco criterio de que esa clase de descalificación era la clave fundamental para ponerlos en entredicho.

Nazario.

La contradicción de recurrir a un argumento machista, y por ende reaccionario, no parece haber sido demasiado meditada por estos críticos presuntamente progresistas. Es un denominador común que una de las más ácidas estimaciones que tradicionalmente se han hecho sobre los grandes símbolos de la historieta dominante, la norteamericana, era tildarles de maricones, como lo es que buena parte del humor que se sigue practicando en el mundo entero, y España es adalid en la materia, camina por iguales derroteros, inexplicablemente en mayores dosis cuanto mayor es el espíritu libertario del que sus autores se reclaman.

Especialmente contradictorio, empero, resulta el que alguno de estos sagaces analistas fuera precisamente homosexual, pero esto es cosa también que está a la orden del día, pues a nadie se le escapa que son precisamente ciertos humoristas homosexuales los que más acostumbran a hinchar su repertorio con zafios chistes de mariquitas.

El cambio de mentalidad acusado en los años sesenta, que se tradujo internacionalmente en el aliento a la aparición de tebeos para adultos, a veces sólo adultos en la etiqueta de portada, abrió, sin embargo, la posibilidad de que muchos aspectos marginados de las viñetas hasta entonces pudiesen hacer acto de presencia. La temática homosexual tenía, a partir de ese instante, cierta vía libre.

Pero esa clase de tebeo, que algunos especialistas han bautizado pomposamente con el calificativo de homoerótico, contaba ya por aquel entonces con algunos ilustres antecedentes, como los trabajos de Tom de Finlandia, que habían contribuido además a crear toda una iconografía ideal bajo cuya estela, en buena medida, seguimos estando.

Tom de Finlandia

La trayectoria de este ilustrador, nacido en 1920 y fallecido en 1991, es un continuado proceso de difusión de un cánon de belleza homosexual en el que, por contraposición a la figura del efebo bien dotado, se hace una apología de los hombres musculosos que habían despertado su atracción desde el día en que, siendo un adolescente, se cruzó en un bosque finés con un leñador de notable musculatura.

«Cuando empecé a dibujar», declaró en una ocasión, «los gays vivían escondidos en un armario, en donde todos se sentían más o menos culpables. Encontré esto totalmente injusto. Los primeros que conocí eran muy afeminados e intenté imitarles, pues no sabía gran cosa de la vida y pensé que así eran los gays. Me comporté igual que ellos, pero no, me sentía muy mal. Por ello, a través de mis dibujos, comencé a crear mis propios modelos: gays contentos de lo que eran sin tener ningún complejo de culpabilidad. Quería que fueran fuertes, guapos, libres y felices».

Ese proceso de sublimación, que a tantos homosexuales les ha conducido a frecuentar los gimnasios para desarrollar bíceps y pectorales, acabó por desencadenar en muchos un deseo mimético de parecerse a los dibujos de Tom de Finlandia: hombres altos, fuertes, con una sonrisa permanente, que visten ropas ajustadas en las que a duras penas pueden alojar sus descomunales vergas.

En cierta medida, los muchachotes de Tom fueron para el mundo homosexual lo que las

chicas del ilustrador Vargas para el heterosexual masculino, pero sus trabajos carecieron de interés fuera del colectivo al que iban dirigidos porque no cumplían otra función que la de la estimulación («Si no me pongo cachondo mientras trabajo, sé que mi dibujo no será bueno», acostumbraba a decir) y porque narrativamente —cuando abordó la historieta con su personaje «*Kake*»— no aportó, una y otra vez, más que una retahíla de penetraciones en un contexto de violencia encubierta.

Policías, motoristas con traje de cuero, marineros, hombres uniformados en general, pueblan el universo de Tom de Finlandia, del que las mujeres están ausentes (como en aquellos días idílicos que pasó en el ejército, durante la Segunda Guerra Mundial), sodomizando sin descanso a otros varones no menos rudos que ellos. Obras, en suma, destinadas a una cuestionable reafirmación que difícilmente puede trascender los cenáculos del gueto, pero que, aún hoy, siguen poseyendo para muchos la condición de arquetipos.

Una nueva dimensión

El cambio de mentalidad experimentado con los tebeos a finales de los sesenta, consecuencia lógica de las transformaciones sociales, haría surgir unas cuantas obras en todo el mundo que rompieran con el ensimismamiento de los trabajos de Tom.

Muy emparentadas lógicamente con el mundo de los *underground*, opuesto en contenidos y formas a los dictámenes de la industria, varias de estas iniciativas sirvieron para trasladar la propuesta homosexual a un terreno más plural y narrativamente más rico. Es el caso de The Hun o de Jerry Mills, pero es sobre todo el de Alex Barbier y Nazario.

Los primeros trabajos del francés Barbier aparecieron en la revista *Charlie Mensuel*, una publicación que, al no ir dirigida al público estrictamente gay, sirvió como plataforma para una de las obras homosexuales más complejas, más sinceras y estéticamente más innovadoras producidas hasta la fecha, que en cierta medida recuerda al cine de Patrice Chereau.

El mundo que Barbier retrata, sustentado sobre el axioma de «sexo, droga y violencia», es un mundo de encuentros furtivos y las más de las veces insatisfactorios en pensiones de mala muerte, lavabos o calles del extrarradio, sobre los que planea siempre la representación social y económica, un cosmos emparentado con la literatura de Genet o la cinematografía de Fassbinder que no ha tenido luego continuadores (Fretet, en el que algunos pretenden encontrar un discípulo, no es más que su pálida caricatura).

Barbier, como desgraciadamente suele suceder en estos casos, abandonaría pronto la historieta para dedicarse exclusivamente a la pintura, pero nos dejó un par de álbumes (*Lycaons* y *Dieu du douze*) y algunas historietas sueltas que no estaría de más revisar como propuesta de una posible vía que empezó y se cerró en él mismo.

El otro gran pilar de esta renovación que se produce en los setenta es el español Nazario Luque.

No deja de ser curioso que, siendo homosexual uno de los dibujantes españoles más populares de los sesenta-setenta, al que los aficionados siempre han considerado «el creador de las chicas más *sexys*», fuera necesaria la irrupción de Nazario para encontrar un eco en nuestro panorama de las inquietudes del ambiente gay. El autor no nombrado se limitó, como única complicidad, a dibujar carteles para algunas figuras del espectáculo (como Juanita Reina o Paco España) o a homenajear en láminas a algunos de los mitos cinematográficos sobre los que existe un consenso favorable en los círculos homosexuales.

Nazario vino a aportar un componente satírico y costumbrista sobre la Barcelona preolímpica que, pese a la natural parcialidad de su punto de vista, trasciende su carácter de obra militante. Creador del popular travesti «*Anarcoma*», sus historietas se han movido tanto en el ámbito de la provocación más desinhibida y «*loca*» como en el mayor de los intimismos, faceta esta última que ha aprovechado para reivindicar una homosexualidad intelectualmente cultivada, en la que la ópera, Cocteau, Genet, Kavafis o Gide, entre muchas otras señas de identidad, sirven de contrapunto a una sensualidad *a priori* más folclórica, tanto más cuanto este autor ha recogido en su quehacer ciertas propuestas abiertamente «*kitschs*» o «*pompiers*».

Un caso aparte, pero que necesariamente ha de mencionarse, fue la aparición del trabajo de Rodrigo en los años ochenta. Su álbum *Manuel*, hijo de la efervescencia estética que salpicó toda la geografía española en esa década en nombre de la posmodernidad, quedará como uno de los poemas gráficos más evocadores, en sus silencios, de un mundo en el que los sentidos se hacen permeables a un entorno cotidiano lleno de toda clase de propuestas visuales. Lamentablemente para la historieta, Rodrigo, como Barbier, pronto la cambió por las Artes Mayores.

Con los autores mencionados, no obstante, se había salido de la reafirmación callada en los pequeños círculos para mostrar sin pudor una realidad menos edulcorada que la de Tom de Finlandia.

Sólo faltaba profundizar un poco más en los detalles costumbristas enunciados por Naza-

Alison Bechdel.

rio, en las pequeñas y mezquinas miserias del mundo homosexual. Y esa fue la tarea que emprendió el alemán Ralph König.

Con un dibujo a medio camino entre el de Claire Bretecher y Reiser, este autor de treinta y cinco años ha ido echando un vistazo nada complaciente sobre una comunidad que, a la hora de distribuir las tareas del hogar o de ligar, en poco se diferencia de la heterosexual. Mediante breves relatos o historias de larga duración, como la delirante serie sobre *El condón asesino*, König es la antítesis del orgullo gay de Tom de Finlandia.

Todos estos renovadores, en cierta medida, han asumido con su quehacer un compromiso con «la causa», que en ocasiones ha derivado en pregonar su sexualidad como la única aceptable, lo que a veces ha lastrado algunos aspectos de su trabajo, aunque ni en mayor ni en menor medida de lo que el machismo ha perjudicado al medio en general, un machismo que sigue presidiendo casi todos los acercamientos al mundo gay desde la heterosexualidad (como en *Rocky y Hudson, los cowboys gays* del brasileño Adão Iturrugaray).

Pero, igualmente, todos han contribuido a un necesario proceso de dignificación de la historieta homosexual, que, como suele suceder con las obras producidas desde y para la marginalidad, ha engendrado y sigue engendrando casi exclusivamente basura para la masturbación (Nordahl, Maynard, Kussomoto, Cata, Davis, Colber y demás compañeros de viaje).

Nazario.

Entre mujeres

Con el lesbianismo, en cambio, se ha producido una comprensible paradoja. La sexualidad entre mujeres, en efecto, ha estado presente desde el principio en los tebeos pornográficos, pero siempre al servicio de una mirada masculina y producida por dibujantes varones.

Sometidas a una presión inquisitorial mayor, las lesbianas han tardado en valerse libremente de un medio con el que las mujeres han estado en continua lid, tanto en su condición de lectoras (en la que se las ha utilizado como receptoras de mensajes reaccionarios) como en la de profesionales.

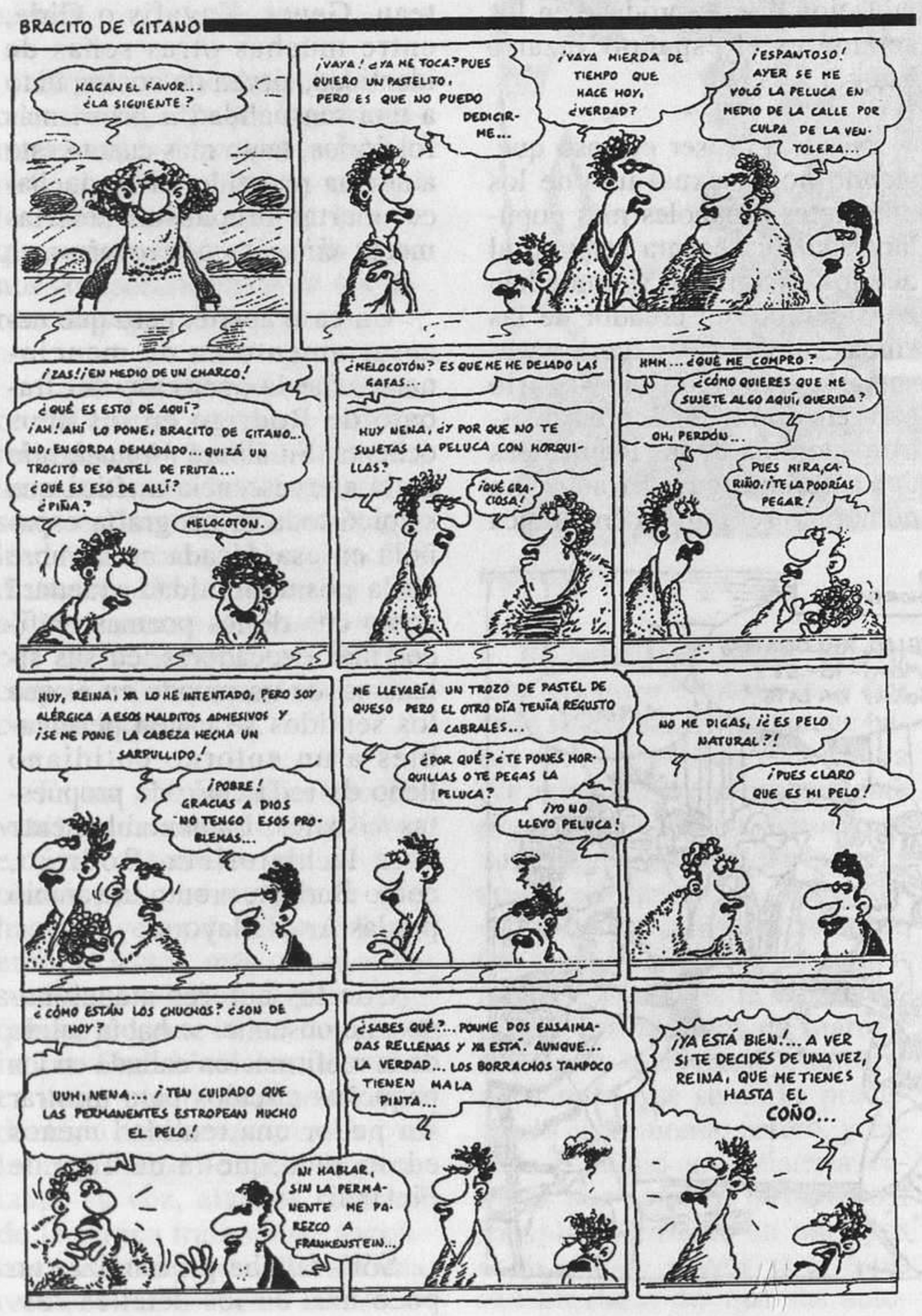
Hemos vivido, por ello, con una imagen distorsionada de sus relaciones, únicamente recreadas como instrumento de excitación de las fantasías de los varones heterosexuales.

El cambio, sin embargo, aunque de dimensiones más modestas, se ha producido y hoy existen ya algunas autoras que dan cuenta de su idiosincrasia lésbica, la mejor de entre ellas la norteamericana Alison Bechdel.

Su serie *Dykes to watch out for*, publicada en más de cuarenta publicaciones estadounidenses y canadienses, gira en torno a un grupo de lesbianas que comparten tanto su desdén al varón como su pasión por las canciones de K.D. Lang, que asumen su condición con un carácter combativo (así cuando, por ejemplo, corean en las manifestaciones «Aparta tus rosarios de mis ovarios») y que se aman con una sensibilidad en la que el menor rastro de violencia está ausente.

Es significativo, a mi entender, la no presencia, en esta obra hecha desde dentro, de aspectos que un moralista podría considerar escabrosos o de mal gusto. Antes bien, Alison Bechdel hace hincapié en una sexualidad llena de ternura, donde un problema puede constituirlo, por ejemplo, el que una de las protagonistas dude de la intensidad del amor de su compañera si se ve obligada a la extirpación de un pecho.

Como en el caso de Barbier, Nazario o König, Bechdel demuestra que los trabajos hechos desde la sinceridad y la autenticidad guardan poca relación con los estereotipos dominantes. Lejos de etiquetas, que casi siempre esconden el escaso nivel de una obra imposible de explicar más allá de una funcionalidad autocomplaciente específica, las historietas de todos ellos se justifican en sí mismas por su calidad intrínseca. Son buenas historietas —con una peculiaridad temática, evidentemente—, y punto.



Ralph König.

Felipe Hernandez Cava

— *Viñetas en España*. Cultura Hispánica, 1992.
— «La vanguardia sigue muriendo.» *Letra Internacional*, 1. Enero/marzo 1986.

Mural de frases hechas

Susana Coyette

¿Si mi hijo ME SALE homosexual? ¡Me muero! *(María de la Paz, estudiante, 14.)*

Yo soy homosexual pero nada manierista. *(Javi, encargado de pub, 27.)*

¿Que qué haría si supiera que mi padre o mi madre han sido gays? ¡Pues vaya pregunta me haces! *(Isabel, esposa y madre, 28.)*

¿Los gays? ¡Pobrecitos! *(Carmen, monja oblata, 58.)*

Como ya lo dijo el Papa, el gay comete pecado nefando. *(Serafín, sacerdote católico, 57.)*

Los gays también son hijos de Dios. *(Antonio, sacerdote católico, 45.)*

En contra de lo que muchos creen, para ser gay no es imprescindible que a uno le guste la ópera, el kabuki o la música sinfónica; basta con que te gusten los chicos. *(Leopoldo Alas, escritor, 33.)*

La homosexualidad es moralmente inaceptable. *(Juan Pablo II, Papa, 74.)*

Si un hijo mío fuera gay no le haría nada, pero que no me venga con cosas raras. *(Rosario, estudiante, 16.)*

Ante el cariz que van tomando las cosas, o eres homosexual o no eres nadie. *(Ramón Pi, periodista, 52.)*

El gay lo es, y lo es. *(Beatriz, psicóloga social, 38.)*

Hete aquí que, a metros del siglo veintiuno, el gay sigue siendo el diferente, el outlaw *y, en ocasiones, el innombrable.*

Para muchos de los encuestados, el gay lo-es-un-poco-menos, o puede justificarse su condición, siempre y cuando lo sea DE NACIMIENTO. La obstinación en el determinismo biológico o genético parece justificar al gay, quien aparece así como no-culpable de sus sentimientos y preferencias.

Si la palabra «gay» significa también «alegre», «divertido», «gozoso», vemos que en nuestros pétalos falta el componente lúdico, aquel que dio también origen a la «gaya ciencia», al «gay saber», en el sentido de conocimientos que provocan gozo en el espíritu.

Muchos se pronuncian además en favor de la integración de la sociedad gay, de esa «invisible minoría», pero siempre y cuando esa integración se realice lejos del entorno habitual de cada uno. El gueto es uno mismo. Para qué más.

«Sal del armario», «Únete a nosotros», «En los balcones también hay maricones», consignas repetidas (¿suficiente? ¿insuficientemente?) desde el 28 de junio de 1969 en adelante, contribuyen a eliminar la ley del silencio que rodea al mundo gay. Mucho se ha hablado del «ambiente», de la «subcultura gay», del «mundo homosexual», pero la presencia y participación de lo gay en todas las esferas sociales es aún de escaso peso específico. Pareciera —al decir de Xosé Buxán Bran— que un rodillo heterosexual lo homogeneizara todo.

Pareciera como si los moldes fueran únicos, uniformes e indestructibles.

En todo caso, puede aplicarse aquí la máxima de las estrellas de cine en ascenso: que hablen, no importa que sea mal, pero que hablen. Ninguna polémica puede —ni debe— cerrarse mediante el silencio.

El mundo gay es difícil, es un submundo. *(Frances, profesora de inglés, 39.)*

Una pareja gay podrá morrearse en la calle, PERO... pienso que hacer ESO en la vía pública es una falta de respeto hacia los demás. *(Víctor, pediatra, 35.)*

Si tuviera que convivir con un gay, lo haría igual que si se tratara de un familiar o un amigo NORMAL. *(María, peluquera, 34.)*

Entre prostituta, chapero, gay o violador, creo que el mejor de todos es el gay. *(Pilar, empresaria, 44.)*

La sexualidad es un componente esencial de la vida humana, una necesidad, pero de ningún modo la homosexualidad: no sirve para la reproducción humana. *(Miguel Angel, endocrinólogo, 41.)*

Yo sé que no soy homosexual porque ninguno de mis amigos me ha dejado de lado. *(Pedro, estudiante, 22.)*

Ni loca viviría en la misma casa con un gay. *(Pilar, empleada doméstica, 33.)*

Gay no es igual a sida, pero... *(Pilar, empresaria, 44.)*

A veces pienso que si todos fuéramos gays se acabarían los problemas. *(Africa, secretaria bilingüe, 47.)*

Si yo fuera homosexual, me suicidaría. *(Pedro, estudiante, 22.)*

Fui obligada a mostrar todos mis perfiles en sombra. Amo la contaminación, me gusta unir cosas distintas: objetos, comida, hombres. *(Eva Robins, actriz transexual, [citada por Leopoldo Alas].)*

El ser gay no es ninguna deshonra, pero mejor aún es no serlo. *(Víctor, médico pediatra, 35.)*

Antes de que mis hijos sean gays, yo prefiero que se casen y tengan hijos como todo el mundo. *(Isabel, esposa y madre, 28.)*

Para mí, el que alguien sea gay no tiene nada que ver con lo que valga —o no— como persona. *(Marisa, monja oblata, 30.)*

Dormir, girando nuestros propios ritmos como si fueran planetas
que se revuelven en su pradera nocturna,
basta una caricia para saber
que ni siquiera al dormir estamos solas en el universo.
Al recorrer sus pueblos fantasmas, los sueños fantasmas
de estos dos mundos casi se hablan.
Me he despertado al temblor de tus palabras
susurradas hace años luz u obscuridad,
como si sólo hubiese hablado mi propia voz.
Pero aun al dormirnos nuestras voces son diferentes
y nuestros semejantes cuerpos son tan distintos,
y el pasado que resuena en nuestra sangre
se yergue pleno de un idioma diferente, con significados diferentes,
aunque en cualquier historia del mundo que compartamos
podríamos escribirlo con nuevos sentidos.
Fuimos dos amantes de un mismo sexo.
Fuimos dos mujeres de una misma generación.

Adrienne Rich

Se quiebran las normas como un termómetro
y sobre los mapas se derrama el mercurio.
Llegamos a un país sin lenguaje
sin leyes, desde esta aurora, y acosamos al cuervo
y al abadejo por el desconocido desfiladero.
Cuanto creamos es fantasía.
Hacía años que las cartografías que recibimos
estaban en desuso… cruzamos el desierto
inquietas de que el agua no alcanzara.
Los espejismos se concretan en pueblos humildes
mientras nítida se percibe la música de la radio
Ni *Rosenkavalier* ni *Götterdämmerung*
sino una voz de mujer que entona viejas canciones
con palabras nuevas, acompañada de un lento contrabajo
y una flauta pulsada y tañida
por mujeres al margen de la ley.

Adrienne Rich

El «kitsch» de pe a pa

De Pedro Almodóvar a a Paul America

Sergio Olivari

Uno

Ella: Soy de moralidad dudosa
El: ¿A qué llamas tú una moralidad dudosa?
Ella: A dudar de la moralidad de los demás.

Marguerite Duras
Hiroshima mon amour

Los límites de una emoción son siempre imprecisos. Un sentimiento, por vocación y etimología, se rebela contra cualquier actitud que pretenda imponerle márgenes; la sensibilidad no respeta miradas simplificadoras. Como toda postura vital, y el *kitsch* lo es, sus características se identifican por impregnación sensual y se muestran reacias a dejarse diseccionar en disquisiciones de corte dogmático. La experiencia *kitsch* prefiere la atención sin excusa de determinados resortes emocionales, pese a que una segunda y más atenta lectura haga perceptible el entramado de teorías y conductas que la refrendan. La identificación inmediata y la asunción como artículo de fe de las peculiaridades propuestas son los fundamentos básicos de las pautas *kitsch*. Pero, ¿de qué pautas hablamos?

El tratamiento de lo *kitsch* varía a lo largo de la historia del cine, lo cual nos permite establecer significativas diferencias en su estudio, de acuerdo con las reflexiones existentes al respecto. Para Jack Babuscio, lo *kitsch* hace «simplemente referencia a lo artísticamente hueco o vulgar... marcado por el sensacionalismo, el sentimentalismo y la oficiosidad», en contraposición a lo *camp* que «transforma lo ordinario en algo más espectacular». Susan Sontag, por su parte, sintetiza ese juego de contrarios en el que considera el objetivo último de la expresión *kitsch*: legitimar socialmente la homosexualidad en la promoción del sentido estético. El respeto en tanto la libre manifestación revierta en beneficio para la comunidad (¿hace falta insistir en que la actitud gay más popular a nivel social es el travestismo-espectáculo de variedades? Y ahí está RuPaul, cotizada *disco drag queen*, compartiendo cartel con los dinosaurios del *pop* acomodaticio) ¿Etica o simulación? ¿Compromiso o pose? En mi opinión, los términos *kitsch* y *camp* son gradaciones, aplicadas en base a modelos subjetivos de valoración, de una misma escala de valores cuya esencia queda aprehendida en las palabras de Knaur, quien define el *kitsch* como una «realización de temas artísticos falseada por hipersensibilidad». Hipérbole de los sentidos que, mezclada con desequilibradas dosis de estilización, artificio y seducción, configura el frívolo y multiforme mosaico de una sensibilidad que ha adquirido derechos de movimiento artístico. Gay, o susceptible de ser adoptado como tal.

Dos

Necesité muchos hombres para llamarme Shanghai Lily.

Marlene Dietrich
El expreso de Shanghai

Muchos, sin duda, aunque tan sólo uno de ellos merece nuestra atención. A Josef von Sternberg corresponde el mérito de haber sentado los principios de lo que entendemos por expresión *kitsch*, trascendiendo el marco del delirio, enriqueciéndolo mediante el empleo de una refinada técnica narrativa rica en todo tipo de implicaciones morales y estéticas de gran valor plástico. Creador asimismo del mito Marlene Dietrich, Josef von Sternberg otorga credibilidad al *glamour* y carta de nobleza a la inversión presupuestaria en el exceso. La colaboración entre director y actriz durante cinco años, de 1930 a 1935, y seis películas (de las que *El Angel Azul* es un borrador), da lugar a un coherente discurso *kitsch* en el que las ideas (guiones aquejados de banalidad melodramática) encuentran su verdad en la belleza de las imágenes (composición del plano que Rudolf Arnheim, teórico de su obra, compara a Caravaggio). Poco importa que las coordenadas espaciotemporales varíen de una película a otra: la voluntad que las anima permanece inalterable. El Marruecos colonial (desierto, café bar, trajes de noche, en *Marruecos*), la China revolucionaria (transparencias, sombras móviles, sedas, en *El expreso de Shanghai*), la Rusia zarista (nieve, tallas agónicas, uniformes militares, en *Capricho imperial*), y la España torera (balcones, encajes y peinetas, en *El diablo es mujer*), no son más que abstracciones, realidades invocadas en base a estereotipos fuertemente codificados, a través de las que Josef von Sternberg elabora un concepto de mujer enfrentada a la culpa, el abandono y la expiación. La feminidad como máscara impecable bajo cuyos movimientos faciales y reflejos se trasluce el doble conflicto del individuo consigo mismo (verdugo y víctima de su propia fatalidad), y con la sociedad (aficiones no toleradas a los hombres y el travestismo). Tensiones que Sternberg dirime acentuando el tratamiento fetichista de rostros, vestuario y decorados: sólo así puede concebirse la grandeza de un gesto, en apariencia anodino, como despojarse de unos zapatos de tacón para seguir por el desierto a un legionario, en la película *Marruecos*, indiscutible precursora de las fantasías *kitsch* interpretadas por las reinas del technicolor durante los años cuarenta.

Productos cuya glorificación del exceso figurativo, al igual que el musical y el melodrama de la citada década, no supone mayor ambición que resaltar la afectada belleza de las estrellas y los progresos técnicos en la utilización del color. Avances que Douglas Sirk convierte en sus mejores aliados al emprender su periplo *kitsch*, de 1953 a 1958. Las coordenadas que definen sus películas son las del melodrama elegante y pequeño burgués que sublima el ámbito del sentimentalismo (netamente femenino), mediante la crítica incisiva de ese mismo entorno, descrito con delicadeza formal: tonalidad suave e intermitentes irrupciones de colores más agresivos, profusión de espejos y estatuas (Sirk imprime un sello inconfundible al carácter simbólico de los objetos), atención a un vestuario clásico próximo a recibir la moda de los años cincuenta. Retratos de la América provinciana, marcada por la lucha de clases y el arribismo, orquestados en torno a los obstáculos, familiares y sociales, que impiden a la mujer americana el desarrollo de su potencial afectivo. En este mundo sólo caben la evasión y el fingimiento (correlato al vacío). El atractivo que desprenden mansiones y clubes de campo se revela en toda su crueldad cuando la mujer, abocada al silencio (Jane Wyman en *Sólo el cielo lo sabe*), la insatisfacción sexual (Dorothy Malone en *Escrito en el viento*), y la soledad (Lana Turner en *Imitación a la vida*), cuestiona la pervivencia de un conjunto de reglas que exige ciega obediencia (*Sólo el cielo lo sabe* comienza con un plano del campanario de la iglesia que domina la vista de la ciudad, para, a continuación, iniciar un movimiento con grúa descendente que lleva la escena al nivel de la calle). Este sentimiento de represión, unido al deterioro de las relaciones de comunidad, da la medida de las reflexiones que Douglas Sirk extrae de la duda y el fracaso. Los finales felices nunca fueron tan amargos.

Tres

—¿Usted se considera homosexual, travestí o transexual?
—Qué más da mientras una se vea estupenda.

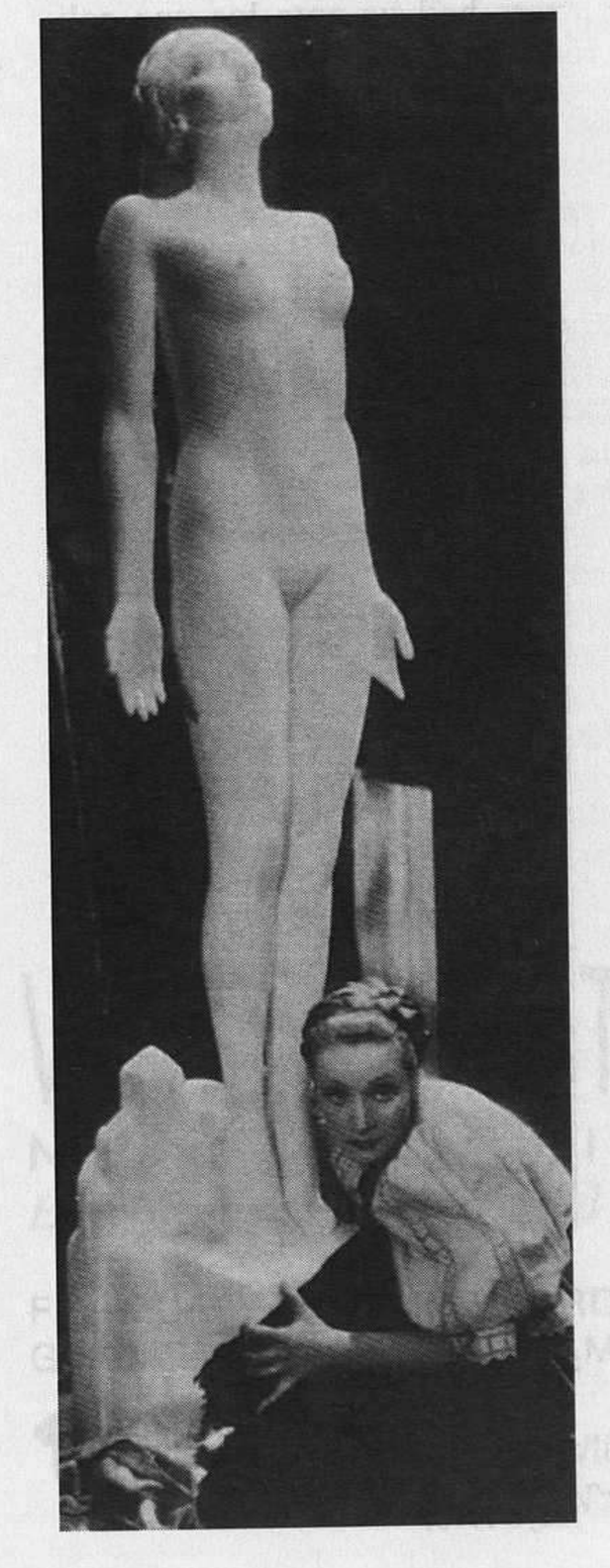
Entrevista a Holly Woodland

La incorporación de la sexualidad y el hedonismo al debate de las exigencias cotidianas conlleva nuevas formas de expresión. La noción de estética no significa ya una serie de claras normas por las que medir la experiencia, incoherente, caótica. La herencia de los artistas de vanguardia europeos que emigran a los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, la técnica del documental y la revolución del arte moderno son los parámetros que imponen sus condiciones de percepción al cine de los años sesenta. El *New American Cinema*, etiquetado posteriormente con el calificativo *underground* (*Fireworks*, de Kenneth Anger, su más combativo precedente), aboga por la realización de películas que enfoquen la realidad desde una óptica violenta, anárquica y positiva por reafirmación. «No queremos filmes falsos, pulidos... los preferimos toscos pero vivos; no queremos filmes rosas: los queremos del color de la sangre», gritan los cineastas del nuevo orden. Fruto del cruce imposible entre genialidad y esnobismo, personificación del término *cool* (que, mutación tras mutación, tan bien define la cultura juvenil de los años noventa), Andy Warhol pasa con rapidez del estatus de artista controvertido al de árbitro todopoderoso en cuestiones de lo que es y lo que no: la tiranía de la moda, cuyo juego de sumisiones, creativo al fin y al cabo, propone alternativas (intelectualizadas) de comportamiento. El apetito por la transgresión, la magia del subterráneo, la cultura de las drogas, girando alrededor de una época en la que confluyen cinismo y decadencia, conforman las obsesiones del cine de Andy Warhol. Su ideal *kitsch* es el de una fiesta eterna, elegante y grotesca, de ritmo discontinuo, donde sólo se sobrevive gracias al ingenio y la ultraindiferencia. Espiral de instantes hermosos e irrepetibles, protagonizados por artistas, modelos, travestís y chaperos que compiten por alcanzar el brillo de lo único. Warhol conceptualiza el *kitsch* sirviéndose de la ambigüedad moral y la perversidad, y centra su interés en la manipulación de la belleza, ritual de marcado carácter distante, con la simulación femenina de los travestís y el cuerpo masculino como objetos privilegiados de una mirada resuelta a no dejarse emocionar. Es esta frialdad la que le permite acercarse a Paul America y, fragmentándolo, elaborar un discurso sobre la carne, turbadora, inaccesible en última instancia.

Flesh, dirigida por Paul Morrisey, revisa y amplía las hipótesis de *My Hustler* y *Lonesome Cowboys*: el dilema de la desnudez entre disponibilidad y ausencia; la zona de vacío que persiste en el contacto de los cuerpos. Morrisey busca atrapar la esencia de la carne, en reposo o desplegando su volumen, sin lograr más que la representación esquiva de la misma. El objeto admirado se mantiene cerrado en su propio misterio (las primeras y últimas imágenes de *Flesh* nos muestran a Joe Dallesandro, epítome del deseo homosexual, dor-

mido), ajeno a la atención que suscita. La llegada de Paul Morrisey a la Factoría se traduce en un componente paródico cada vez mayor (Candy Darling leyendo aplicadamente los consejos de belleza de estrellas muertas, en *Flesh*; Holly Woodland masturbándose con una botella, en *Trash*), que culmina con el *grand guignol* vacuo de *Carne para Frankenstein* y *Sangre para Drácula*.

Russ Meyer, erotómano de trazo grueso y vocación esperpéntica, hace de la desnudez fijación compulsiva. Sus películas pobladas por el afán de exuberancia, integran en su narración influencias tan dispares como las de William Faulkner, Jim Thompson y los seriales de animación de Tex Avery. La revolución sexual desequilibra las verdades eternas de la clase

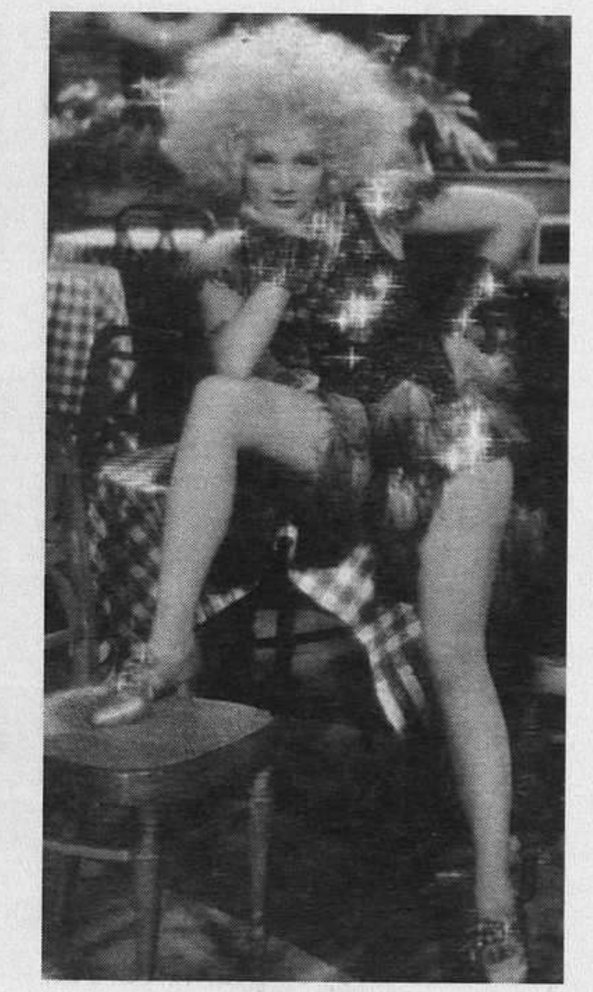


media (rural), sumergiéndola en un caleidoscopio de violencia sin control: las amas de casa insatisfechas (*Lorna* recurre a la violación para conseguir un orgasmo) sustituyen a las señoras displicentes; las *go-go dancers* asesinas (*Faster Pussycat, Kill! Kill!*) a las adolescentes apáticas. Fantasías con capacidad de decisión. ¿Y los hombres? Condenados a la regresión y a la impotencia. Si las mujeres no prescinden de ellos es por el placer que les otorga la confrontación, la patada humillante. Combates, desarrollados preferentemente en escenarios agrestes, presididos por superhembras que responden al ideario estético de los *comics* Marvel (puño dispuesto, pezones enfebrecidos), que Russ Meyer planifica con profusión de planos cortos y montaje abrupto. La trilogía que cierra su filmografía, compuesta por *Supervixens, Ultravixens* y *Beneath the Valley of the Ultravixens*, representa la cumbre/regocijante compendio de sus señas de identidad. Russ Meyer depura arquetipos hasta la abstracción en uno de los ejercicios más audaces de arte moderno, autoparódico, multirreferencial, y nos ofrece una sucesión de polaroids urgentes que retratan el vértigo y el absurdo.

«El *kitsch* es la negación absoluta de la mierda; en sentido literal y figurado: el *kitsch* elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable», afirma Milan Kundera. Y, diez años antes, John Waters rueda *Pink Flamingoes* para demostrar lo contrario. La clase media es, nuevamente, el objetivo de una sátira que utiliza la iconografía del *pop* y el mal gusto con intencionalidad contracultural. Divine, travestí por excelencia de la escena *underground*, ansía el título de la mujer más inmunda del planeta, por lo que no duda en lucir pelucas a lo Elizabeth Taylor, practicarle una felación a su hijo esquizofrénico, y masticar mierda de perro en un obsceno primer plano cuyo ve-

rismo aún hoy provoca escalofríos. Tomando como base de operaciones la ciudad de Baltimore, John Waters, profundo conocedor de las ficciones de serie B y las fábulas moralizantes del Hollywood académico, subvierte los códigos de la ética burguesa e inventa la imagen perfecta de una América alternativa para la década de los setenta: Sandra Dee, pasada de ácidos, comportándose como las zorras de Russ Meyer. «*Faster Pussycat, Kill! Kill!* es, sin ninguna duda, la mejor película de todos los tiempos. La vi por vez primera en un autocine cerca de mi casa, después de escuchar por la radio el eslogan que se utilizó como publicidad: ¡Os dejará el sabor del Mal en la boca! Yo no sabía nada de Russ Meyer, pero después de ver esta película se convirtió en mi ídolo de por vida. Si ha habido alguna vez una película que haya ejercido mala influencia sobre la juventud, éste es el ejemplo perfecto. Las malvadas gatitas de Russ son el modelo de todos mis personajes y, especialmente, de Divine». Basta acercarse a *Cosas de hembras* para comprobarlo. John Waters ahonda en la conexión crimen/belleza, y Divine repasa con mordacidad los paradigmas de una vida ejemplar: delincuente juvenil, madre soltera, bailarina de tugurios, modelo heroinómana (referencia a Josef von Sternberg incluida: Divine fuma y escucha música con la misma actitud indolente que Shanghai Lily), artista de *performance* homicida, reclusa lesbiana; peldaños de una degradación que conduce a la silla eléctrica y la fama. Imprescindible. Sin embargo, la virulencia de los primeros años se ve supeditada a la necesidad de ampliar el espectro de audiencia, la provocación reducida a mero *collage*, más (*Cry Baby*) o menos (*Polyester*) afortunado, de guiños para iniciados.

«Porque en el pueblo donde vivía se proyectaba muy poco cine, pero se comía mucho chocolate para merendar. Y los cromos venían en las tabletas de chocolate, unos cromos untuosos, llenos de grasa. Eran de colores muy fuertes, como los de las películas de Hitchcock, puro technicolor». Memorias germinales del delirio, cuyas

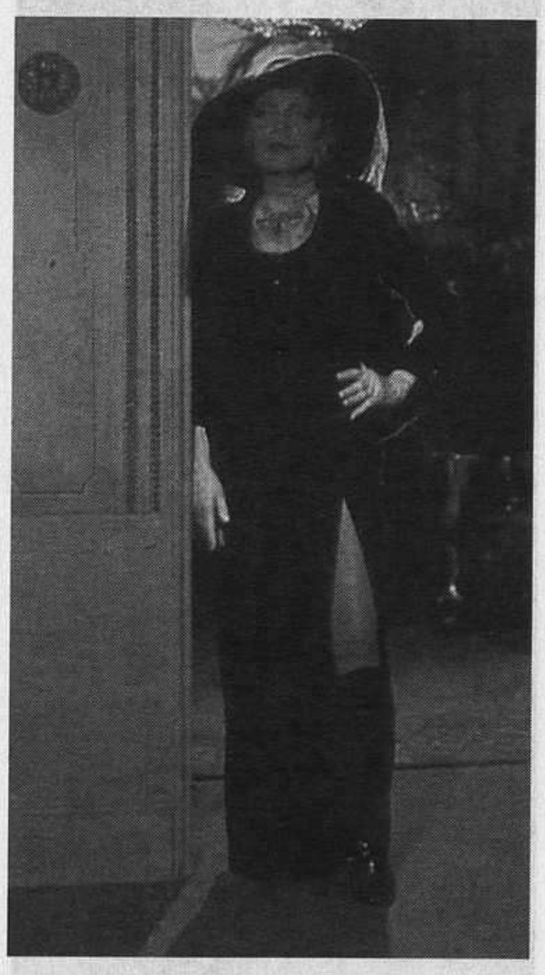


sombras se prolongan más allá de la ficción y tiñen con su artificio todas y cada una de las manifestaciones públicas de Pedro Almodóvar, estos retazos de infancia recuperada clarifican en su falsa nostalgia las motivaciones e impulsos dramáticos de una filmografía que perpetúa las fantasías del *underground* lisérgico y las comedias de Doris Day. En *Laberinto de pasiones, Entre tinieblas* y *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, el *kitsch* se impone a niveles tanto visuales como músico-vocales: la ordinariez irreverente, el desparpajo de barriada, el goce alucinógeno se suceden a golpes de bolero. Genuinos y, lo que es más importante, asumidos catálogos *kitsch* desde la concepción de unos espléndidos carteles, obra de Iván Zulueta. *Entre tinieblas* y *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* marcan la culminación y el final, simultáneamente, de la etapa más gozosa de Almodóvar: aquella en la que unas monjas, asentadas en la tierra de más allá del bien y del mal, conocen el amargo placer de la humillación bajo los techos de un convento poseído por los fantasmas de Ava Gadner, Brigitte Bardot y Amanda Lear. La progresiva asimilación de cierto decoro narrativo relega los elementos *kitsch* a una triste función decorativa, tipo sala de estar de nuevo rico. Esta decoración, virada al empalago, contrasta aún más dolorosamente con el juego sonoro, al que Almodóvar se niega a renunciar, apoyado en los sempiternos boleros y en las intermitentes frases obscenas, último reducto de su mermada autenticidad: el impulso místico de raíces profanas y el latido de fotonovela años sesenta se muestran en su inoperancia, una vez sujetos a esquemas normalizados de producción. Cuestión de intensidad, que no de sustancia, y de mala conciencia. *Kika*, su mejor película en años (moderadamente sombría, desmedida), nos devuelve a un Pedro Almodóvar ambicioso, consciente de encontrarse en un punto de inflexión ante el que no cabe la tibieza y el refugio en los «modelazos y pelucones». El futuro puede deparar más de una sorpresa.

¿O no? Pocos son los que transitan hoy con interés por los territorios del *kitsch*. La natural inclinación de esta sensibilidad a favorecer la mescolanza de registros y tendencias deriva, habitualmente, en el abuso de cócteles multigenéricos nada estimulantes. Existen casos aislados, demasiado dispersos para que podamos hablar de un *kitsch* cinematográfico que responda claramente a los signos de esta nueva década; algo en lo que la industria musical ha sabido tomar la iniciativa, como demuestran las colaboraciones Pet Shop Boys/Derek Jarman, Marc Almond/Pierre y Gilles, y Björk/Jean Baptiste Mondino. «Dios es gay», aúlla Sonic Youth, más *arty* que nunca, en su último álbum. Y las bandas integrantes del *queercore*, movimiento de *rock* gay, actúan en consecuencia.

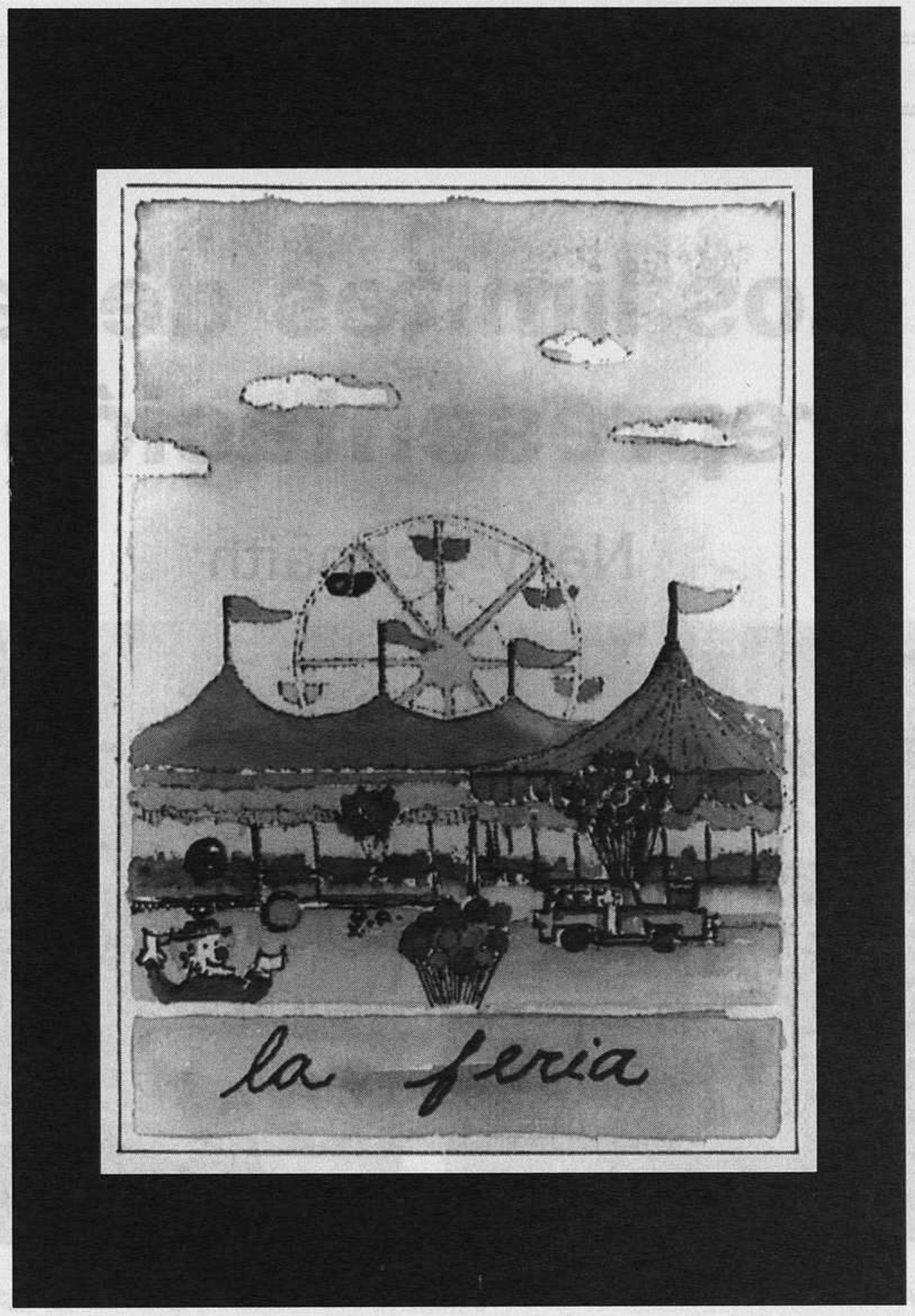
Predisposición militante que comparten los directores del *New Queer Cinema*:Tom Kalin, cabeza visible del colectivo, recrea en *Swoon* la moda Gatsby y el montaje sincopado característico de Derek Jarman; Todd Haynes recupera con *Poison* la estética de marineros recortados contra cielos color azufre, de *Querelle*, obra póstuma de Rainer W. Fassbinder; Greg Arraki rinde homenaje a la tradición de las *road movies* y el cine *avant-garde* de Jean Luc Godard, en *The Living End*, retrato compulsivo de dos seropositivos en fuga. El autodidactismo, el desafío y el rechazo de una sociedad falsamente integrista (ver *Filadelfia*, mensaje envenenado con envoltorio aséptico), unifican la diversidad estética de un movimiento cuya única amenaza reside en la absorción de intereses mercantiles ajenos: de la cultura *hippy* a la Generación X, pasando por la revolución del *éxtasis*, la historia está escrita con el lenguaje de la traición. Libre de las responsabilidades morales que implica toda adscripción a un colectivo, Gus van Sant lidera el frente de los cineastas independientes. *Drugstore Cowboy* y *Mi Idaho privado*, estudios sobre la lucha de hermosos marginales por conseguir un lugar en el mundo, retoman con brillantez la perspectiva semidocumental del mejor Andy Warhol.

Experiencias a cual más válida que manifiestan, con el eco de los medios, lo insólito de sus propuestas; destellos de rara belleza ante los que palidecen otros esfuerzos basados únicamente en la acumulación. La impostura no es suficiente. Hace falta ser verdaderamente *kitsch*.



Sergio Olivari

— «Microbios, crisálidas y otros exterminios.» *Letra Internacional*, 28. Mayo 1993.



Los límites de la representación

Nelly Schnaith

Campo de Dachau.

Dice Bergman en sus memorias: «Todo es representación». Y dice bien: si se atribuye a ese concepto la universalidad de una condición que afecta a la sustancia de la vida humana señalando una de sus muchas impotencias. En efecto, nunca daremos con el meollo quemante de nuestra propia intimidad —y ni hablar de la ajena— más que por intermedio de alguna re-presentación encargada de presentárnoslo. En ese sentido *somos* pura representación, seres de esencia oblicua, desviada, mediada, re-presentada. De esa imposibilidad han nacido, paradójicamente, nuestras mayores riquezas como especie… y nuestras mayores miserias.

Pero la cuestión que me planteo aquí —¿es posible dar representación a todo lo que vivimos? Y si no es así, ¿dónde se imponen los límites de lo representable? ¿Podemos acaso burlarlos buscando formas inéditas para aquello que desborda toda forma o se resiste a ella?— no se refiere a tal función omnímoda del representar sino a un valor más restringido del término: apunta al problema de la representación en el ámbito del arte. Nuestra tradición ha acotado el concepto privilegiando una de sus acepciones: la representación por antonomasia, en literatura o en artes visuales, ha sido —y en muchos sentidos aún lo es— la representación realista, allí donde la imagen se propone como testimonio fiel de una realidad ausente, supuestamente exterior a ella aún cuando imaginaria o sólo posible, según el caso. La piedra de toque de la representación así entendida es su *verosimilitud*, el grado en que nos convence de ser un *analogon* válido de lo que evoca o de aquello a que alude, sea caballo o unicornio. Con todas las variantes y las libertades que ha permitido una etiqueta tan extensa como la del «realismo», puede afirmarse que la cuestión de los límites de lo representable se plantea en torno a esta relación —por más laxa que sea— de verosimilitud entre la representación y su «objeto» o «tema». Lo verosímil puede volver convincente una representación que falsee la esencia misma de su tema. O una representación que pretenda apresar bajo el viso de la verosimilitud lo que escapa a toda posibilidad de ser vertido en una forma que lo re-presente o lo re-produzca *porque su misma realidad, de tan dolorosa, trágica, enigmática o absurda resulta inverosímil.* El gran realismo del cine, el teatro y la literatura suele incorporar técnicas de «irrealización» para dar cabida a tales momentos.

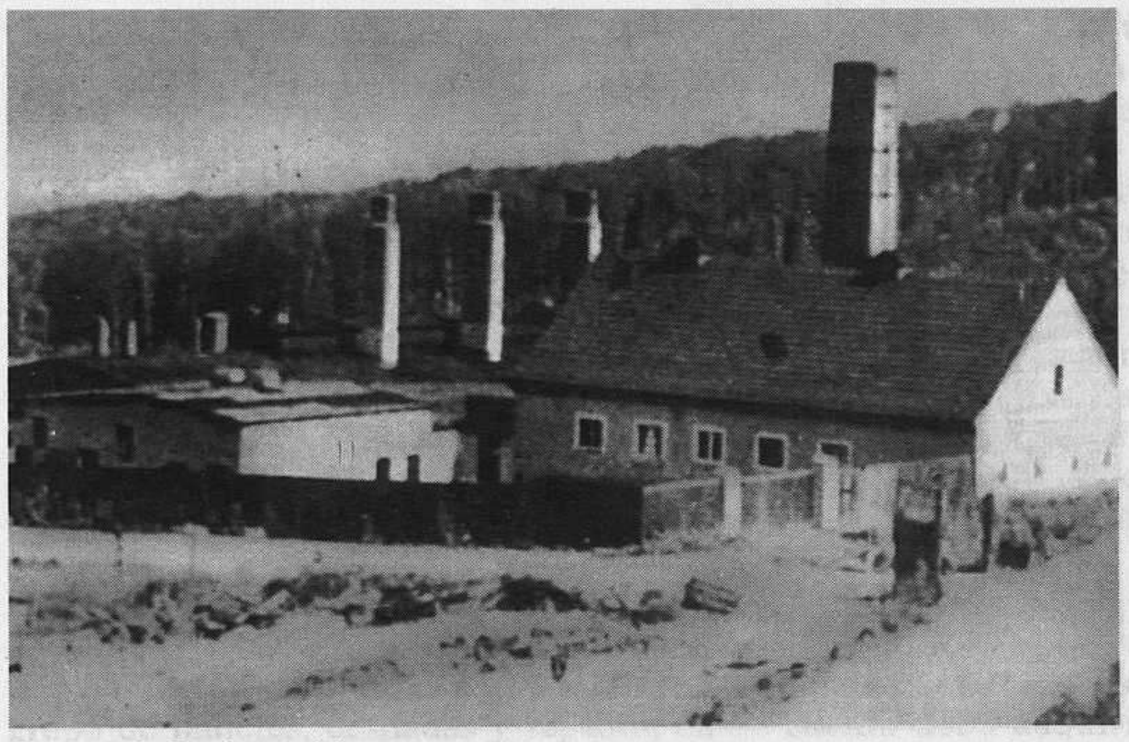
Pero hay un fenómeno —triste prerrogativa del siglo XX— cuya versión no puede resolverse con un paréntesis momentáneo en el estilo. Me refiero a la acción genocida de los totalitarismos que tecnificaron la muerte para lograr arrancarle su máximo rendimiento, un alcance masivo. No cabe duda de que el más terrible de esos «procesos» ciegos y multitudinarios fue el exterminio de seis millones de judíos durante el régimen nazi. El hecho ha vuelto a centrar la atención general de los *media* y, consecuentemente, del público a raíz de la presentación —distribuida y publicitada a todo platillo— del último producto de la factoría Spielberg: *La lista de Schindler*. Si se la ha de juzgar como película, se trata de un hermoso film, admirablemente relatado y de una impecable puesta en imagen, con instantes de una gran belleza formal. Otro es el juicio si se lo considera no como historia del señor Schindler y de los 1.200 judíos rescatados, sino como *representación del Holocausto*: la masacre de seis millones. Esa cara multitudinaria de la muerte, libre y deserotizada pulsión destructiva, se resiste a ser apresada por cualquier imagen que se encuadre dentro de los cánones de nuestra tradición representacional desde el Renacimiento, regida por el criterio de semejanza y verosimilitud. La muerte de un hombre, de diez, de cien quizás, puede vertirse en imágenes creíbles, relativamente «fieles». La muerte a granel escapa a esa posibilidad. Hay que inventar otra forma para aludirla o evocarla. Una forma acorde con la atroz novedad de una muerte técnicamente programada y por tanto potenciada en su eficacia.

En el primer ensayo de *La crisis de la cultura*, titulado «La tradición y la edad moderna», dice Hannah Arendt, respecto de la cara política de la dominación totalitaria contemporánea, que su institución no tiene precedentes y «no puede ser comprendida con ayuda de las categorías habituales del pensamiento político así como sus crímenes no pueden ser juzgados con los criterios morales tradicionales ni castigados dentro del cuadro legal tradicional de nuestras civilizaciones». Un hecho tal «ha roto la continuidad de la historia occidental». Esa ruptura es un corte que agrieta desde entonces las islas de continuidad pervivientes, transformando no sólo el orden político de nuestra tradición sino también el de la expresión artística de nuestra experiencia, personal e histórica.

Si las categorías establecidas ya no sirven para pensar el mundo social, tampoco puede exponerse lo que indica ese desgarro que abre en dos a la cultura misma a través de las imágenes, la retórica y las técnicas de representación culturalmente decantadas.

La ruptura

¿Cuál es la frontera por donde pasa esa ruptura que instaura un antes y un después?



Campo de Buchenwald.

Lo que define políticamente a los regímenes totalitarios es la concentración omnímoda del poder, excluyente de cualquier oposición o disidencia. Pero es menos por su base política que por un corolario inexorable de la misma por lo que los totalitarismos contemporáneos rasgan sin remedio el tejido de la continuidad histórica: el nuevo tratamiento de la muerte.

Mucho se le ha criticado a Heidegger que, después de un largo y culpable silencio sobre los crímenes nazis, sólo hablara de semejante genocidio para señalar su afinidad con la agricultura industrializada: «La agricultura es ahora una industria alimentaria motorizada: en cuanto a su esencia no hay diferencia con la fabricación de cadáveres en las cámaras de gas y los campos de exterminio, los bloqueos y la reducción de los países al hambre, la fabricación de las bombas de hidrógeno». No obstante y mal que nos pese, ha de admitirse la oscura verdad contenida en la fría constatación de aquel discurso: en efecto, la producción de coles y la fabricación de cadáveres llegaron a aunarse, en este siglo, bajo una misma etiqueta, la del tratamiento «técnico» de los «problemas» más dispares. Allí arraiga el carácter de fondo en que se sustentó la más trágica de las «novedades» que cuajaron durante el nazismo: la tecnificación y masificación de la muerte. Pogromos ha habido desde hace mucho tiempo, por no decir guerras, pero las cámaras de gas o Hiroshima y Nagasaki logran un alcance cuantitativo tal en su acción mortífera que sólo resulta comprensible como ruptura radical, como discontinuidad cualitativa que impone un nuevo sesgo a las relaciones tradicionales de dominación, de violencia o de enfrentamiento bélico.

La crueldad salvaje, el sadismo patológico, el odio homicida, el fanatismo ciego, el furor xenófobo y racista, son tan antiguos como la humanidad. La capacidad para ponerlos en conjunto al servicio de la programación calculada de un exterminio multitudinario es prerrogativa del siglo de la técnica y la electrónica. La muerte se inflige a distancia, por medio de botones, llaves o palancas y alcanza, de un solo golpe, a millones. El «enemigo» ya no tiene rostro, la tragedia ya no tiene héroes, el delito se despersonaliza, la correa de transmisión del mal no parece pasar ya por la conciencia de los individuos sino por la eficacia indiferente de los electrodos o los megatones. Un anonimato ominoso encubre la extinción colectiva.

Y los rostros, en *La lista de Schindler*, encubren a su vez, al representarla, la dimensión acósmica, *irrepresentable* de ese anonimato cuya épica asoladora despoja a los seres humanos de un rostro, en la vida, en la agonía y en la muerte. No se trata de suprimir al héroe y al valor personalizado del individuo sino de situarlo, cuando tales temas entran en la consideración del arte, en el contexto de una forma que debe evitar asignarle su antiguo lugar central, en el foco de la representación, si quiere «exponer» los hechos estremecedores de un tiempo literalmente colectivo.

Hay que inventar otra forma que presente lo que no se puede representar. Hay que repetir la pregunta con que termina el poema de H. W. Auden, llamado *1º de septiembre de 1939: May I, composed like them/Of Eros and of Dust/Beleaguered by the same/Negation and despair/Show an affirming flame?* (¿Acaso puedo, compuesto como ellos de Eros y de polvo, bloqueado por la misma negación y desesperanza, mostrar una llama afirmativa?)

Es difícil mostrar una afirmación en el contexto inabarcable de tanta negatividad. La forma ha de buscarse instalándose en el desamparo de esa impotencia, viviéndola a fondo, como lo expresa la palabra del poeta.

A cada tema su forma: una disgresión sobre los géneros

Como argentina de origen asistí con espectativas, hace algunos años, a la proyección de una película que alcanzó éxito internacional: *La historia oficial*. Abordaba una etapa siniestra de la historia argentina reciente: la de la dictadura militar y el proceso de exterminio de todos los presuntos disidentes en el que participó parte de la sociedad civil y la práctica totalidad de las fuerzas militares y policiales. El resto de la población se convirtió potencialmente en sospechosa, y no menos de treinta mil fueron perseguidos y asesinados. Y muchos más se exiliaron por fuerza o voluntariamente. Ante la magnitud de estas cifras y el derroche de perversa crueldad que impregnó las «técnicas» de persecución, tortura y muerte aplicadas en la acción genocida, la película escogió un género inadecuado para abordarlo: el melodrama. El espectador acompañaba el sufrimiento de una señora burguesa, mujer de funcionario, que, ignorándolo, adoptó en su momento el bebé, nacido en captura, de una presa torturada y asesinada bajo las órdenes del marido. La aparición y reclamación de los verdaderos abuelos hace que la pobre madre adoptiva rebobine el hilo de la historia que no había querido reconocer, ni sospechar y mucho menos saber. Aunque al final abra muy dramáticamente los ojos, el «proceso» —así se lo llamó en Argentina—

Los límites de la representación

Nelly Schnaith

Campo de Sachsenhausen.

escamotea allí su innominable apocalipsis, cribado y atemperado, «domesticado» por la representación de ese drama que fuerza nuestra identificación con una peripecia individual cuando lo propio del fenómeno al que se refiere es que toda peripecia individual resultó abismada en el destino de los N.N., marca identificatoria de los cadáveres sin identidad que aparecieron hacinados en tumbas comunes. Un genocidio de ese tipo sólo es «representable» en la medida que los «protagonistas» se muestran bajo la estricta luz de aquel N.N., o mejor, sólo aparecen para mostrar refractadamente ese N.N. sin ocupar lugar propio.

Existe un modelo —si cabe hablar de modelo para intentos que no lo tienen— realizado en esa tónica: *Shoah*, de Claude Lanzmann (1). Allí el tema es verdaderamente el holocausto… que no se muestra nunca. Estas observaciones que surgieron hace tiempo de mi visión «comparada» de *La historia oficial* y *Shoah* han sido conformadas, ahora, por un comentario del propio Lanzmann sobre *La lista de Schindler* (*Le Monde*; 3-3-94) donde dice:

«Es todo el problema de la imagen y el de la de la representación. Nada de lo que pasó se asemejaba a eso, aún cuando todo parece auténtico». (Todo es verosímil, incluso «verdadero», pero esquiva la esencia misma de aquello que pretende «mostrar»)… *«Para testimoniar ¿se inventa una forma nueva o se reconstruye? Creo haber buscado una forma nueva, Spielberg ha elegido reconstruir… Tengo la impresión de que ha hecho* Shoah *ilustrado, ha puesto imágenes allí donde en* Shoah *no hay, y las imágenes matan la imaginación, permiten a través de Schindler, "héroe" discutible, una consolante identificación… En* Shoah *no hay ninguna historia personal… Es un film sobre la muerte, en absoluto sobre la supervivencia… Los sobrevivientes no dicen "yo"… dicen "nosotros", hablan por los muertos. En cierto aspecto el film de Spielberg es un melodrama, un melodrama* kitsch.*»* Lanzmann rechaza los «golpes de martillo» melodramáticos, asestados por Spielberg en su gran final conciliatorio. La buena memoria de Israel respecto a su salvadores sugiere un *happy end* histórico pero no es así: *«No, Israel no es la redención del Holocausto. Esos seis millones no murieron para que Israel exista».* El papel que Israel juega hoy en su conflicto con Palestina confirma este último aserto.

¿Cuál es la forma que Lanzmann inventa e intenta para presentar lo irrepresentable? Un discurso de candente frialdad —valga el oxímoron—; una acumulación repetitiva de testimonios (diez horas) que siempre dicen lo mismo agregando algún dato; una preocupación obsesiva por dejar sentados en el registro infinitud de detalles aparentemente marginales que van creando el sentimiento del horror con más verdad que cualquier escena directa. Y el tren, sin gente a la vista, que entra y vuelve a entrar en Auchwitz, imagen interminable que termina la película.

Es preciso insistir sobre los límites del melodrama, incluso del drama —y eso no significa negar sus virtudes en otros casos— cuando se trata de abordar ciertos temas que sólo se dejan tratar por desplazamiento, nunca de frente, porque su sentido se evapora en el momento que pretendemos ahormarlos en el contorno de una representación verosímil.

El héroe

En el final de *El Idiota*, Dostoievski lleva a tres de sus héroes a una situación límite: el príncipe llega espantado a la casa de Rogoshin, presintiendo que éste acaba de apuñalar a Nastasia Filipovna. Así es. Rogoshin lo introduce en la penumbra inmóvil de una habitación aparentemente vacía. ¿Qué más decir sobre el escalofrío de ese desenlace largamente anunciado por la novela? Toda la escena es un ejemplo perfecto de desplazamiento que permite dar otra vuelta de tuerca al espanto por vía del discurso indirecto. El crimen se vuelve más terrible porque no se lo menciona, el diálogo lo bordea sin designarlo; el cadáver parece más cadavérico porque no se lo describe, su forma se insinúa bajo un lienzo y sólo se «ven» las huellas de la violencia precedente: ropas esparcidas —sedas, flores y cintas— joyas desceñidas y un montón de encajes en el extremo de la cama, clara albura donde entreasoma el diseño de un pié que parece tallado en mármol. «De pronto bordoneó una mosca despabilada, alzó el vuelo por encima de la cama y fue a posarse en su cabecera». Cuando se produce el vuelo de la mosca, la opresión de aquel silencio fúnebre e inmóvil ya ha descendido sobre el lector con mucha mayor eficacia que la que habría alcanzado la más cruda de las técnicas directas de «representación».

A lo largo de la historia de la novela, del teatro moderno y del cine, tales técnicas se han centrado con abrumadora supremacía en la función de una figura modélica sobre la que ha recaído el mayor peso del sentido de cualquier relato: el protagonista o su antagonista, en todo caso los héroes y heroínas encargados del *agon*, combate o conflicto escénico del cual todo el resto es telón de fondo (así como el Holocausto es

(1) *La pasajera*, un notable film inconcluso del polaco Andrej Munk, prematuramente muerto, ofrece otro modelo, donde se exploran, a modo casi onírico, abismales derivaciones de la relación amo-esclavo.

Una película sobre el Holocausto debe despertar en el espectador la profunda desazón de un potencial desposeimiento de su identidad como individuo.

telón de fondo de la peripecia de Schindler y sus 1.200 judíos). El drama y mucho más el melodrama, nos ofrece una imagen del mundo que se manifiesta en tanto reflejada en la conciencia especular de un «personaje central» como bien indica esta fórmula acreditada: la figura del héroe ocupa el centro de la acción. El espectador queda suspendido de su destino e inviste toda su fuerza afectiva, mucho más poderosa que la intelectual, en la identificación irresistible con esa situación que metafóricamente lo remite a alguna de sus propias circunstancias, miedos, anhelos o sentimientos. Cabe recordar aquí una de las escenas más bellas en cuanto a imagen y sin embargo más tramposas de *La lista de Schindler*: un grupo de mujeres, desnudas y rapadas, entra aterrado en una cámara de Auschwitz, en espera de la gasificación. Cuando las duchas por fin se abren, al cabo de la angustia, en vez de gas cae un agua benéfica y salvadora. El público respira, aliviado, acríticamente bañado, él también, por esa agua bendita que rescata una promesa de salvación en un infierno *donde no la hubo*, sentimientos optimistas donde se impuso la más negra desesperanza (la salvación de mil no autoriza el optimismo ante la masacre de millones). De la escena brota un mensaje que le susurra al espectador aquel «No puede pasarte nada» de que habla Freud en *El poeta y la fantasía*. Todo esto por la sencilla razón de que «su majestad el yo» es el verdadero héroe al cual remiten todos los ensueños y todas las novelas. De modo que es una operación delicada la que todo autor efectúa al plantear su particular modulación creativa de aquella identidad tácita entre los personajes y el espectador. Spielberg desaprovecha aquí la ocasión de acentuar una variante crítica del tema del héroe que su propio personaje le ofrecía. La indulgente y monosémica simpatía que inspira ese Schindler mujeriego y aprovechado soslaya su verdadera condición de antihéroe.

Ni «bueno», ni «malo»: en ese sentido todos somos antihéroes. Pero la medianía de nuestras pasiones sólo muestra el lado reivindicatorio de su verdad cuando el contexto en que se engarzan las re-significa otorgándoles su verdadero valor: enorme y nulo a la vez. Enorme en tanto cada individuo detenta en principio el derecho universal a contar como persona. Nulo, porque en el marco global e indiferente de un tiempo colectivo, el tiempo de la historia —tan destructivo en este caso—, se impugnan como irrelevantes e ilusorias las prerrogativas de cualquier yo. El ego es héroe y centro tan sólo para una conciencia sostenida, a la manera melodramática, por los mitos y no por los valores históricos del individuo que instaurara la civilización burguesa. Sólo cuando la obra contrapone la ley del mundo a la ley del ego puede hacer surgir la figura crítica del antihéroe al modo de Brecht y de sus Galileos, sus Schweyks o sus vivanderas. El pobre yo, exaltado por sus propias vanidades, se pone en el centro de un proceso donde rige otro tiempo y otro espacio: un largo plazo y una sincronicidad anárquica que escapan a la conciencia individual en cuanto vive la historia —y así también la expone el melodrama— como subsumida en la frágil relevancia de sus cortos intereses.

En situaciones como las del Holocausto, el «nuestro» y el «nosotros» de la identificación debe adquirir otro sentido: justamente, no el de la imaginaria autoafirmación de los yoes por el general solapamiento de cada individuo con la individualidad del héroe, sino el de la temible anulación —cumplida y potencial— de todo yo por el anonimato de la muerte en masa y de la persecución en masa, una persecución que no persigue lo que somos como personas sino como colectivos, sea pueblo, raza, homosexuales, inmigrantes o cualquier otra etiqueta. La agresión a colectivos engendra responsabilidades colectivas (Jaspers enfocó el problema —la pesada carga que el Holocausto descargó sobre el pueblo alemán— como el de una culpa colectiva).

Ergo: la forma de exponer un asunto tal —la estructura misma de la obra— no puede animar en el espectador la ilusoria omnipotencia de su yo (pase lo que pase siempre es posible salvarse) ni ofrecer consuelo fácil a su narcisismo congénito (la faz rebelde del «pecado» vuelve redimible al «pecador») todo ello espejado en la peripecia de un doble: el héroe. De lo que se trata, más bien, es de despertar la profunda desazón de un potencial desposeimiento de su identidad como individuo, como persona, su eventual anonadamiento por obra del rasero ciego de las generalizaciones, para el caso, las de todo poder totalitario. Se ha de buscar una forma que no identifique al espectador consigo mismo por intermedio de los personajes sino, a la inversa, lo desidentifique, lo descoloque, lo extravíe de los marcos que instauran y preservan su identidad. Se debe sentir amenazado no como yo sino como sujeto, como valor universal que incluye a todos los otros sujetos.

El sujeto

¿Y dónde queda entonces el lugar del sujeto?

No hay que entender estas páginas como un enjuiciamiento sin matices de la figura del héroe y su conciencia, psicológicamente entendidos. Al fin y al cabo es a través de la galería de grandes héroes y heroínas de la literatura y del teatro como hemos aprendido —los ciudadanos de países ricos— a dilucidar conflictos que arraigan en nuestra alma viva. Y gloria a Dios por el placer que pudo y puede depararnos la risa o el llanto que acompañan el destino de los protagonistas de cualquier historia, aventura o cuento. Lo que se debe impugnar es la función engañosa que cumple esa figura cuando su importancia usurpa la del suceso que se pretende presentar, sesgando así la asunción por parte del receptor.

Se trata de desautorizar una función ideológica, no de menospreciar el valor del propio sujeto en tanto designa el balaurte final siempre en disputa a lo largo de las gestas históricas. El sujeto no es el yo —figura ilusoria— sino la sede individual y socializada al par del combate de fondo, donde se juega, cada vez, el enfrentamiento de la iniquidad deshumanizante que somete, persigue, tortura o mata, y la apertura humanizadora de una vida preservada y liberada. El sujeto es la sede concreta donde donde cada vez se dirime el destino del nosotros. Y a la inversa. Sólo desde este punto de vista es válido afirmar que el que salva a un hombre salva a la humanidad. La obra que se inspire en un lema tal —como la de Spielberg— no ha de hacer valer esos hombres, salvador y rescatado, desde la pequeña dimensión de su aventura individual —su cara «yoica», por así decir— sino como sujetos universales, individuos refractados en un espacio común de resonancias simbólicas. Para hacerlo valer por todos, la forma misma del discurso dramático debe desplazar al sujeto del centro, arrebatarle el privilegio del que se ha despojado a aquellos cuyo siniestro anonimato, en la tragedia colectiva que los arrasara, no tuvo nombre ni tiene, por tanto, *representación* posible.

El espectador será el verdadero sujeto de la obra si ésta consigue desalojarlo del círculo estrecho de su yo para que asuma la ancha dimensión solidaria o culpable del nosotros.

Nelly Schnaith

— «Homo Metamorphans.» *Letra Internacional*, 4. Invierno 1986/87.

LETRA INTERNACIONAL

N.º 19
Michael Scammel
Edgar Morin
Renée Fregosi
Daniele Archibugi
Francisco Calvo Serraller
Antonio Saura
Eduardo Arroyo
Guillermo Pérez-Villalta
Severo Sarduy
Georges Nivat
Oscar Milosz
Czeslaw Milosz
Roman Gubern
Rafael Fraguas
Michael Krepon
Eric Ambler
Sun Tzu
Allan E. Goodman
Richard Deacon
Rosa María Pereda
Milan Simecka
Tzvetan Todorov

N.º 20
Luis Goytisolo
Adam Michnik
Alfonso Guerra
Yvonne Hortet
Juan Marsé
Esther Tusquets
Marcos-Ricardo Barnatán
J. J. Armas Marcelo
Amitav Ghosh
Miguel Angel Molinero
Norman Manea
Harry Mulisch
José María Martín Senovilla
Victor Weisskopf
Martin J. Rees
Mario Vargas Llosa
Mario Merlino
José Angel Valente
Xavier Güell
Libuse Monikova
José A. Ferrer Benimeli
Thomas Steinfeld
Peter Sager
Michael Ignatieff
Giulio Giorello
Rosa Pereda
Tzvetan Todorov

N.º 21/22
Tom Engelhardt
Rafael Conte
Robert Darnton
Hans Christoph Buch
Denis Hollier
Spojmai Zariab
Christian Salmon
Carlos García Gual
Peter Esterhazy
Roger Shattuck
Nadine Gordimer
Sara Sefchovich
Josefina R. Aldecoa
Sergio Quinzio
Gilles Kepel
Richard Rorty
Victor Mallet
Luciano Pellicani
Krzystof Gawlikowski
José Méndez
Félix Grande
Marin Sorescu
Raymond Carver
Saul Landau
Gillian Gunn
Hermann Bellinghausen
Giulio Giorello
Rosa Pereda

N.º 23
Vittorio Strada
Bernard Lewis
Daniele Archibugi
Lawrence Lipking
Rober Darnton
Rosa María Pereda
Eugenio Spedicato
Thomas Mann
David Meghnagi
Hava Tirosh-Rothschild
Yirmiahu Yovel
Gershom Scholem
Sigmund Freud
Roberto Blatt
Leszek Kolakowski
Miguel Porta Perales
Manuel Alvarez Ortega
Jacineeto Luis Guereña
Giulio Giorello
Tzvetan Todorov

N.º 24
Ferenc Feher
Jacques Rupnik
Blas Matamoro
Wilhelm Schmid
Drago Jancar
Antonio Colinas
Jaime Siles
Marcos-Ricardo Barnatán
Mario Merlino
Juan Nuño
Antonio Altarriba
Antonio Cisneros
Tristan Tzara
Mark Strand
Jorge Luis Marzo
Vlada Petric
Jan Blomstedt
Pilar Rubio
Jacques-Alain Miller
Gustavo Dessal
J. L. Giménez Frontín
Pascal Bruckner
Adam Michnik
Marina Warner

N.º 25
Jordi Solé Tura
Joachim Sartorius
Nadine Gordimer
John Berger
Jay McInerney
Slavoj Zizek
Peter Matthiessen
Vladimir Soloviov
Joaquín Roy
Vasko Popa
Adam Michnik
Giulio Giorello
Pascal Bruckner
Rosa María Pereda

N.º 26
Sami Nair
Norman Manea
Geneviève Hélène
Francisco Jarauta
Remo Bodei
Gianni Vattimo
Aldo Giorgio Gargani
Roberto Blatt
Roger Bartra
Félix Grande
Juraj Badzo
Arthur Schlesinger, Jr.
Marc Lambron
Gabriel Ureña
José María Parreño
Giulio Giorello
Marina Warner
Rosa María Pereda

N.º 27
J. H. Elliot
Carlos Fuentes y
Rolando Cordera
Claudio Magris
Julián Ríes
Roberto Bazlen
Edgardo Oviedo
Enrique Lynch
Michael Ignatieff
Franco Ferrarotti
Roberto Blatt
Nora Catelli
Peppe Balistreri
Peter Nadas
Kamal Sebti
Alicia Escamilla
Marina Warner
Giulio Giorello

N.º 28
Ralf Dahrendorf
Adam Michnik
Dubravka Ugresic
Vladimir Pistalo
Eduardo Subirats
Oscar Scopa
György Konrad
Javier Alfaya
Sergio Olivari
Mario Merlino
Retablo
Mario Merlino
Raul Guerra Garrido
Fernando Huici
Juan Manuel Bonet
Marcos-Ricardo Barnatan
Antonio Granados Valdes
Pascal Bruckner
Giulio Giorello
Rosa María Pereda
Marina Warner

N.º 29
Derek Walcott
Edgar Morin
Jan Urban
Blaga Dimitrova
Edgardo Oviedo
José Luis L. Aranguren
Iovan Hristic
León Edel
Mario Muchnik
Augusto Monterroso
Laszlo Krasznahorkai
Mati Klarwein
Maria Escribano
Oscar Scopa
Diego A. Manrique
Luis M. Aguilar
Michael Du Plessis
Pascal Bruckner
Giulio Giorello
Rosa María Pereda

N.º 30/31
Nicholas Shakespeare
Karel Kosik
Yudith Kiss
Slavoj Zizek
Rosa María Pereda
Michael Ignatieff
Esther Benitez
Fernando de Valenzuela
Kadhim Jihad
Valerio Magrelli
Miguel Martinez-Lage
Bernard Hoepffner
György Konrad
James Fenton
Adam Bodor
Hector Yanover
Pascal Bruckner
Giulio Giorello

N.º 32
Edgar Morin
Rian Malan
Edward Said
Roberto Blatt
Cornelius Castoriadis
Giancarlo Zizola
Enrique Miret Magdalena
Oscar Scopa
Toni Morrison
Edgardo Oviedo
José Jesús Sánchez Marín
David J. y Sheila M. Rothman
Ivan Klima
Federico Fellini
Andrej Blatnik
Allen Ginsberg
Giulio Giorello
Adam Michnik
Rosa María Pereda

N.º 33
Umberto Eco
Michael Ignatieff
Marc Fumaroli
Juan Antonio Rodríguez Tous
Pascal Bruckner
Rosa María Pereda
Jon Juaristi
David Rieff
Roberto Blatt
Hanif Kureishi
Françoise Collin
Carmén Martínez Ten
Nicole Muchnik
Ines Alberdi
Lourdes Ortiz
Antonio Altarriba
Yuri Mamleiev
Sergio Benvenuto
Eugeni Popov

BOLETIN DE SUSCRIPCION

TARIFAS 4 números

España	2.400 ptas.
Europa	3.800 ptas.
América	5.300 ptas.

Nombre

Dirección

Ciudad

Suscripción a los números ☐ ☐ ☐ ☐

Forma de pago: ☐ Adjunto talón bancario ☐ Giro postal n.º:

La belleza del juego

Jiri Cerny

La belleza de los actos o de los resultados en la esfera del juego y del deporte es limitada, aislada, inscrita solamente en una porción de tiempo dada, en un instante —unos segundos, minutos, horas—, y aunque consiste en una nueva apreciación del tiempo humano (ya que el juego cumple de forma inédita, «acorta» o «hace presente» el tiempo por oposición a lo cotidiano), está mucho más marcada por la fugacidad que la belleza de la verdad que se revela en la obra de arte. Aunque su carácter excepcional, su «idealidad» la sitúan por encima de cualquier cotidianeidad, y aunque incluso se la aparte —literal y simbólicamente— a la esfera de lo «solemne», en cualquier caso permanece mucho más sometida a la confrontación, a la incorporación de cualquier exceso, de cualquier cosa excepcional dentro del universo de lo comprable, de lo enumerable, de lo reproductible y del nivel medio. Con el paso del tiempo, las mejores marcas que por su carácter extraordinario y en principio único nos llegaron a conmover, caen en el olvido con la llegada de nuevos récords y victorias que vuelven a provocar nuestra admiración. De hecho, su carácter «frívolo» contribuye en gran medida a hundirlas en el olvido y en el pasado, ya que su factor de excepción no permite mantener presentes su sentido y originalidad. Las victorias alcanzadas hace veinte años, los récords batidos hace diez años, las marcas conseguidas hace cinco años terminan convirtiéndose en datos para las estadísticas deportivas, en simples recuerdos apreciados y emocionantes, en acontecimientos históricos, a los cuales les han sucedido otros muchos parecidos. Sin embargo, su carácter dramático nos llevó en su tiempo, cuando asistimos al acontecimiento, a lanzar gritos de admiración y a manifestar espontáneamente nuestra satisfacción. La belleza de aquellas proezas físicas y mentales nos parecieron entonces inolvidables. La admiración entusiasta, escandalosa y solemne que sentíamos por estos actos era equiparable a la que suscita únicamente en contadas ocasiones la belleza de una obra de arte o de una marca artística. Así que en absolùto son la perfección de la belleza física del cuerpo ni el resultado del juego deportivo, nuestra victoria o la derrota del adversario, los portadores de la experiencia estética de la belleza del juego; esa belleza es intrínseca a la marca, en el acto del juego, en todas sus consecuencias; el juego constituye realmente un fin en sí mismo, y ésta es la razón por la cual la belleza del juego en realidad descansa exclusivamente en el juego por la belleza. El juego es siempre juego, se trate de la posibilidad de compensación, de lo serio de sus reglas y de sus faltas, de su capacidad de individualización o de su belleza.

Al igual que la del juego, la belleza en el arte se forma al entrar en contacto el creador y su espectador; pero ese contacto, ese «juego», se hace a través de la obra que los encierra y los descubre. Aunque es cierto que la belleza del juego deportivo puede parecerse a veces a la belleza del arte de la interpretación, además sigue habiendo un intermediario entre el creador y el actor o el artista intérprete: la forma en la cual se puede interpelar y animar la belleza en cualquier momento. La belleza está como fijada, sedimentada en la obra, la cual sobrevive a la solemnidad de su concepción y se convierte a través de su superación de lo cotidiano en un valor permanente de la historia. Si observamos el pasado cultural de la humanidad, constatamos que ante todo es dado por la sucesión de las obras de arte que lo han formado y que todavía nos hablan de forma perfectamente clara en el juego de su ayer y de su hoy, en el juego entre lo que fue y lo que es y entre lo que justamente está pasando y lo que se produce. El juego en tanto que juego, el juego en el sentido del «fútbol», cae en el pasado, pero no lo constituye. La belleza de ese tipo de juego no se sedimenta en ninguna obra. Su verdad —a pesar de que se trate en este caso de una verdad real— reside en el carácter solemne y excepcional de su génesis, y ésta es también la razón por la cual no está en condiciones de superar la cotidianeidad de la historia para acceder al sentido «trans-histórico», «intemporal» de su vocación primera, inventiva, investigadora y patética, de su vocación de desvelar al hombre nuevas posibilidades de su libertad, de su existencia; y ello, muchos años y décadas después de que tuvieran lugar los «grandes» y «bellos» instantes del juego.

El pálido templo de la campana

Pálidos tañidos de campana decadentes y manchados
Difusos en el exquisito pero desolado brumoso
valle
—Secos hierbajos miles de jerpas—
Escucha los perpetuamente fantásticos tañidos
de la vieja campana
Escucha las miles de campanadas
Sonidos de la vieja campana arrastrados por resplandecientes ondas
Sonidos de la vieja campana arrastrados a las grises y verdes
copas de abedul
Sonidos de la vieja campana arrastrados por los susurrantes vientos
—El reflejo de la luna flotando flotando—
Sonidos de la vieja campana arrastrados por nubes viajeras

Un aroma penetrante bocanada tras bocanada
Seca yerba en la marisma cerca de la desierta
carretera
—Una vieja pena una visión perpetua una nueva copa
de vino—
Escucha esa desolación tañido tras tañido
De las antiguas campanas impulsada impulsada
a una tierra desconocida y borrosa
Antiguos sonidos de campana desaparecen en la fluctuante
temblorosa neblina

Antiguos sonidos de campana se alejan quedamente en las susurrantes
gentiles olas de un arroyo somnoliento
Antiguos sonidos de campana se alejan quedamente hacia las tenues
distantes montañas nublosas
Antiguos sonidos de campana fluyen hacia el universo
inmenso
—Medio olvidados idos eterna alegría y dolor

Suaves sonidos de la vieja campana se remontan por
el rayo lunar
Suaves sonidos de la vieja campana continúan penetrando
la larga Vía Láctea
—¡Ah! distantes sonidos de la vieja campana reproducen las
canciones de una vieja tierra—
Caprichosos sonidos de la vieja campana reflejan las canciones de
mi tierra

Escucha los quebrados sonidos de la vieja campana en el valle
amarillo y gris
Penetran el espacio ilimitado con su libre
y refinado tono
Mustias hojas yerba muerta persiguen al severo
viento del norte
Escucha las miles de campanadas —empañadas y borrosas—
Las fantásticas ilimitadas desmayadas pero perpetuas
campanadas de mi tierra
Escúchalas en un valle desierto cuando el crepúsculo

Mu Mu-T'ien (1900 - ?)

Un pensamiento

Como hojas muertas,
gotas de sangre
en nuestros pies,

la vida no es sino
una sonrisa en labios
de la muerte.

Bajo la luna medio muerta
bebes y cantas;
el sonido resquebraja tu garganta
y se pierde en el viento del norte.
¡Ah!
ve y acaricia a tu amada.
Abre puertas y ventanas,
hazla tímida
y deja que el polvo del camino cubra
sus adorables ojos.
¿Es esta la timidez
y la cólera
de la vida?
Como hojas muertas,
gotas de sangre
en nuestros pies.

La vida no es sino
una sonrisa en labios
de la muerte.

Li Chin-Fa (1900 - ?)

Soneto

Cae suave lluvia en tu pelo alborotado:
perlas diminutas salpicando algas negras,
peces muertos sacudidos por olas
con un misterioso y triste resplandor

persuadiendo y atrayendo mi alma triste
a guarecerse en la tierra del sueño de la muerte y el amor
donde purpúreos rayos de sol alumbran el dorado éter,
y tiernas criaturas, desenfrenadas, lloran felicidad.

Como un gato negro, muy viejo y delgado,
lánguidamente me acercaré y bostezaré en tan suave ocaso,
arrojando todo mi orgullo a la vez falso y verdadero;
seguiré entonces el rayo misterioso hasta posarme
en la bruma crepuscular, como burbuja de vino rosa en vaso
ambarino,
dejando que mis ojos se refugien
en la oscura, laberíntica memoria.

Tai Wang-Shu (1905 - 50)

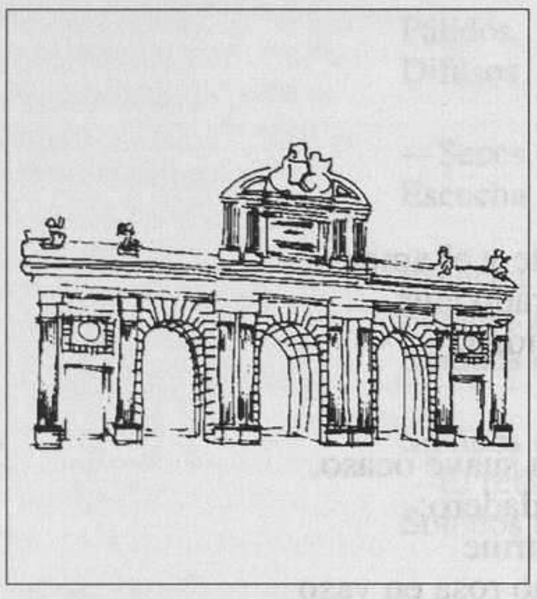
Blanca mariposa

¿Qué sabiduría me ofreces,
pequeña blanca mariposa?
Abres tus páginas en blanco
y cierras de nuevo tus páginas en blanco.
En tus páginas abiertas:
soledad;
en tus páginas cerradas:
soledad.

Tai Whang-Shu (1905 - 50)

Correspondencias

Madrid



Rosa Pereda

El otoño ha venido relativamente plácido en lo político. Es difícil mantener eternamente el ritmo de la primavera pasada: fugas casi cinematográficas, ominosos juicios públicos sin verdadero valor judicial, escándalos millonarios al orden del día. Y efectivamente, ese ritmo de sorpresa o disgusto diario, se calmó hasta la parálisis de aceite del verano, un verano, sin embargo, en el que se han gestado alianzas, estrategias y contraataques que están cambiando, que ya han cambiado, el panorama de la *rentrée*.

A mi modo de ver, el hecho más sintomático ha sido la entrada de la prensa en política estricta. Todos sabemos —y los periodistas, más— que el rol de la prensa es precisamente la política, que la prensa misma se establece como un espacio político, y eso es exactamente lo mejor que puede hacer. Sabemos también que la política es la dialéctica entre los objetivos ideológicos y los intereses, y que todos ellos hacen ese raro entramado de realidad sobre el que se ejerce el poder, que en democracia es un poder multifocal: valdría decir los poderes, públicos y privados. También sabemos que, en los últimos diez años, el proceso en todo Occidente señala un peso cada vez mayor de la propiedad en la línea de opinión e información de los medios de comunicación, y los periódicos españoles, las cadenas de radio y las de televisión, no son ninguna excepción. Y por fin, todos sabemos también que en el juego de poderes, legítimos en democracia, hay uno más decisorio que los demás: el único legitimado por la voluntad popular, el único representativo de la totalidad de los individuos libres, el ejecutivo como brazo activo y práctico del legislativo.

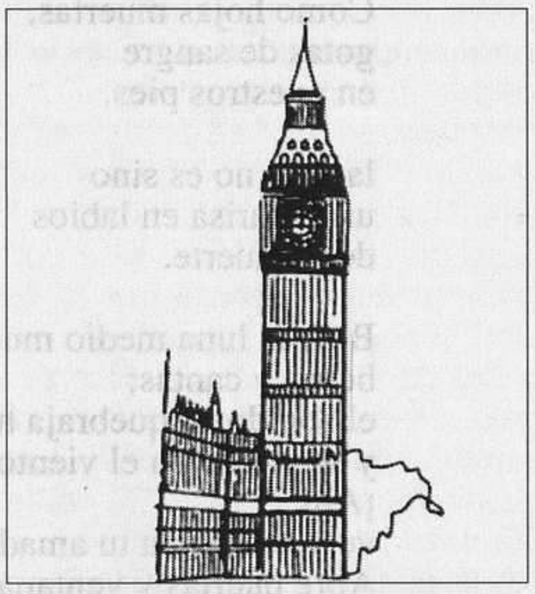
Los que nos hemos formado en una visión conspirativa de la historia, y sobre todo de la práctica política —y uso conscientemente esta palabra tan de los setenta, tan a caballo entre el marxismo y *Tel Quel*— no nos extrañamos nada de que los grupos intenten acceder a ese poder con el que, siempre, en democracia, hay que terminar negociando. Todos los mecanismos de fuerza, todas las agrupaciones y asociaciones, sindicatos y *lobbies*, grupos económicos y grupos políticos o de opinión, todas las colectividades organizadas del signo que sean, parecen conducidas por cierta inercia —la atracción del poder— a un ámbito que en democracia, supera el de los partidos políticos y establece la red sobre la que actúa el ejecutivo. Primero fueron los jueces, y no sólo en España, y en España menos que en otros sitios, los que «judicializaron» la vida política. Un poder separado que, como una esquirla de hierro, era atraído magnéticamente por el otro poder del que debía ser independiente. Ahora son los periodistas los que de una manera exquisitamente clásica se organizan de cara al poder político. Un sector del llamado «cuarto poder», cuyo protagonismo en la última década ha sido progresivo, entra como grupo coherente en la política estricta.

Al margen de más o menos fantasmales conspiraciones republicanas, la recién nacida asociación de periodistas y columnistas supone un cambio cualitativo en los objetivos de los medios, y un entendimiento distinto del habitual de lo que puede ser una asociación de prensa o una sociedad de redactores. Es más que un grupo corporativo y más que un sindicato de defensa de la cláusula de conciencia individual. Por su composición, es una asociación de «creadores de opinión», en la que participan responsables de la línea editorial e informativa de varios periódicos y muchos espacios de radio y televisión, diferentes entre sí. Pero es precisamente su papel de creadores de opinión lo que tienen en común, además de la elección y demonización de sus enemigos: ya se sabe que el enemigo bien demonizado aglutina más.

Revisando la evolución del papel de los medios de comunicación en la última década, tal parece que los medios, que han puesto en jaque al ejecutivo socialista —son ellos, y no la derecha en la oposición— se independizan de esa oposición a la que han servido —o de la que se han servido, no se sabe muy bien— y, si el proceso es paralelo al que se ha dado en otros países como Italia, no sería raro que se plantearan ellos mismos como alternativa. De hecho, no es tan rara la construcción de un grupo y su progresiva concienciación política estricta, es decir, de sus posibilidades de acceso al ejecutivo, o al control del ejecutivo.

Este paso de los medios, de territorio de confrontación y negociación política, a sujeto de acción política, es lo suficientemente inédito como para sorprender y lo suficientemente importante como para plantear preguntas que, de momento, y hasta que la asociación nacida al calor del verano no se explique —no exprese sus objetivos y lo que los antiguos llamaban ideario, es decir, sus principios y su concepción de los medios para conseguir sus objetivos— mientras no se explique, digo, quedan abiertas. No se trata, obviamente, de hacer política-ficción (y se podría) pero en un ambiente en el que el mismo sistema político está desgastado y desprestigiado, en el que los partidos de políticos profesionales están continuamente puestos en entredicho, bastaría como en Italia un líder mediático y carismático apoyado por un *lobby* tan poderoso como este de los agentes de opinión, para pasar por la vía de las urnas. Hay que decir que Mario Conde, cuyo libro *El sistema* apareció este mismo otoño con mucha menos repercusión real que la expectación causada, deshoja la margarita de su salto al ruedo político. No sería tan raro, aunque, construido el *lobby*, la cabeza aparente sería lo de menos. Lo importante, lo verdaderamente importante, es la afirmación del cuarto poder como verdadero poder.

Londres



Marina Warner

La BBC me había invitado a dar las conferencias Reith de 1994, inauguradas en 1948 por un pensador de la talla de Bertrand Russel. Resultó que yo era la segunda mujer que lo hacía, la primera fue una especialista en historia de Africa llamada Margery Porham, y desde su intervención habían transcurrido ya treinta y tres años. Esto me hizo reflexionar —como es natural— sobre la política de sexos que aplica la sociedad británica, y, al haber vivido un periodo de intensa estigmatización de las mujeres (particularmente de las madres solteras), los niños, los extranjeros y... los varones jóvenes, decidí echarle un vistazo a los entresijos mitológicos de tales miedos y amenazas, y titulé la serie «Lidiando con monstruos».

Hace poco acudí al *Future Entertainment Show* instalado en la sala comercial del Olympia, y no tardé mucho en percatarme de que era la única mujer que esperaba el transbordador. La estación estaba extraordinariamente llena para ser media mañana, con un puñado de jóvenes en vaqueros y chándal, unas cuantas pandillas de chicos, y uno o dos padres. Cuando llegó el tren y se abrieron las puertas, vi salir revoloteando a una paloma londinense un tanto aturdida. Un hombre que estaba junto a mí me sonrió, «No se preocupe», dijo, «es una paloma virtual».

Me dejé arrastrar hasta el espectáculo enarbolando mi estrafa-

lario billete de entrada de alta tecnología, imposible de falsificar, y desembarqué en la atestada sala. En los últimos cuatro años, la industria de los videojuegos ha pasado de la nada a mover un volumen de negocios de 700 millones de libras. Las nuevas ofertas de juegos interactivos y simulación tridimensional se mostraban en mil pantallas acompañados por las últimas novedades en plataformas de juego ergonómicas que nos permiten seguir enviando señales, deslizarnos por la pantalla, estallar, explotar en llamas, saltar por los aires, para luego volver a empezar de nuevo. Ya no era la única mujer: había una o dos abuelitas, y un par de madres. Y el personal comercial en los estands eran casi todo mujeres —«la mano de obra con faldas» del sector— saltando de un lado a otro con verdes vestidos de moscardón, cual Zool, o Zoozes, o cualquier otra clase de *gremlin* tecnológico. Pero éramos intrusas. Aquél era un mundo de hombres: los clientes y jugadores eran casi todos muchachos.

En la zona de «precalentamiento», en la galería, en cubículos o en plataformas, los usuarios de las consolas de juego estaban ocupadísimos zapeando, rebanando, machacando, trapaleando y acabando con los dragones. La cultura popular tiene mucho que ver con monstruos, con *robots, cyborgs* y *aliens,* demonios, mutantes, vampiros y replicantes. Una confusión milenarista, la desintegración de tantos bloques políticos conocidos y la aparición de nuevas fronteras nacionales, el surgimiento de terribles guerras civiles y catástrofes globales que van desde la hambruna al sida, la amenaza de desastres ecológicos —de un segundo Chernóbil, de agujeros aún mayores en la capa de ozono— todos estos peligros alimentan las fantasías de lo monstruoso. Al mismo tiempo, los recientes logros científicos en el campo de la genética, la reproducción asistida, la cirugía estética y los transplantes han suscitado terribles problemas éticos y mucha ansiedad en torno a la fabricación de nuevos seres. Estos se reflejan en los mitos en todos los niveles de nuestra cultura: en la trama de novelas, en películas, en la publicidad, en las canciones, y en los juegos.

El realismo del cine, reforzado por toda la revolucionaria gama de técnicas ilusorias, desde la animación en vivo con cámara hasta la creación de paisajes dotados de textura mediante ordenador, pone estas fantasmogorías al alcance de nuestros sentidos. Estos monstruos parecen vivos, parecen rodearnos. Los manuales que acompañan el juego de rol de *Mazmorras y Dragones* ilustran sus personajes (Demonio y Espíritu Necrófilo, la Serpiente Dentada o el Destructor Dimensional) con diagramas del tamaño de su puño y su mordedura, y proporcionan mapas de los lugares por los que deambulan. Y en juegos como *Calles de Venganza, Combate Mortal, Instrumentos del Caos, Trampa nocturna, Alimentador de cañones, El guerrero de las calles, El legado de Sorasil, La rebelión de los robots, Aprocalispsis zombi, Santa Claus psicótico, La casa del horror* el héroe siempre extermina a los monstruos. Exactamente igual que Jasón y sus Argonautas, o Hércules con sus doce trabajos; de hecho, algunos de los juegos remedan las aventuras clásicas y sus escenarios.

A veces, rescatar a una damisela ofrece un buen pretexto para tales arrebatos, otras, el control o la dominación del horror imaginario conduce a un tesoro, como en el caso del Vellón de oro o la manzana de las Hespérides. Pero la capacidad multiplicadora del ordenador supone que en los videojuegos habrá muchos dragones, muchos monstruos, muchos enemigos, muchos alienígenas surgiendo incesantemente y que han de ser aplastados, acribillados, descuartizados, uno tras otro, nivel a nivel, mientras el jugador se va abriendo paso a través de los diversos estratos de la trama. Algunos *puzzles* laberínticos, algunos juegos de rol requieren cierto grado de estrategia, pero la mayoría de las veces el héroe simplemente avanza a machetazos. Una revista describió *Rivet,* un combate entre Robocop y Terminator como «ultraviolencia *cyberpunk* total. Un juego en el que sencillamente hay que matarlo todo. ¡Es fantástico!» El tesoro y la sabiduría obtenidos al final de la masacre —una pausa antes de empezar de nuevo— confieren autoridad a sus protagonistas, en otras palabras, poder.

Desde que se escribió la primera poesía en Sumer, los mitos y los monstruos siempre han estado ligados: a menudo uno da vida al otro. La palabra «mito», procedente del griego, significa una forma de habla, mientras que la palabra «monstruo» se deriva, en opinión de un experto latinista, de *«monestrum»* a través de *«moneo»,* y alude a nociones de aviso, recuerdo y, sobre todo, de advertencia. Pero *«moneo»,* en la palabra *«mostrum»,* sufrió la influencia del latino *«monstrare»,* enseñar, y la combinación caracteriza con extrema precisión la forma de expresión que a menudo adopta el mito: un mito muestra algo, es una historia contada con una finalidad, enarbola un aviso, ofrece un relato que advierte y comunica empleando con frecuencia apariciones de formas y engendros fantasmagóricos: monstruos. Los mitos definen a los enemigos y a los extraños, y, al conjurarlos, nos dicen dónde estamos y qué queremos, cuentan historias para imponer una estructura y un orden. Como la ficción, pueden revelar la verdad incluso cuando inventan.

La aparición de monstruos es inherente al menos a un tipo de historia mitológica fundamental: la historia de los orígenes. En la genealogía de los dioses y en los orígenes del mundo creado proliferan los dragones, las serpientes y toda clase de bestias. Incluso el monoteísmo de la Biblia permite vislumbrar a un Leviatán o a un Behemoth: dragones que nos llegan de las cosmologías de babilonios y asirios. La presencia de los monstruos marca asimismo los albores de naciones y ciudades —basta pensar en San Jorge y el dragón, o en Cadmo, que sembró los dientes del dragón para fundar y poblar la ciudad de Tebas—. En Amberes, en el siglo XVI, los padres de la ciudad aún mostraban a los visitantes distinguidos los huesos del *Druon Antigoon,* el gigante que, según contaban, habría sido derrotado por el primer rey de la región, Brabo, amigo y pariente de Julio Cesar. El colosal omóplato y la fabulosa costilla pertenecían en realidad a un cachalote, pero servían muy bien para representar la derrota de la bestia y el proceso civilizador a que se sometío a Amberes.

El caos nos amenaza de diversas maneras: el monstruo femenino Quimera echaba fuego por tres cabezas, pero el héroe Belerofonte llegó volando en el caballo alado Pegaso, asaetó al monstruo y le puso en la boca la punta de su lanza; el fuego que vomitaba fundió el plomo, que se introdujo en sus entrañas produciéndole la muerte. El nombre de Quimera llegó a significar ilusión: el monstruo de los monstruos, pavoroso y, sin embargo, un espectro, algo que muestra algo real aun existiendo únicamente en la mente del ser humano.

La razón despierta y engendra monstruos. Exagerados, fantásticos e insustanciales, materializan empero deseos y temores reales, personifican el sentido en un nivel psíquico profundo. Asistimos a una nueva era en la que volvemos a creer en las brujas, en mitologías, monstruos y quimeras. Y estas quimeras definen la identidad humana: en particular, el papel de los hombres.

En la novela de Mary Shelley *Frankenstein,* publicada en 1818, uno de los mitos más importantes de nuestro tiempo obtuvo su expresión más trágica y poderosa; los protagonistas del libro han franqueado los límites de la propia novela en toda suerte de versiones, tanto paródicas como serias. No es casual que se haya vuelto ahora sobre ella en una producción para la pantalla a cargo de Kenneth Branagh y Robert de Niro. Frankenstein se ha convertido en una parábola moderna de la ciencia pervertida, pero tal lectura olvida el mensaje más perentorio de su autora. Mary Shelley atisbó la posibilidad de que un hombre crease un monstruo a su propia imagen y semejanza y luego fuera incapaz de responsabilizarse de él. Cuando la criatura logra por fin enfrentarse a Víctor Frankenstein, el creador que le rehuye, discute con él utilizando el *«thou»,* forma ar-

Correspondencias

cáica del «tú» que implica cierto grado de intimidad:

«Yo soy tu criatura, y seré dulce y dócil incluso ante mi amo y señor natural, si tú también cumples tu parte, de la que eres deudor. ¡Oh! Frankenstein, ¿por qué te muestras equitativo con todos y arremetes sólo contra mí, a quien debes justicia, e incluso clemencia y afecto, por encima de cualquier otro? Recuerda que soy tu criatura: yo debería ser tu Adán, y no soy sino ángel caído a quien despojaste de la dicha sin motivo alguno. Por doquier veo felicidad, de la que estoy irrevocablemente excluido. Fui bueno y justo, la miseria me convirtió en un demonio. Hazme feliz y volveré a ser virtuoso.

—¡Márchate!, no te escucharé. No puede haber comunión entre tú y yo: somos enemigos. ¡Márchate o déjanos probar suerte en el combate, en el que uno de los dos habrá de perder la vida!»

Víctor Frankenstein rechaza y quiere destruir al ser que ha creado con su propia inteligencia e imaginación; sólo es capaz de huir, y luego, cuando finalmente se enfrenta a él, ofrecerse a un duelo mortal, con el deseo de salir victorioso, como su propio nombre sugiere. El libro de Frankenstein ofrece una sorprendente alegoría de la doble presencia de los monstruos: en cierto sentido constituyen una emanación de nuestra mente, que, sin embargo, percibimos como extraños, seres distintos y abominables de los que renegamos relegándolos al olvido con solo apretar un botón.

Pero los monstruos del nuevo y terrible *pandemonium* de la cultura popular actual tienen algo en común que los distinguen definitivamente de la Hidra, la Medusa, o la Quimera de la Antigüedad: no emanan de la naturaleza, sino que son bien hombres, o productos del hombre. La criatura de Frankenstein es su ancestro directo también en esto: pero Shelley no nos dejó a un luchador de descomunal fuerza para vencer a su monstruo. Su novela aboga en favor de la criatura: podría ser bueno si Frankenstein lo amase y le enseñase, y le incluyese, si no lo abandonase a su condición de paria. El remedio de la perversión de Frankenstein no radica en la destrucción del monstruo; Shelley se pronuncia explícitamente en contra de combatir el mal con arranques heroicos, letales. Implícitamente, la escritora funde lo monstruoso con la imagen de su creador: la critatura surge de Frankenstein como el hijo de su cerebro que es también su doble y, que, en sus actos, le define. Aquí, la bestia es la única que lo sabe y presiona a su creador para aceptarlo. La repentina y criminal hostilidad de éste para con su criatura parece estar en consonancia con la desilusión que sufrió Mary Shelley con su padre y su marido y sus ambiciones revolucionarias. Tal vez refleje también su concepción del antagonismo entre lo femenino y lo masculino. Pero su origen profundo se encuentra en el odio que siente el héroe por sí mismo: su extraordinario y brillantísimo libro inaugura una nueva camada de monstruos, los que no son, en última instancia, extraños, sino nuestros hermanos, nosotros mismos.

Cuando la mitología popular pone en primer término a personajes como *Asesinón* o *Robocop* y luego los aniquila hasta el próximo avatar, está conjurando los perversos productos de la inteligencia humana. Pero los monstruos que manifiestan su naturaleza, como la criatura de Frankenstein, son objetivos más fácilmente identificables que los que se presentan disfrazados. El engaño es un motivo que recorre la historia entera del arte fantástico, que en sí mismo constituye un intento de falsear. Alcanza su más brillante apoteosis en los replicantes de *Blade Runner,* la película de culto de Ridley Scott. Los replicantes son androides insensibles, casi invulnerables, pero tienen el mismo aspecto que los humanos y se les ha provisto artificialmente de memorias de infancia: no saben que son monstruos. Como implica la propia palabra «androide», son hombres y no lo son. El libro de Philip K. Dick en el que se basa *Blade Runner* expone sucintamente este dilema en su brillante título: «¿Sueñan los androides con ovejas electrónicas?» Esta es la pesadilla emblemática de este fin de siglo; hace ciento cincuenta años, el engendro de Frankenstein sufría por conocer su propia deformidad. Jekyll y Hude conocían cada cual la existencia del otro, a pesar de que el malvado Hyde estaba oculto en Jekyll, como su propio nombre indica. Esto parece un juego de niños comparado con el *leitmotiv* filosófico del libro: que el vicio se aprende, que no es innato, moraleja que a menudo pasa desapercibida. La revolución biológica y genética que ya hemos desencadenado puede alterar y salvar vidas, pero las historias que crean estos sujetos presuponen que su naturaleza es estática, predeterminada, condenada: raro es el personaje de videojuego o de *cómic* que se desarrolle o aprenda a ser diferente. Y, sin embargo, la antropología ha demostrado que, tanto en el terreno de la sexualidad como en otros campos, las expectativas sociales afectan al carácter. La masculinidad varía de un grupo a otro, de un país a otro, y sus variedades son inculcadas, no innatas.

Los jóvenes de hoy están expuestos hasta la saturación al mito de la poderosa independencia individualista; son jugadores del *bit* entrenándose para llegar a héroes en un relato que sólo avanza de conflicto en conflicto hacia la ruptura.

En la última y apocalíptica novela de Mary Shelley, que lleva el significativo título de *El último hombre,* el héroe exclama: «¡Yo creía que esto era el poder! No ser fuerte de miembros, duro de corazón, intrépido y osado, sino dulce, compasivo y afable».

Prueba palpable de la hondura de nuestro fracaso actual es que estas palabras nos resulten ridículas, turbadoras, inapropiadas, que el héroe de Shelley nos suene a música celestial, a un sueño estúpido, una quimera. El utopismo de Mary Shelley es demasiado ardiente para estos tiempos cínicos. Pero podemos extraer de su obra la lección crucial de que los monstruos se hacen, no nacen. Y, si los monstruos se hacen, también pueden deshacerse.

Moscú

Eugeni Popov

A finales de los años sesenta, como licenciado de la Facultad de Geología de la universidad moscovita llamada «Ordchonikidse» vivía en la ciudad de «K», sita en Siberia a orillas del «J», que desemboca en el océano Artico, y trabajaba en una oficina de proyección económica cuyo nombre hace mucho que he olvidado, pero que estaba relacionada con la metalurgia, y de eso me acuerdo perfectamente.

Como también recuerdo que esa oficina sencillamente no producía nada útil, ni siquiera alguna idea económicamente rentable. Por aquel entonces ya empezaban a perfilarse los contornos de los llamados *pedidos*, o para ser exactos, el reparto normado de los productos deficitarios. Desde por la mañana, la oficina vivía en suspenso a la espera de lo que *traerían*. Después de la hora de la comida se confeccionaban listas, voluntarios descargaban misteriosas cajas con etiquetas extranjeras. ¿Tomates búlgaros? ¿Pimientos húngaros?... Cansados pero contentos, después de la jornada los trabajadores volvían a casa con bolsas cargadas de cosas suculentas y baratas.

En realidad no quería hablar de esto. Toda esta ociosidad ha sido reflejada de sobra en la literatura, como descripción autocomplaciente, metafísica de la vacuidad de la vida humana. Me

refiero más bien a las elecciones rusas del 12 de diciembre de 1993, tras la cuales se ha instalado en el recién estrenado Parlamento, la Duma, un señor camarada casi delincuente cuyo nombre empieza por «zh».

Pero volvamos antes a mi jefa inmediata, de la que pude aprender muchas cosas útiles e interesantes, no sólo en el sentido de información, sino en el sentido de conocimiento sin más. Esta mujer de alma sensible y cierta edad se arropaba estremecida en su bonito chal de dibujos, gustaba de beber café, amaba las joyas de oro o plata en forma de anillos, pulseras o collares, citaba de corrido a Blok, a la Akmatova, y a Pasternak y se comportaba con una cierta aversión con respecto a las cuestiones relacionadas con la producción propiamente dicha. Algo seca y misteriosa, entraba en esta vida sin consistencia directamente desde el «siglo de plata» y fue para mí —un ignorante «joven especialista»— en cierto modo un hada madrina salida de *La Cenicienta*.

Pero en una ocasión, cuando manteníamos una conversación lírico-filosófica sobre el sentido de la vida y algunas intrigas que se estaban tejiendo en nuestra bendita casa, se puso casi pensativa hasta que, pasado algún tiempo, sentenció:

—Pues sí, como se suele decir, los *pringaos* cobran hasta en la iglesia.

Como fulminado por un rayo le eché un buen vistazo, y de un golpe comprendí muchas cosas.

A saber:

— en primer lugar, que era una vieja ex presidiaria que había conseguido sobrevivir en este matadero, sin que yo llegara a saber nunca cómo, y sin que fuera asunto mío, mocoso que era, averiguarlo;

— que mi oficina de proyección económica hacía apenas diez años había pertenecido al *gulag*, es decir que era una auténtica oficina fantasma, lo cual explicaba su ubicación en los aledaños de la cárcel local, sobre la que humeaban orgullosas cuatro chimeneas, hecho que había inducido a los habitantes locales a ponerle el mote *Las hermanas Fiodorov*;

— que el país en el que vivo es un país bastante espeluznante y que no cabe descartar que sea una zona, pero no en el sentido que dio a esta palabra Andrei Tarkowski (en la película *Stalker*) sino en la versión de Aleksander Solzenitsin (Archipiélago *GULAG*). Por supuesto, ambas obras deberían haberse publicado más tarde y no «a finales de los sesenta»;

— que esta zona vive según sus propias leyes. Entre otras cosas, tiende a expandirse, extendiendo sus fronteras de alambre de espino hasta engullir a los letones, los lituanos, los checos, los polacos, los húngaros, los alemanes, etc., incluyendo a los súbditos del Tío Ho cara de pan y a los *Barbudos* del rebelde Compañero Fidel.

Pero, de nuevo, en realidad me estoy refiriendo a otra cosa. Esto en cualquier caso ya lo sabe todo el mundo, y no vale hacerse el tonto y pretender que uno no se ha dado cuenta de nada, que no sabe nada. Las cataratas que obligaban a creer cualquier tontería, como por ejemplo que «la generación actual de hombres soviéticos viviría en el comunismo», en el fondo eran aceptables porque los hombres, por razón de su biología, no quieren en ningún caso ser devorados de repente por un lobo gris de colgante lengua roja, que se parece tanto a una bandera.

Lo que quiero decir es que el pueblo, para poder sobrevivir en las condiciones de la utopía comunista realizada, ha pagado con la desmoralización total de su conciencia, y que creo que esta es la respuesta a la pregunta que el escritor ruso Vasili Pushkin formuló poco antes de su muerte en 1974: ¿Qué nos pasa?

Hemos caído bajo, eso es lo que nos pasa, y desde este lugar en el fondo hay que interpretar todo lo que se siguió de ello: la desintegración de la economía, la guerra civil en los límites del antiguo Imperio soviético, el pordioseo mundial, la emigración en masa a lugares más felices e incluso la explosión de la central nuclear de Chernóbil, —programada el 7 de noviembre (25 de octubre) de 1917—, los dos intentos de golpe rojo-pardos, sobre todo el último, cuando el pueblo borracho y feliz se agolpaba para ver el tiroteo como en una pantalla de televisión, y finalmente, los resultados de las elecciones del 12 de diciembre de 1993, cuyo colofón fue que se instalara en el recién estrenado Parlamento (la Duma) un señor camarada enérgico y casi delincuente cuyo nombre empieza con «zh».

En la desmoralización de la conciencia hay que buscar la esencia de la elaboración de la psicología del nuevo ex hombre soviético, y en este sentido tenemos en nuestro país sólo retazos de naciones, profesiones y estamentos, unidos por la común conciencia de ZONA, en la de lo que se trata no es de vivir sino de sobrevivir.

Donde «toda nuestra vida no es más que una lucha» y las formas de esta lucha son múltiples pero irrelevantes. Ya sea la manía paranoica de recubrir de las fronteras de alambre de espino, —que sobrevoló el criminal piloto M. Rust—, ya sea la construcción de dependencias dignas de los zares para los «servidores del pueblo», o la gresca que tuvo lugar en el Parlamento, en público y bajo la mirada de millones de telespectadores.

Proletariado *lumpen*, campesinado, *lumpen, intelligentsia lumpen*... la primera parte del término prácticamente ha desaparecido, como el apéndice de un animal evolucionado.

Y surgió el mencionado hombre soviético. Helos ahí, los hombres de la puesta en escena totalitaria:

— el profesor que selecciona sin ganas las cebollas en el almacén de verduras y conversa en griego clásico con su compañero;

— el sabiondo joven pionero que elogia emocionado «al partido y al gobierno»;

— el esteta sensible y experto en la coreografía de Maurice Béjart, que en la asamblea de la plantilla lee en voz alta las normas socialistas;

— el campesino de *koljoz* que está orgulloso de ser campesino de *koljoz*, y no sólo campesino.

Y de nuevo —qué más hay que contar, si todos *siempre lo sabían todo*, lo saben y lo sabrán. ¡Pero como había que sobrevivir!

Aunque fuera al precio de la desmoralización, la depauperación, el embrutecimiento y la falta de cultura...

Y lo digo sin ironía. Hay que vivir, porque existen los ancianos y los niños. Por muy bajo que hayamos caído y sin importar la mierda en la que nos derrengamos para mantenernos a flote, esta es la base que nos es dada hoy, y no hay otra.

No vale suspirar por cómo podrían haber sido las cosas. Los anestesiados por el gas hilarante marxista, los lisonjeadores eternamente serviles que se han dejado engañar —¡ay como se pasen ahora al otro lado como una manada asustada! Porque de nuevo para muchos el señuelo no es la libertad, sino el capricho.

El capricho de refunfuñar, de vituperar, de agolparse en manifestaciones, de mirar con malos ojos al gobierno durante horas en la televisión; resumiendo, de volver a *no producir nada* o a producir *chapuzas*.

Y este es también un nivel de desmoralización. Tomemos, por ejemplo, el arte —¿no ha sido éste quien ha elevado la desmoralización a su condición de valor espiritual?

Esos son los vagabundos que el Gorki de la primera época describió con tanto entusiasmos, o el famosos Maxim, revolucionario de película, como tantos otros proletarios heróicos de la ralea de Davidoff de *Tierra nueva bajo el arados* de Solokov, que llega del humeante Petrogrado al campo, para enseñar a los campesinos lo que es la vida *real*. También aquel marinero de buen corazón de Paustovski, que en medio del sangriento follón de la guerra civil ayuda a un ridículo intelectualillo a salvar sacos de *folclore*, y eso que, como en el oportuno chiste de Lenin, podía haberle pasado la cuchilla de afeitar por los ojos…

Pero a esta cofradía romántica hay que oponer al vulgar filisteo, al pequeño burgués cursi y estrecho de miras, una especie de Raphael con guitarra, muy lejos de las cuitas y carencias del pueblo llano.

Y así comenzaron a gobernar el país estos *lumpen*; ¡cómo extrañarse que sus costumbres, las de estos Stalinbreznevandropovs, estuvieran a kilómetros de cualquier código de honor!

Pero, ¿qué hago hablando siempre del pasado? Los que no hacen nada, los que no dan ni golpe en el trabajo, los que vagean ateniéndose al refrán de «dar a dos cerdos la misma cantidad de sopa»: hoy vuelven a emerger y aúllan a coro. Explotación del hombre por el hombre, desintegración del sacro Imperio soviético. ¡¿Para qué hemos luchado?!

¡Aquello por lo que quisieron morir, es ahora su perdición, queridos ciudadanos!

Por eso, *urgen*:

—Obreros, campesinos, burgueses, comerciantes, aristócratas, curas —¿y que más?

Urgen: simples ciudadanos, porque poseían estabilidad y propiedad privada, aunque fuera en forma de las tantas veces denostadas casitas con macetas de geranios en el alféizar de la ventana.

Urge: recuperación de la dignidad y liberación de todas las quimeras.

Y si la prenda del espíritu ruso fueran la miseria, la desgracia, la ira y las conmociones, personalmente, puedo prescindir de ese espíritu. Además, no es un espíritu, sino la mencionada desmoralización, sólo que en una variante disoluta, desbordante y engañosa.

Yo por mi parte sueño con el día en que ni los comunazis, ni los burócratas, ni los maleantes, ni los chantajistas, sino sólo los pacíficos pequeños y sólo burgueses rusos con sus mujeres, niños y tarjetas de crédito recorran Europa. Beberán mucha cerveza, reirán con estruendo y hablarán a voces. Se pondrán melancólicos en el Louvre y en el Prado, ansiarán una terracita o un teatro de variedades. Se convertirán en los héroes de nuevos chistes; bueno, pues gracias a Dios.

Porque serán personas dignas, y así sobre esta tierra no crecerán sólo flores de espiritualidad sino también nutrientes espigas.

La conciencia desmoralizada, sin embargo, permanece. Que se queden con ella los artistas, el arte en general. Oscar Wilde actuó con inteligencia cuando compró un traje a un mendigo y antes lo perforó con una serie de agujeritos limpiamente recortados. El veneno, dosificado según prescripción médica, es beneficioso; el vodka es el mejor remedio contra la droga. Una conciencia desmoralizada estable pero localizada es en realidad parte de los valores humanos, es una especie de fermento, pero uno no puede alimentarse de levadura, arrastrarse, perder el conocimiento y encima decir que todo está bien, porque… Porque hemos elegido un camino especial. Porque entre nosotros todo es sublime y extraordinario. No como entre esos… sobrealimentados, vacuos euroamericanos, que no consiguen entender el inconstante alma rusa. Eso no puede ser…

Entonces, todo volvería a ser normal. Si no, pasaría lo siguiente: el verano pasado quise comprar unos tomates. Estaba haciendo cola, rodeado de señoras y ancianas, y delante de mí había un oficial del rango de teniente coronel del ejército antaño soviético y ahora meramente ruso.

De pronto, la vendedora dijo que no tenía a nadie para «traer los tomates del almacén» y pidió voluntarios, a los que prometió atender los primeros. El teniente coronel y yo nos declaramos dispuestos, y nos metimos entre los bastidores de la verdulería.

Allí había bastante gente. Uno estaba bebiendo una lata de cerveza, otro estaba fumando un Marlboro, otro, hablando por teléfono, como por ejemplo un joven gordito con expresión de lobo que vestía unos vaqueros *stone-washed*.

El teniente coronel y yo acarreabamos cajas, ya habíamos cargado con una montaña de cajas. El teniente coronel se quitó la chaqueta del uniforme, su camisa verde estaba negra de sudor. Yo estaba hasta las narices y quería largarme a casa, pero el teniente coronel me retuvo.

—Tenemos que terminar de cargar —me dijo con severidad—, todavía queda algo.

—Lo que queda te lo puedes meter en…— le espeté sin autocensurarme.

El teniente coronel me miró indignado. Yo ya quería empezar a lamentarme: «¡Vaya con el teniente coronel! ¿Es que no te da vergüenza cargar con cajas para un comerciante gordo? Deberías haberle dado un mamporro, o pegado un tiro, cuando te pidió a ti, *un oficial ruso*, que cargaras las cajas».

Pero inmediatamente me acordé con gran desánimo de que en Rusia ya se habían dado mamporros, pegado tiros, acabado con los kulakes y deportado, y todo ello no había servido de nada, por lo cual se caería en una repetición de estilo, en un círculo vicioso.

Y en seguida comprendí que el teniente coronel hubiera tenido todo el derecho de contestar a mis quejas con lo siguiente: «Tú, mal nacido, no necesito que me des una charla. Tengo hijos que alimentar, tú eres otro de esos escritorzuelos de mierda, miembro de la asociación, que te den por culo. ¿Porqué demonios estás haciendo de esclavo y dándotelas de amo?»

…Cansados pero contentos volvimos, como unos cualquiera con la moral quemada, a casa con nuestros tomates.

En casa descansamos un poquito. Entretanto, había llegado el invierno. Fuimos al colegio electoral y votamos para nuestra propia desgracia a un enérgico señor camarada, cuyo nombre empieza por «zh».

En la más pequeña de nuestras bibliotecas está la Biblioteca Nacional, centro depositario del patrimonio bibliográfico y documental de España y una de las bibliotecas más importantes del mundo.

Mediante un nuevo sistema informático al que pueden conectarse todas las bibliotecas e investigadores del país, ahora es más fácil acceder a la base de datos de la Biblioteca Nacional desde cualquier parte. De esta manera se podrá conseguir todo tipo de información o una reproducción de cualquier documento.

La Biblioteca Nacional, además de ser la Cabecera del Sistema Español de Bibliotecas, es un centro vivo de cultura, que cuenta desde ahora con nuevos espacios para el público. Más abierta. Regulada con nuevas normas de acceso. LLena de auténticos tesoros.

Todo ello al servicio de su biblioteca más próxima.