

1999

60

800 Ptas.

# LETRA

## INTERNACIONAL

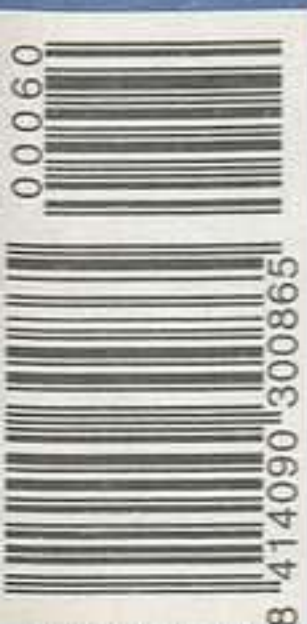
### EL SIGLO DE BORGES

Jorge Luis Borges  
M. R. Barnatán  
María Kodama  
Fernando Quiñones  
Miguel Angel Molinero  
Jaime Siles  
Jorge Rodríguez Padrón  
Lasse Söderberg

LA  
BANALIDAD  
DEL BIEN  
Martin Walser

EL AUTOR  
COMO  
APRENDIZ  
José Saramago

Carlos Casares • Edgar Morin • Juan Ignacio Macua • G. Martín Garzo  
Menchu Gutiérrez • R. García Alonso • Lluís Alvarez • S. Puértolas • J. A. Hormigón  
Jordi Esteva • Javier Garmendia • Rosa Martínez • Mario Merlino





Una palabra vale más que mil imágenes.

# ARCO



M A D R I D 1 1 - 1 6 F E B R E R O



IFEMA

Feria Internacional de ARte COntemporáneo  
Parque Ferial Juan Carlos I. Madrid. España

Tel.: (34) 91 722 50 17 - Fax: (34) 91 722 57 98. e-mail: arco@ifema.es - http://www.arco.ifema.es



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



Ayuntamiento de Madrid



Comunidad de Madrid



Cámara de Comercio  
e Industria de Madrid



CAJA MADRID

ICEX

A - A A

IBERIA  
TRANSPORTISTA OFICIAL



# LETRA<sup>60</sup> INTERNACIONAL

## DIRECTORES

Salvador Clotas y Antonin J. Liehm

## SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

## COORDINADORA

Rosa Pereda

## SECRETARIA DE REDACCION

Mercedes García Lenberg

## CONSEJO DE REDACCION

Victoria Camps  
Josep M. Carandell  
Luis Goytisolo  
Jon Juaristi  
Ludolfo Paramio  
Carlos Piera  
Josep Ramoneda



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

## DISEÑO Y MAQUETACION

Torre de Babel, S.L.

## PUBLICIDAD

Arrando 4 Gestión  
Teléf.: (91) 531 06 58  
Fax: (91) 532 65 51

## REALIZACION GRAFICA

Carácter, S.A.

## LETRA INTERNACIONAL

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.  
28010 Madrid.  
Teléf.: (91) 310 46 96 - (91) 310 47 98  
Fax: (91) 319 45 85  
E-mail: fpi@ctasa.es  
En Internet:  
<http://www.arce.es/Letra.html>

CIF n.º G-28667061  
Depósito Legal: M-4655-1986  
ISSN 0213-4721

ENERO-FEBRERO 1999

## INDICE

- **Página editorial** 2
- **Martin Walser**  
La banalidad del bien 4
- **José Saramago**  
De cómo los personajes se convirtieron en maestros y el autor en aprendiz 10
- **Edgar Morin**  
El complejo de amor 17

### EL SIGLO DE BORGES

- **Jorge Luis Borges**  
Una conferencia recobrada 24
- **Marcos-Ricardo Barnatán**  
Una vida 29
- **María Kodama**  
La respuesta al enigma 32
- **Fernando Quiñones**  
Unas gotas en torno al maestro 39
- **Miguel Angel Molinero**  
El Aleph es un tango sublimado 41
- **Jaime Siles**  
Ginebra como hipotexto e hipersigno en Borges 44
- **Jorge Rodríguez Padrón**  
Lecturas de Borges 46
- **Lasse Söderberg**  
El culto del Norte en Jorge Luis Borges 50
- **Juan Ignacio Macua**  
Del coro al caño 55

### LOS LIBROS

- **Gustavo Martín Garzo** (M. Gutiérrez); **Menchu Gutiérrez** (George Sand); **Rafael García Alonso** (Félix de Azúa); **Luis Alvarez** (I. Gómez de Liaño); **Soledad Puértolas** (Nadia Fusini); **Juan Antonio Hormigón** (A. Marsillach); **Jordi Esteva** (Sami Naïr); **Javier Garmendia** (J. Alemán y S. Larriera) 58

### CORRESPONDENCIA

- **Rosa Martínez, Mario Merlino, Rosa Pereda** 73



Salvador Clotas

## BALANCES Y ANIVERSARIOS

Se despide el siglo XX. A algunos este último año del siglo que se les antoja como una larga nochevieja propicia a los recuerdos, a los balances y recuentos y también a los píos propósitos. Se acaba el siglo de la modernidad, del progreso científico y técnico que ha producido la mayor revolución en las formas de vida de una gran parte de la humanidad. ¿Existe el progreso moral y ético? Difícil olvidar que ha sido el siglo de dos guerras mundiales, de dos terribles guerras civiles en Europa, de un intento de exterminio como no había conocido la historia, del principio y del fin de una revolución cuyos inventores y mentores pesaban que era un cambio sin vuelta atrás y que en 70 años se deshizo como un castillo de naipes. Aunque, como dijo Paz, siguen las preguntas. También es el siglo de la astronáutica y del arte abstracto. Un progreso técnico que nos acerca literalmente a las estrellas aunque es incapaz de resolver los problemas pendientes del hambre, la ignorancia y la injusticia en una gran parte del planeta. ¿Puede hacerse un balance cultural de un siglo en el que la comunicación ha producido transformaciones difíciles de evaluar? Con razón afirma Castells en una obra que es un monumental diagnóstico de este fin de siglo que vivimos en la era de la comunicación y de las redes.

Es el siglo de Proust, Kafka, Joyce y Faulkner, pero habrá que recordarlo sobre todo como el siglo de la pantalla. Desde aquella plegable que se abría ante atónitos espectadores en improvisadas salas de cine hasta la pantalla del infinito Internet. En España todavía en los años cuarenta para muchos pueblos el cine era un extraño artilugio que unos buhoneros traían de vez en cuando. Hoy las casas están llenas de televisores y ordenadores. Libros pocos, antes y ahora.

Por eso puede decirse en serio que el cine es el producto cultural que mejor representa al siglo XX. Quizás el rostro de Greta Garbo, Rita Hayworth o Charles Chaplin

sean el gran rostro del siglo XX.

El cine ha llenado la centuria desde los principios heroicos y mudos, al esplendor de los años treinta y cuarenta de Hollywood. En pocos años, como la tragedia griega, fue capaz de convertirse en una de las grandes creaciones culturales de nuestra civilización occidental. *El siglo de Hitchcock*, aunque puede que dicho así resulte un poco escandaloso. Sin duda ningún genio tan absolutamente cinematográfico sin subordinación a los valores de la literatura, o la pintura. El cine es eso. Lo otro, Cézanne, o Tolstoi.

Proliferación de los balances literarios y artísticos que se viven como quinielas o carreras de caballos. Grandes encuestas sobre la novela. Parece que Joyce lleva ventaja. ¿Ganará por una cabeza? Yo apostaría más bien por Proust, aunque quizá tenga demasiado del XIX flaubertiano y balzaquiano. Sin embargo, el genio emblemático del siglo XX no es cinematográfico ni literario. Es Picasso. Nadie más universal y menos discutido. Resume cien años de historia del arte. Como ocurrió con Beethoven y la música casi doscientos años antes. El arte moderno es Picasso.

Vivimos una política cultural de centenarios y conmemoraciones. La memoria nunca está de más pero es una anomalía que lo más importante del 98 hayan sido Felipe II y Federico García Lorca, aunque éste sea tan genial y tan cercano, las conmemoraciones ocupan un lugar cada vez más amplio. Conservación del patrimonio y conmemorar a los muertos definen la política de la derecha que desconfía de los creadores, de los escritores vivos, de los que todavía se empeñan en hacer teatro. Mejor subvencionar a los difuntos.

Desde París, Alain Finkielkraut nos dice que lo que impera actualmente es la ingratitud hacia el pasado más ilustre y profundo. ¿Tendrá en el fondo toda la razón el autor de *La derrota del pensamiento*?



**Carlos Casares**

## LA AUTODETERMINACIÓN

Un día, hace tiempo, le oí cantar a don Ramón Otero Pedrayo, diputado en las Cortes de 1931, una copla popular de los años de la Primera República que hablaba del «pacto sinalagmático».

El pacto sinalagmático fue una de esas expresiones de éxito que se pusieron de moda en España en el último tercio del siglo pasado. El autor del invento había sido don Francisco Pi i Margall, un hombre más bondadoso que inteligente, que difundió por España adelante su célebre teoría pactista, que le convirtió en el respetadísimo teórico del federalismo republicano.

Aquella aventura acabó en uno de los desastres más dramáticos de toda la historia de España, con tintes de chirigota, como sucedió cuando Murcia le declaró la guerra a Almería, que fue bombardeada, al mismo tiempo que don Roque Barcia, dirigente del cantón separatista, ordenaba la detención del gobierno «criminal» de Madrid. Las palabras tienen el poder de transformar el mundo, no sólo la gracia verbal de nombrarlo.

La última de las modas verbales es la palabra autodeterminación. En vano, algunos profesores de Derecho se esfuerzan tratando de demostrar que el concepto nació como fórmula jurídica para facilitar la independencia de las colonias respecto de las metrópolis, no para la segregación de una parte de un Estado constituido. Es un error, pues no se trata de una discusión técnica, sino política. Ahora mismo hay unos políticos que, con el apoyo de ciertos sectores de la opinión pública de sus respectivos territorios, pero no mayoritarios, dicen que no se sienten a gusto dentro del Estado español y aspiran a la soberanía.

Por lo que a esto último respecta, tampoco importa que en la Europa comunitaria algunos de los símbolos tradicionales de la soberanía nacional, es decir, las fronteras y la moneda, hayan desaparecido. No importa porque son simples apoyos para definir las estrategias políticas de algunos dirigentes.

Pero hablando de política, es lícito abrigar la sospecha de que la introducción del concepto de autodeterminación en la vida española va a crear más problemas que los que pretende resolver, teniendo en cuenta además que no siempre se trata de un objetivo absoluto, sino que a veces es un mero instrumento táctico.

En otros casos, como sucede con Xabier Arzalluz, la autodeterminación parece ser un objetivo real, con la independencia en el horizonte. Falta por ver si ese objetivo, que es bueno para el propio Arzalluz y una parte del partido que dirige, lo sea también para el pueblo vasco en su conjunto. Es decir, si los ciudadanos de aquella tierra van a vivir mejor a pesar de la tensión previsible entre los partidarios de una y otra opción, separados en dos bandos, en cuanto los dirigentes nacionalistas los orienten hacia la reivindicación de ese fin, convertido en irrenunciable, casi en sagrado, al ser definido antes como un derecho democrático. Y también si el resto de los españoles va a vivir sin convulsiones un proceso que pasa inevitablemente por la ruptura del consenso constitucional.

En política todo es posible cuando lo deciden los ciudadanos libremente y no hay ninguna fuerza superior que se oponga a su voluntad. De manera que si los vascos o los catalanes o los gallegos o los andaluces o los valencianos o los canarios, sin excluir a comunidades menores, pues estamos hablando simplemente de voluntad popular, optan por la autodeterminación y nadie lo impide, es posible imaginar un país diferente del actual, incluso con otro nombre. Ignoro si los riesgos y los peligros previsibles de ese complicado proceso merecerán la pena.

En el pasado, esas experiencias fueron nefastas. No quiere eso decir que se tengan que repetir, por lo menos en los términos disparatados de otras ocasiones, pero sólo con mucho optimismo se puede pensar que ahora van a salir bien, sin costes dramáticos para la convivencia y sin tragedias históricas. □



# La banalidad del bien

Martin Walser



Luisa López: *Sin título*, 1998.

Cuando los medios de comunicación anunciaron quién recibiría este año el Premio de la Paz de los Libreros Alemanes comenzaron a llegar las felicitaciones. En el texto de felicitación aparecían con llamativa frecuencia dos adjetivos. La alegría de los felicitantes era «incontenible». También solían decir que esperaban con impaciencia el discurso del elegido, que, a buen seguro, sería crítico. El hecho de que distintas personas muestren una alegría incontenible porque a otra le suceda algo agradable demuestra que aún no hemos perdido la capacidad para la amabilidad. El elegido no puede alegrarse en igual medida de que esperen de él *por lógica* un discurso crítico. Está claro que esperan de él un discurso dominical. Un sermón crítico. Que le lea la cartilla a alguien, o a todos a la vez. Tú ya has pronunciado ese sermón. Así que vuelve a pronunciarlo otra vez, por Dios. Un discurso que se nutre de las malas noticias que nunca faltan y que, con ayuda de un poco de tapaporos, permitirá un pulido tan polémico que permitirá a los medios de comunicación cultivar activamente su repercusión dos días más, e incluso puede que dos días y medio.

El elegido se siente coartado, comprometido. Porque, al enterarse de la concesión, le acomete al principio una simple sensación, que hubiera podido expresarse más o menos de este modo: durante veinticinco, o incluso treinta, minutos sólo dirá cosas bellas, es decir, gratas, estimulantes, adecuadas al Premio de la Paz. Por ejemplo, alabar árboles que conoce desde hace mucho por una contemplación no intencionada. E inmediatamente surge el imperativo de la justificación: hablar de árboles ya no es un delito, porque entretanto muchos de ellos están enfermos. También podría revelarse como un experto en crepúsculos y comunicar que el sol, cuando se pone en el agua, tiende a exagerar. Veinticinco minutos de belleza —si pudieras arrancar eso al lenguaje, por las buenas o por las malas, veinticinco o incluso treinta minutos de belleza—, y estarás acabado. Un atril de orador dominiguero, en la Iglesia de San Pablo, ante la más pública de las opiniones públicas, con presencia de los medios de comunicación, y ¡vas y dices algo bonito!

No, sin necesidad de ayudas externas, el galardonado sabía que eso era imposible. Pero luego, cuando se le

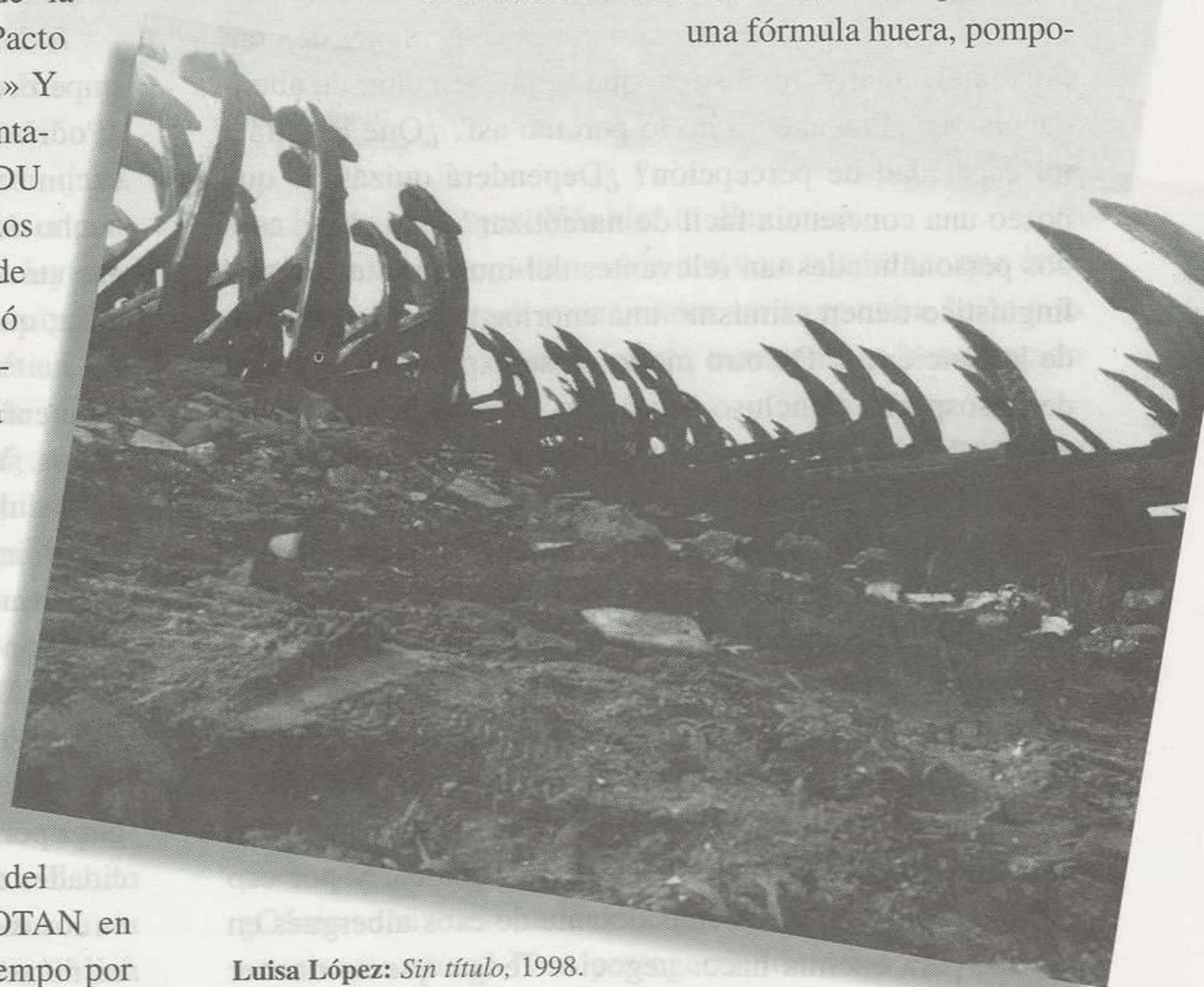


informó sin tapujos que se esperaba de él que pronunciase el discurso crítico dominical, su alma sedienta de libertad volvió a rebelarse. Tenía claro que hubiera tenido que justificar mi popurrí de lo bello. A ser posible con confesiones del siguiente tenor: Hago oídos sordos a aquellas desgracias que no puedo contribuir a reparar. He tenido que aprender a mirar hacia otro lado. Poseo varios refugios en los que recluir la mirada en cuanto la pantalla me presenta un mundo insoportable. Creo que mi reacción es la adecuada. No estoy obligado a soportar lo insoportable. También tengo práctica en apartar cosas de la mente. No puedo participar en la descalificación de la represión. Freud aconseja sustituir la represión por la condena. Pero, por lo que sé, su trabajo de clarificación no se dirige a la conducta de la persona en cuanto contemporáneo, sino a aquella otra agitada por su propio destino instintivo. No podría soportar el día, y menos aún la noche, sin mirar para otro lado ni apartar algo de la mente. Tampoco soy de la opinión de que haya que expiarlo todo. Yo no sería capaz de vivir en un mundo en el que todo necesitara ser expiado.

Así pues, lo reconozco, me resulta completamente desagradable que la prensa anuncie: Un viejo idealista del 68, que espía para la RDA y que con los documentos de la OTAN de Bruselas revelados a Berlín Oriental y a Moscú contribuyó a hacer comprender a los del Este lo poco que había que temer un primer golpe atómico de la OTAN, este reformador idealista-socialista del mundo es condenado, tras el cambio, a doce años de cárcel y a una multa de 100.000 marcos, a pesar de que la Audiencia Territorial de Düsseldorf consigna en la sentencia «que él también pretendía hacer transparentes los propósitos de la OTAN para eliminar los prejuicios y temores del Pacto de Varsovia y contribuir de esa manera a la paz...» Y que «no trabajó por dinero para sus clientes orientales». Wolfgang Schäuble y otros políticos de la CDU abogaron por eximir de persecución a los servicios de espionaje de ambas partes en el Tratado de Unificación. A pesar de ello, en 1992 se promulgó la ley que despenaliza e indemniza económicamente a los espías occidentales, mientras somete a persecución penal a los orientales. Quizá hubiera podido apartar también de mi mente este asunto si no se pareciese con sorprendente exactitud al caso que describí en una novela antes de la reunificación. Y como autor, cuando la realidad casi imita a la literatura, no se puede actuar como si a uno ya nada le importara. Si aquella desventurada división aún persistiera y la guerra fría perpetuara su peligroso desvarío, este prisionero, apodado «maestro de espías del Pacto de Varsovia en el cuartel general de la OTAN en Bruselas», hubiera sido canjeado hace mucho tiempo por

otro de igual calibre encarcelado al otro lado. Este preso expía, pues, la unificación alemana. El objetivo de dicho castigo no puede ser la resocialización. Tampoco la disuasión. Sólo queda la reparación. Nuestro respetado presidente federal rechazó indultar a este recluso. Y el presidente federal es un jurista de alto rango. Yo soy lego en la materia. Ha cumplido cinco años de un total de doce. La privación de los derechos pasivos adquiridos por cotizaciones a la OTAN es dura. Si los mandamases judiciales y políticos se negaron a equiparar jurídicamente al Este y al Oeste, quizás porque ello hubiera supuesto un reconocimiento *a posteriori* del Estado de la RDA —bueno, ¿y qué?—, si el derecho revela su incapacidad para comprender en el ámbito humano una evolución política feliz, ¿por qué no anteponer entonces el perdón al derecho? Tal dice el lego. ¿Dedicar entonces el discurso dominical a la dura descripción de la justicia de la República Federal? En ese caso, se acaba el discurso, yo me voy a comer, sigo escribiendo mañana la siguiente novela y el espía expía, y expía, y expía hasta el próximo milenio. Si esto no es penoso, ¿qué es entonces? ¿Me lo pueden decir, por favor? ¿Pero la previsible inutilidad es acaso un motivo para no hacer algo que deberías hacer? ¿O debes evitar el discurso crítico precisamente porque vas a abordar ese caso penitenciario que consideras injusto y carente de sentido sólo porque tienes que pronunciar el discurso dominical? En tus restantes escritos ya no te ocuparías de un caso semejante, por doloroso que te resulte pensar que esa persona, un gran idealista, está encarcelada, encarcelada, encarcelada.

Se dice que determinada forma de actividad intelectual convierte a los que se ocupan con ella en guardianes o fideicomisarios de la conciencia; en mi opinión, es una fórmula huera, pompo-



Luisa López: Sin título, 1998.



sa, grotesca. La conciencia no es delegable. Asisto continuamente a intervenciones político-morales de este o de aquel estimable intelectual, y yo mismo, provocado por desagradables hechos de actualidad, tampoco he podido evitar actuaciones parecidas. Pero al mismo tiempo se genera una condición sin la que nada es posible. Me refiero a que lo que se dice a otro hay que decírselo a uno mismo como mínimo de la misma forma. Evitar la apariencia de que sabes más. O incluso de que eres mejor. Estilísticamente no es del todo fácil: ser crítico, y, sin embargo, expresar con credibilidad que no crees saber algo mejor. Todavía más difícil debería ser inmiscuirte en cuestiones de conciencia evitando, empero, la apariencia de que eres o te consideras mejor que aquéllos a quienes criticas.

Cada época tiene temas que, indiscutiblemente, forman parte de los problemas de conciencia de la época. O que se convierten en tales. Dos ejemplos de esta época. Un pensador realmente importante formuló en el año 92: «Sólo las reacciones al terror de las derechas —las del centro político de la población y las de arriba, las del gobierno, el aparato del Estado y las direcciones de los partidos— hacen aflorar en toda su envergadura el desamparo político-moral». Y un poeta igual de importante unos años antes: «Vaya a cualquier restaurante de Salzburgo. A primera vista tendrá usted la impresión de que son un grupo de buena gente. Pero si escucha a sus vecinos de mesa, descubrirá que sólo sueñan con el exterminio y las cámaras de gas». Si sumamos lo que declaran el pensador y el poeta —ambos con la misma seriedad—, entonces el gobierno, el aparato del Estado, la dirección de los partidos y la buena gente de la mesa de al lado están en un estado de abandono «político y moral». Mi primera reacción al leer año tras año tales declaraciones de personas de gran talla intelectual y lingüística, que se pueden citar en abundancia, es: ¿Por qué yo no lo percibo así? ¿Qué le falta a mi capacidad de percepción? ¿Dependerá quizás de que poseo una conciencia fácil de narcotizar? Está claro, esas dos personalidades tan relevantes del mundo intelectual y lingüístico tienen asimismo una enorme talla en el ámbito de la conciencia. De otro modo no se explicaría la dureza de la sospecha o incluso acusación. Y cuando una acusación va lo bastante lejos, se torna en sí misma contundente, no necesita prueba.

Se abre, al fin, una posibilidad de lograr que el discurso sea crítico. Espero que también lo autocrítico se considere crítico. ¿Por qué a mí no me moviliza la cólera que provoca al pensador el comienzo de la siguiente frase: «Cuando la población simpatizante instala puestos de salchichas ante los albergues de refugiados en llamas...»? Imaginémoslo: La población simpatiza con los que han prendido fuego a los albergues de refugiados, y por eso instala puestos de salchichas delante de esos albergues en llamas, para encima hacer negocio. Tengo que reconocer

que si no leyera esas frases en un semanario que sienta cátedra intelectual, firmadas además por un nombre muy digno de respeto, me resultaría increíble. El semanario, a mil nobles millas de la prensa amarilla, hace algo más para ayudar a mi insuficiente imaginación político-moral: convierte las palabras del pensador en sumarios destacados en negrita, para que me entere de lo más importante incluso sin leer el artículo de cabo a rabo. Allí, las palabras del pensador, con una tipografía especial, pueden leerse de la siguiente manera: «Puestos de salchichas ante albergues de refugiados en llamas y política simbólica para espíritus insensibles».

No puedo discutir tales afirmaciones; tanto el pensador como el poeta son personalidades demasiado reputadas para ello. Pero —y ésta es evidentemente mi debilidad político-moral— tampoco puedo aprobarlas. Mi reacción, meramente trivial, a frases tan dolorosas es: ¡Ojalá no sea cierto lo que ahí nos dicen de forma tan directa y brutal! Y, para descubrirme por completo: sencillamente no puedo creer esas frases generadoras de dolor y que no puedo apoyar ni poner en duda. Supera, por así decirlo, toda mi fantasía político-moral creer que es cierto lo que ahí se dice. Surge en mí una sospecha imposible de demostrar: los que nos vienen con semejantes frases pretenden hacernos daño porque creen que nos lo tenemos merecido. Tal vez quieran también herirse a sí mismos. Pero también a nosotros. A todos. Con una limitación: a todos los alemanes. Porque está claro: en las postrimerías del siglo XX, ningún otro idioma hablaría así de un pueblo, de una población, de una sociedad. Esto sólo es aplicable a los alemanes. Acaso también, por lo que veo, a los austriacos.

Todos conocen nuestro lastre histórico, la vergüenza imperecedera, no pasa un día sin que nos la echen en cara. ¿Podría ser que los intelectuales que nos la echan en cara sucumban durante un segundo a la ilusión de que, por el hecho de echarnos en cara esa vergüenza, por contribuir a ese atroz esfuerzo de memoria, se les perdone un poco a ellos, que se sientan incluso durante un instante más cerca de las víctimas que de los verdugos? Una atenuación momentánea de la inexorable antítesis de víctimas y verdugos. Yo nunca he creído posible abandonar el lado de los inculpados. A veces, cuando ya no puedo mirar a otra parte sin ser atacado por una inculpación, tengo que convencerme para mi descargo de que en los medios de comunicación la inculpación se ha convertido asimismo en una rutina. Ya he apartado al menos veinte veces la vista de las peores secuencias cinematográficas de los campos de concentración. Ninguna persona seria niega Auschwitz; ninguna persona responsable le quitará importancia a las atrocidades de Auschwitz; pero si todos los días me reprochan en los medios de comunicación ese pasado, noto que algo en mí se defiende contra esa presentación permanente de



nuestra vergüenza. En lugar de estar agradecido por la incesante actualización de nuestra vergüenza, empiezo a mirar para otro lado.

Quisiera entender por qué en esta década se presenta el pasado con más fuerza que antes. Cuando noto que algo en mí se rebela contra eso, intento diagnosticar las causas ocultas para esta confrontación con nuestra vergüenza, y casi me alegro cuando creo poder descubrir que, a menudo, la causa ya no estriba en el recuerdo, en la imposibilidad del olvido, sino en la instrumentalización de nuestra vergüenza con fines actuales. Fines siempre buenos, honorables. Pero instrumentalización al fin y al cabo. Hay quien no aprueba nuestra forma de superar las consecuencias de la división alemana y arguye que de ese modo haremos posible un nuevo Auschwitz. La misma división, mientras duró, fue justificada por intelectuales de talla con la alusión a Auschwitz. O: Describí las vicisitudes de una familia judía de Landsberg del Warthe en su camino hasta Berlín, con un minuciosísimo conocimiento de las fuentes, como un intento mantenido durante cincuenta años de librarse del destino de los judíos orientales y hacerse alemanes, de integrarse por completo mediante bautizos, matrimonios y méritos propios. He dicho que el que considera todo un camino que sólo puede desembocar en Auschwitz, convierte la relación judío-alemana en una catástrofe anunciada. El intelectual de turno denominó esto una banalización de Auschwitz. Creo, en mi descargo, que no pudo estudiar la evolución de esa familia igual que yo. Miembros de la familia que hoy viven confirmaron asimismo mi exposición. Y sin embargo: banalización de Auschwitz. De ahí a la llamada patraña de Auschwitz sólo media un paso. En televisión un intelectual sagaz enarbola una expresión de gravedad, que en su rostro parece un idioma extranjero, cuando comunica al mundo el grave fracaso del autor porque en su libro no aparece Auschwitz. Ignora la ley primordial de la narración: la perspectiva. Pero, aunque la conociera, el espíritu del siglo prima sobre la estética.

Antes de tragarse todo eso como crítica de la propia carencia de conciencia, uno quisiera preguntar a su vez por qué, por ejemplo, en *Wilhelm Meister* de Goethe, que comienza a publicarse en 1795, no aparece la guillotina. Cuando me veo tan vituperado política y moralmente, me asalta un obligado recuerdo. En el año 1977 tuve que dar una conferencia no lejos de aquí, en Bergen-Enkheim, y aproveché la ocasión para hacer la siguiente declaración: «Me parece intolerable hacer terminar la historia alemana —por atrozamente que transcurriera al final— en un producto catastrófico». Y: «Deberíamos, afirmo temblando por el atrevimiento, negarnos a reconocer tanto a la República Federal Alemana como a la República

Democrática Alemana. Tenemos que mantener abierta la herida llamada Alemania». Me viene esto a la mente porque ahora vuelvo a temblar al afirmar: Auschwitz no debe convertirse en una amenaza rutinaria, en un medio coercitivo o en una porra moral utilizable en cualquier momento, ni siquiera en un ejercicio obligatorio. Lo que surge de semejante ritualización es pura palabrería. ¿Pero en qué sospecha incurre uno cuando dice que los alemanes son ahora un pueblo normal, una sociedad corriente?

En el debate en torno al monumento berlinés al Holocausto, la posteridad podrá, algún día, hacer una lectura de los daños que causan las personas que se sienten responsables de la conciencia de los demás. Encementar el centro de la capital con una pesadilla del tamaño de un campo de fútbol. La monumentalización de la vergüenza. El historia-



Luisa López:  
*Sin título*, 1998.

dor Heinrich August Winkler lo denomina «nacionalismo negativo». Me atrevo a sospechar que éste, aunque se sienta mil veces mejor, no lo es ni un ápice más que su contrario. Quizás exista también una banalización del bien.

Decirse a uno mismo, de la misma forma al menos, lo que uno le dice a otro. Suena a máxima, pero es un mero deseo. ¿Hablar en público de la propia imperfección? De improviso se convierte en mera palabrería. El hecho de que tales derroteros sean difíciles de evitar tiene que estar relacionado con nuestra conciencia. Cuando un pensador critica «las dimensiones del abandono político-moral» del gobierno, del aparato del Estado y de la dirección de los partidos, es inevitable pensar que su conciencia es más pura que la de los abandonados políticos y morales. ¿Cómo se vive eso, una conciencia más limpia, mejor, una conciencia recta? Para protegerme de otras embarazosas

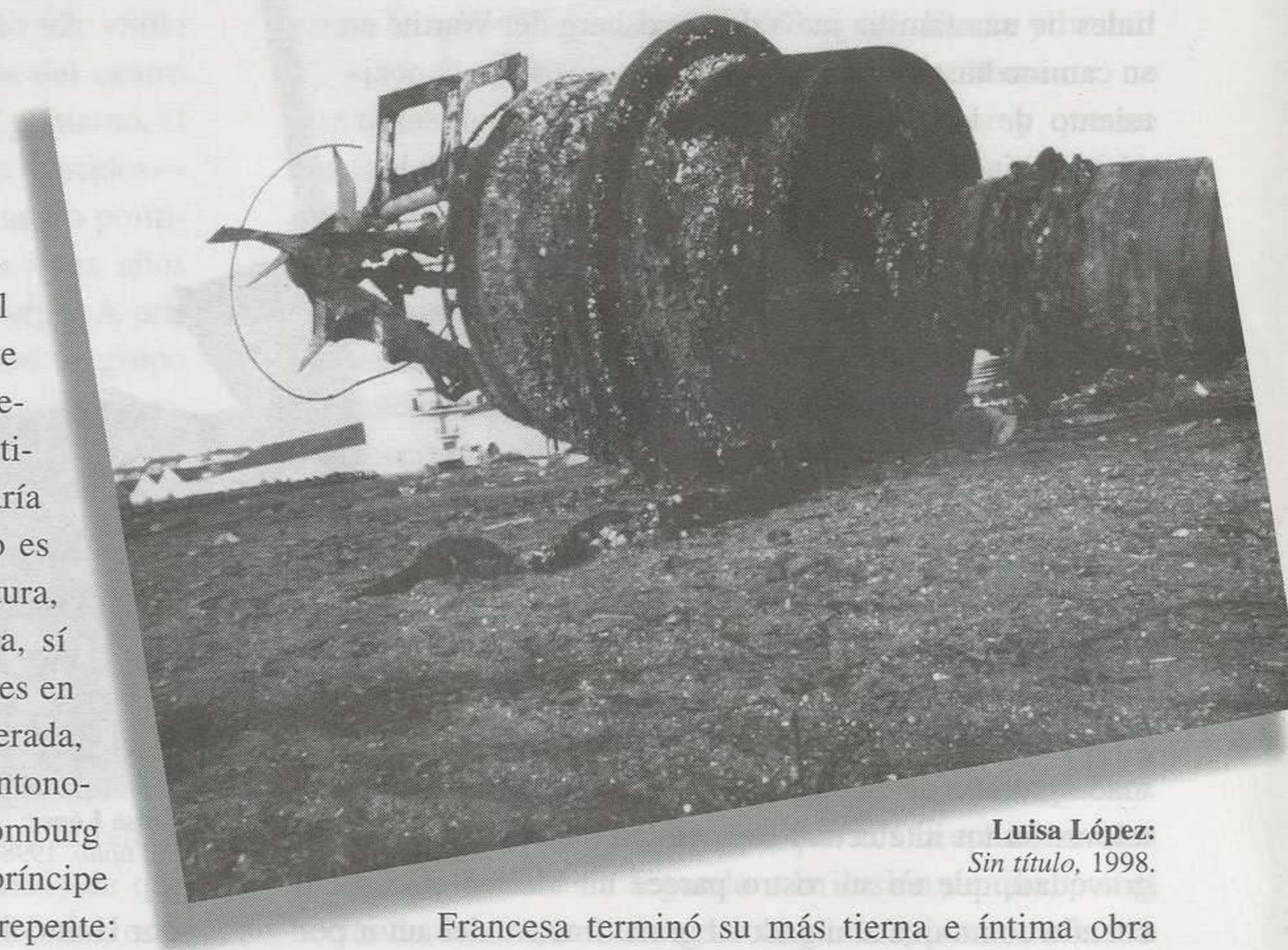


molestias que provoca la confesión, deseo recurrir a dos grandes personalidades intelectuales cuyo manejo del idioma está fuera de duda. Heidegger y Hegel. Heidegger, 1927, *Ser y tiempo*: «La certidumbre de no haber hecho nada no tiene en absoluto el carácter de un fenómeno de la conciencia. Al contrario: esa certidumbre puede significar más bien un olvido de la conciencia». O, lo que es lo mismo, dicho con menor precisión: la buena conciencia es tan evidente como la inexistencia de un dolor de cabeza. Pero después, en el párrafo que *Ser y tiempo* dedica a la conciencia se dice: «La culpabilidad forma parte de la existencia misma». Espero que esto no vuelva a entenderse como una cómoda frase hueca que sirva de excusa para retrógrados contemporáneos sin ganas de sentirse culpables. Ahora Hegel. Hegel en la filosofía del derecho: «La conciencia, esa profundísima soledad íntima con uno mismo, donde todo lo externo y toda limitación desaparece, ese general retraimiento en sí mismo...»

Resultado de la ayuda filosófica: la buena conciencia no es conciencia. Todo el mundo está a solas con su conciencia. Por ello, los actos públicos de concienciación corren el peligro de convertirse en simbólicos. Y nada más ajeno a la conciencia que el simbolismo, por bienintencionado que sea. Ese «general retraimiento en sí mismo» no es representable. Debe permanecer en la «soledad íntima». Nadie puede exigir a otro lo que le gustaría tener, pero ese otro no quiere dar. Y esto no es sólo idealismo filosófico alemán. En la literatura, por ejemplo, es práctica. En Kleist. Y ahora, sí podré aportar algo bello. Maravillosas acciones en Kleist, en las que la conciencia es considerada, cuando no celebrada, como lo personal por antonomasia. El general de caballería príncipe de Homburg ha desobedecido una orden en la batalla, el príncipe elector le condena a muerte, y después, de repente: «¡Ha sido indultado!» Natalie apenas puede creerlo: «¿Le han perdonado? ¿No va a morir ahora?» pregunta. Y el elector: «Como bien sabes, albergo en lo más profundo de mí el mayor respeto por su sentir. Si él puede considerar injusta la sentencia, yo anulo los artículos: ¡queda libre!» Es decir, la condena a muerte depende por completo del sentimiento del condenado. Si éste la considera injusta, queda en libertad.

Esa es la libertad de conciencia a la que yo me refiero. La conciencia, aun abandonada a sí misma, seguirá creando apariencias. Reclamada públicamente, sólo rige la apariencia. ¿No alberga y oculta cada uno una galería de espejos muy íntima, propensa a la producción de autoestima? ¿No poseemos cada uno un despacho para dar bula a las contradicciones más incompatibles? ¿No somos cada uno una cadena de montaje de la interminable dialéctica men-

tira-verdad? ¿No somos cada uno un adalid de la conciencia regido por la vanidad? ¿O estoy ahora generalizando demasiado para procurarle compañía a mi propia debilidad? No puedo omitir la pregunta: ¿sería la opinión pública más pobre o de conciencia más corrupta, si el pensador y el poeta no compareciesen como atalaya de la conciencia de la nación? Ejemplos, por favor. En mi década favorita, entre 1790 y 1800, Schiller, Fichte, Hegel, Hölderlin apoyan la Revolución Francesa. Goethe, desde 1776 funcionario del Estado de Weimar, y desde 1782 miembro de la nobleza, emprende con su duque un viaje de guerra al campamento antirrevolucionario; cerca de Verdún observa, se dice, los colores del arco iris en pequeños peces dentro del cráter lleno de agua clara abierto por una bomba. Un mes después del estallido de la Revolución



Luisa López:  
Sin título, 1998.

Francesa terminó su más tierna e íntima obra especular: *Tasso*. Y cuando en 1794 encuentra a Schiller en la Sociedad Naturalista de Jena, se dice que la amistad fructifica definitivamente. Es obvio, a ninguno de los dos le molestó que el otro tuviera un tipo de conciencia completamente diferente a la propia. ¿Quién fue entonces la conciencia de la década? ¿Se debe a la grandeza de ambos que surgiera una amistad entre dos conciencias ciertamente diferentes? ¿O es que entonces aún existía la tolerancia? Un extranjerismo que, debido a la ausencia de lo que define, hoy resulta más bien superfluo. Otro ejemplo más de conciencia: Thomas Mann. Poco antes de 1918 rechaza la democracia, diciendo que ésta es «ajena a nosotros, algo traducido, que (...) nunca podrá convertirse en vida alemana ni verdad alemana (...) La política (...), la democracia son en realidad algo ajeno a lo alemán, antialemanas» Y, en 1922, con ocasión del sesenta aniversario de Gerhart



# BOLETIN DE SUSCRIPCION

## TARIFA (6 números)

**LETRA**  
INTERNACIONAL

C/. Monte Esquinza, 30-2.º Dcha.  
28010 MADRID

España .....	4.800 ptas.
Europa (correo ordinario) ....	5.500 ptas.
(correo aéreo).....	7.100 ptas.
América (correo aéreo) .....	7.500 ptas.
Resto del Mundo .....	11.000 ptas.

Nombre y Apellidos .....

Dirección .....

Ciudad ..... C. P. ....

Teléfono ..... Suscripción a partir del N.º .....

## FORMA DE PAGO

Adjunto talón bancario  Giro postal N.º .....

Tarjeta de crédito:  Contra reembolso

Visa  Mastercard/Eurocard/Access

Núm.:

Caduca: .....

Domiciliación bancaria:

Sr. Director de .....

Sucursal n.º ..... Ruego atienda

hasta nuevo aviso los recibos que anualmente les pasará la revista LETRA INTERNACIONAL en concepto de suscripción contra mi c/c.

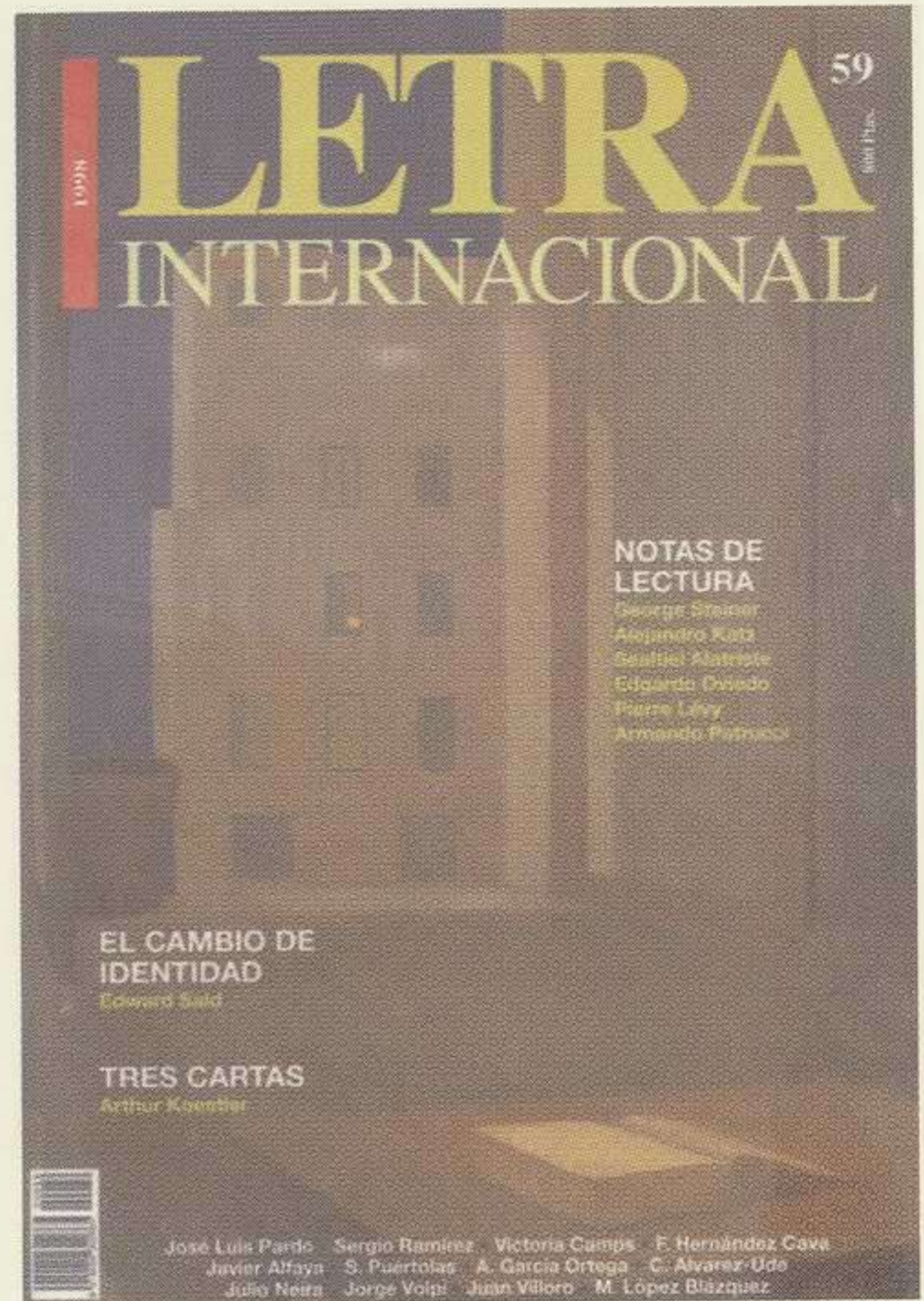
Entidad Oficina D. C. N.º de Cuenta

Firma:

Si desea recibir algún ejemplar al precio de 800 ptas. contra reembolso, marque a continuación el número o mes .....

Puede también suscribirse por teléfono 913 104 313 o fax 913 194 585 e-mail: [fpi@ctasa.es](mailto:fpi@ctasa.es)







Hauptmann, habla de la «República alemana» diciendo que: «casi únicamente para demostrar que la democracia, la república, tienen categoría, que pueden alcanzar incluso el nivel del Romanticismo alemán, he subido a este podio.» Y se quedó en él. Pero también antes había sido durante veinte años un intelectual y un escritor, aunque, en lo concerniente a la opinión pública, estuviera en el otro lado. Sin embargo, el que lea sus libros, desde los *Buddenbrooks* hasta la *Montaña mágica*, no percibirá este craso cambio de opinión. Sí por el contrario, sostengo yo, al verdadero Thomas Mann: sus novelas y narraciones traslucen de una forma involuntaria y más fiable sus auténticos pensamientos y sentimientos, es decir, su moralidad, que los textos en los que tenía que tener razón política y moral. O en los que tenía la impresión de que necesitaba justificarse.

Esto se debería objetar a los mercenarios de la opinión cuando, empuñando la pistola de la moral, fuerzan al escritor a ponerse al servicio de la opinión. Sin embargo, han llevado las cosas tan lejos, que los escritores ya no necesitan ser leídos, sino solamente entrevistados. A estos inquisidores, guardianes de la opinión y de la conciencia, les da igual que la posición que asignan a esos autores no vaya refrendada por sus libros, o incluso allí sea refutada crasamente, porque para ellos la obra de la lengua no es aprovechable.

Reconozco que el propio escritor es culpable si acepta ese lenguaje prestado, e, impelido por esa necesidad de legitimación, se comporta como si pudiera comentarlo todo. Y cuanto más conocido es un escritor, más competente se le considera para esto, aquello y lo de más allá. Pero sólo goza de competencia sobre sí mismo, y eso sólo si no se deja disuadir; y precisamente porque sólo es responsable de sí mismo, puede ser útil también para otros, porque si algo es importante, lo es precisamente porque todos nosotros lo tenemos en común. Pero esta utilidad no puede ser perseguida ni servida; deriva de la colaboración más inocente y hermosa del mundo, la que existe entre el autor y el lector. Deriva de una sola condición: son los mismos motivos los que nos inducen a leer y a escribir. La necesidad de deletrear nuestra existencia. Leyendo o escribiendo, esto es lo de menos. Esta relación de importancia vital para el escritor no precisa de una declaración de intenciones de medio pelo como: decirse a sí mismo lo que uno le dice a otro. Esto no supone el menor problema en la lectura y escritura espontáneas. La novela y el poema nunca se dirigen primariamente a otro: sólo están dirigidas al otro cuando despiertan su interés; entonces el interesado se torna activo y genera sentido donde el no interesado sólo ve una maraña inextricable de letras. Atente a tus dificultades. Son dificultades vitales. No las despiertan los estrados de orador, sino la propia respiración. Lo que hay de necesidad en ello conduce al lenguaje, al indoma-

ble. ¿Hay algún lenguaje, aparte del literario, que no quiera venderme nada? Yo no lo conozco. En consecuencia, nada hace tan libre como el lenguaje de la literatura. Véase Kleist.

Mi confianza en el lenguaje surgió por la experiencia de que me ayuda, cuando no creo que ya sé algo. Pero se retrae, no despierta, por así decirlo, cuando pienso que ya sé algo y ya sólo necesito formularlo con ayuda del lenguaje. Semejante empresa no lo estimula. Me llama sabihondo. Sólo para ayudarme a tener razón, no despierta. Por ejemplo, para pronunciar un discurso crítico porque es domingo por la mañana, y el mundo es malo, y esta sociedad, por supuesto, es especialmente mala, y, en general y sin la menor intención de ofender, todo es insípido y aburrido. Cuando intuyo que iría contra mis sentimientos someterme de nuevo a esta función subordinada del sermón, me entrego al lenguaje, le cedo las riendas, me lleve a donde me lleve. Esto último, por supuesto, no es verdad. Lo cierto es que tiro de las riendas cuando temo que va demasiado lejos, que revela demasiado de mí, que desvela demasiado mi inmostabilidad. Entonces, temeroso y prudente, movilizo todo tipo de rutinas lingüísticas de ocultación. En cualquier caso, la meta de semejante discurso dominical es que, cuando haya pronunciado la última frase, mi auditorio sepa menos de mí que al empezar. La ambición del orador que confía en el lenguaje puede ser que al final del discurso el oyente o la oyente ya no crean conocerle tan bien como antes. Pero el orador no puede evitar albergar entonces una esperanza muy arriesgada, un volantazo brusco y apoteósico, por así decirlo: que el orador, debido a que ya no se le conoce de manera tan palmaria como antes del discurso, se haya vuelto precisamente por eso más familiar para el oyente o para la oyente. Esto, aunque dicho en la recta final, ha quedado un poco exagerado. Sencillamente, es preciso poder confiar en satisfacer a otro no sólo por aumentar sus conocimientos, fortalecer su punto de vista, sino también, de hablante a hablante, por rozar su existencia de una forma no calculable pero quizás experimentable. Esto es pura esperanza. Quiero, sin embargo, terminar con una sospecha. La primera palabra del libro recién aparecido de una joven autora es «sospecha». Luego sigue así: «Tengo la sospecha de que todo es mucho más bello de lo que se dice. Todo es mucho más bello de lo dicho hasta ahora. Y hasta ahora se ha dicho mucho, porque hemos creado mucho para expresar lo bello que es. Tomamos nuevos impulsos e intentamos siempre de nuevo expresar lo bello que es todo. Sin embargo, mal que nos pese, siempre es más bello de lo que se puede expresar».

La autora de estas frases sobre la belleza es Johanna Walser. Ahora me limito a decir: Señor Presidente federal, deje que se vaya el señor Rainer Rupp. Por la paz. Por la querida paz. □



# De cómo los personajes se convirtieron en maestros y el autor en aprendiz

José Saramago

El hombre más sabio que he conocido en mi vida no sabía ni leer ni escribir. A las cuatro de la mañana, cuando la promesa de un nuevo día aún se detenía sobre el campo, se levantaba de su jergón y se llevaba a pastar a la media docena de cerdos cuya fertilidad les alimentaba a él y a su mujer. Los padres de mi madre vivían de aquella escasez que les proporcionaba un pequeño criadero de cerdos, los cuales, una vez destetados, eran vendidos a los vecinos de nuestro pueblo de Azinhaga, en la provincia del Ribatejo. Sus nombres eran Jerónimo Melrinho y Josefa Caixinha y ambos eran analfabetos. En invierno, cuando hacía tanto frío que el agua se helaba en los pucheros dentro de la casa, iban a la pocilga y se llevaban a los cochinitillos más débiles para meterlos con ellos en la cama. Bajo las ásperas mantas, el calor de los humanos salvaba a aquellos animalillos de una muerte cierta por congelación. Aunque los dos eran personas amables, no era su alma piadosa la que les hacía obrar de esta manera; lo que les preocupaba, sin sentimentalismo ni retórica, era proteger su pan de cada día, como resulta natural en gente que para sustentar su propia vida tiene que aprender a pensar sólo en lo necesario.

Muchas veces ayudé a mi abuelo Jerónimo en sus labores de porquero, muchas veces cavé la tierra del huerto que había junto a la casa, y partí leña para el fuego, y muchas veces di vueltas y vueltas a la gran rueda de hierro que hacía funcionar la bomba de agua. Bombeé agua del pozo de la comunidad y la llevé sobre mis hombros. Muchas veces, en secreto, esquivando a los hombres que guardaban los cam-

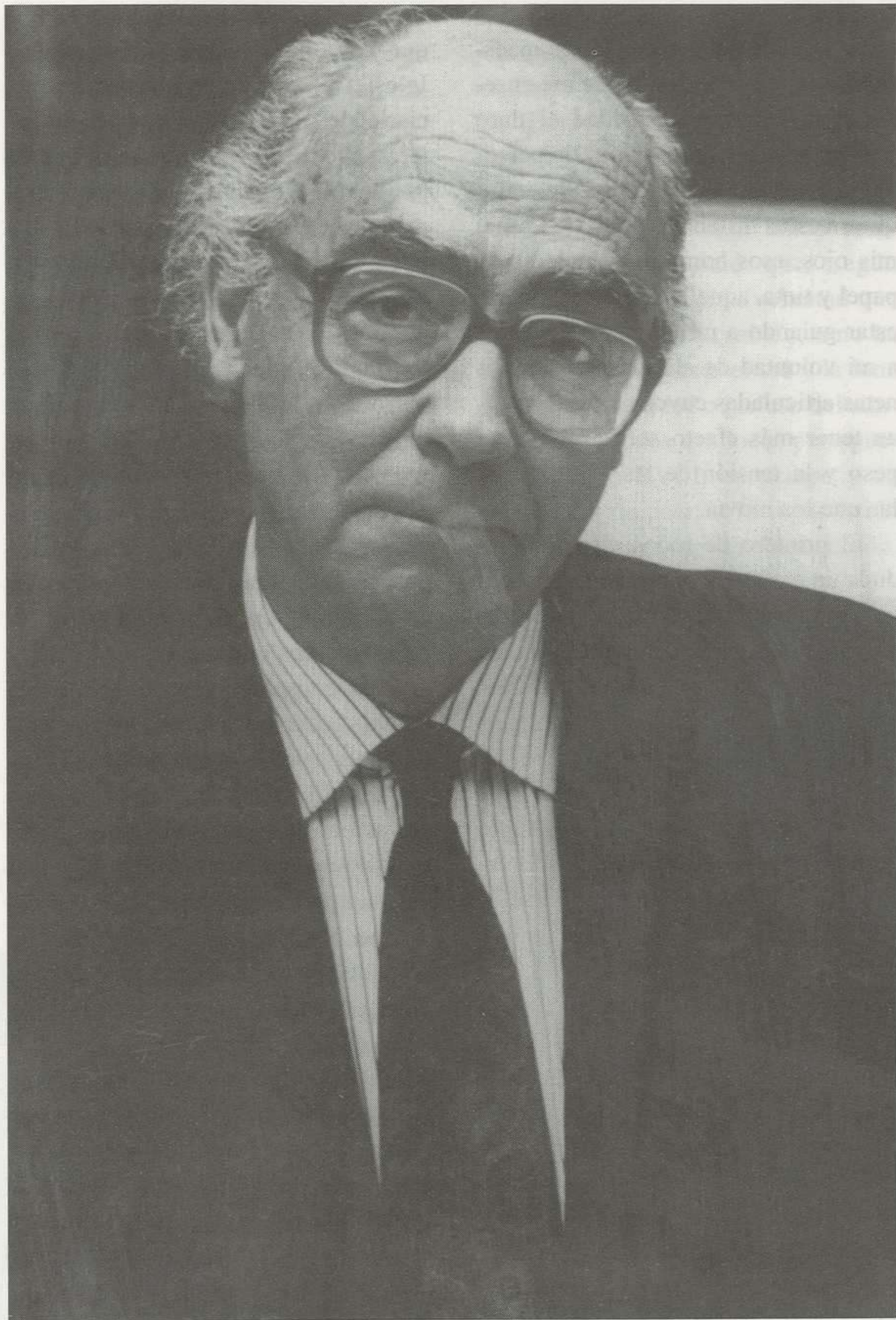
pos de trigo, fui con mi abuela, también al amanecer, armados con rastriillos, arpillera y cuerda, a espigar la rastrojera, las pajas sueltas que servirían de cama al ganado. Y a veces, en las calurosas noches de verano, después de la cena, mi abuelo me decía, «José, esta noche vamos a dormir, los dos, bajo la higuera». Había otras dos higueras, pero aquella, probablemente por ser la más grande, la más vieja, intemporal, era para todos los de la casa «la higuera». Más o menos por antonomasia, palabra erudita con la que me encontré mucho más tarde en la vida y cuyo significado comprendí mucho después. En la paz de la noche, en las ramas altas del árbol se me aparecía una estrella, que más tarde se escondía lentamente detrás de una hoja, mientras que, volviendo los ojos en otra dirección, podía ver, emergiendo despacio, como un río que fluye silencioso por el cielo hueco, la claridad opalina de la Vía Láctea, el Camino de Santiago, como aún solíamos llamarlo en el pueblo.

Demorado el sueño, la noche se poblaba de historias y de sucesos que mi abuelo contaba y contaba: leyendas, apariciones, terrores, episodios extraordinarios, antiguas muertes, reyertas con palos y piedras, las palabras de nuestros antepasados, un incansable rumor de recuerdos que me mantenía despierto a la vez que me arrullaba. Nunca sabía si se callaba cuando se daba cuenta de que me había dormido o si seguía hablando para no dejar a medio contestar la pregunta que yo invariablemente le hacía en las más largas de las pausas que él introducía deliberadamente en el relato: «¿Y qué pasó después?» Quizá se

repetía las historias a sí mismo, para no olvidarlas o para enriquecerlas con detalles nuevos. A esa edad y, sobra decirlo, como todos alguna vez, imaginaba que mi abuelo Jerónimo era el dueño de toda la sabiduría del mundo.

Cuando con la primera luz me despertaba el canto de los pájaros, él ya no estaba allí, se había ido al campo con los animales, dejándome seguir durmiendo. Entonces me levantaba, doblaba la áspera manta y descalzo — en el pueblo, hasta los catorce años siempre fui descalzo — y con el pelo lleno de pajas, me iba de la parte del patio que era huerto a la otra, donde estaban las pocilgas, junto a la casa. Mi abuela, que se levantaba antes que mi abuelo, me ponía delante un gran tazón de café con trozos de pan y me preguntaba si había dormido bien. Si le contaba algún mal sueño, nacido de las historias de mi abuelo, siempre me tranquilizaba: «No le des importancia, en los sueños no hay nada sólido». En aquel tiempo pensaba que mi abuela, siendo muy sabia también, no alcanzaba ni con mucho al abuelo, un hombre que, tumbado bajo una higuera, con su nieto José junto a él, podía poner en movimiento el universo entero con apenas unas palabras. Sólo muchos años más tarde, cuando mi abuelo ya había abandonado este mundo, descubrí que, después de todo, también mi abuela creía en los sueños. Esa tuvo que ser la única razón por la cual, sentados una tarde a la puerta de la casa donde ahora vivía sola, fijando la mirada en las más grandes y las más pequeñas de las estrellas sobre nosotros, pronunció estas palabras: «El mundo es tan hermoso; es una pena que me tenga que morir». No dijo que





tuviera miedo a la muerte, sino que era una pena morir, como si su dura vida de inexorable trabajo en ese momento casi final recibiese la gracia de un adiós supremo y definitivo, el consuelo de la belleza revelada. Estaba sentada a la puerta de una casa que no es como ninguna otra del mundo que yo pueda imaginar, porque en ella vivía gente que podía dormir con sus cochinitos como con sus propios hijos, gente a la que le daba pena dejar la vida sólo porque el mundo era hermo-

so; y aquel Jerónimo, mi abuelo, porquero y relator de cuentos, cuando sintió que la muerte se acercaba para llevarle, fue a despedirse de los árboles del patio uno a uno, abrazándolos y llorando porque sabía que no los volvería a ver.

Muchos años después, cuando escribí por primera vez acerca de mi abuelo Jerónimo y mi abuela Josefa (aún no he dicho que, según muchos que la conocieron en su juventud, fue una mujer de excepcional belleza) por

fin me di cuenta de que estaba transformándolos, a ellos que habían sido gente corriente, en personajes literarios. Probablemente esa fuera mi forma de no olvidarlos; recordarlos, dibujando una y otra vez sus rostros con el lápiz que siempre cambia los recuerdos, dando luz y color a la monotonía de una rutina diaria sin lustre ni horizonte, como si creara, sobre el inestable mapa de la memoria, la irrealidad sobrenatural del país donde uno ha decidido pasar la vida. La misma actitud que, tras evocar la fascinante y enigmática figura de cierto abuelo beréber, me llevó a describir una vieja fotografía de mis padres (la foto tiene ahora casi ochenta años) más o menos así: «Los dos posan, jóvenes y hermosos, mirando de frente al fotógrafo, en sus caras una expresión de solemne seriedad, quizá temor frente a la cámara en el preciso instante en que la lente está a punto de capturar la imagen que habrán perdido para siempre, porque el día siguiente será, implacablemente, otro día... Mi madre apoya su codo derecho en una alta columna y sujeta, en su mano derecha, apretada contra el cuerpo, una flor. El brazo de mi padre rodea la espalda de mi madre, su mano callosa asoma sobre los hombros de ella como un ala. Tímidos, están de pie sobre una alfombra con un dibujo de ramas. El lienzo que forma el falso decorado de la foto muestra una arquitectura neoclásica difusa e incongruente». Y terminaba: «Llegará un día en que contaré estas cosas. No tienen importancia salvo para mí. Un abuelo beréber del norte de Africa, otro abuelo porquero, una abuela maravillosamente bella; padres serios y apuestos, una flor en una foto —¿qué otra genealogía puede importarme y en qué mejor árbol me apoyaría?».

Escribí estas palabras hace casi treinta años, sin otro propósito que reconstruir y anotar instantes de la vida de aquellas personas que engendraron la mía y estuvieron más próximos a ella, pensando que no se necesi-



taba explicar nada más para que la gente supiera de dónde vengo y de qué materiales está hecha la persona que soy y en la que, poco a poco, me he ido convirtiendo. Pero resulta que estaba equivocado, la biología no lo determina todo, y en cuanto a los genes, muy misterioso tiene que haber sido su camino para hacer tan largo su viaje.... Mi árbol genealógico (me perdonarán la presunción de llamarlo así, estando tan mermada la sustancia de su savia) no sólo carecía de algunas de aquellas ramas que el tiempo y los sucesivos encuentros de la vida hacen brotar del tronco con violencia, sino también de alguien que ayudara a las raíces a penetrar en las capas subterráneas más profundas, alguien que verificara la consistencia y el sabor de sus frutos, alguien que pudiera extender y fortalecer su copa para convertirlo en refugio para aves de paso y sostén de nidos. Cuando pintaba a mis padres y abuelos con los colores de la literatura, transformándolos de gente corriente de carne y hueso en personajes, en nuevos y distintos constructores de mi vida, sin darme cuenta estaba trazando la senda por la cual los personajes que inventaría más adelante, —los otros, los auténticamente literarios—, me traerían herramientas y materiales, construyéndome, al fin, para bien o para mal, con mis aptitudes e insuficiencias, con lo perdido y lo ganado, con mis carencias y mis excesos, hasta convertirme en la persona que hoy reconozco como yo mismo: el creador de esos personajes, pero a la vez su creación. En cierto sentido incluso podríamos decir que, letra a letra, palabra a palabra, página a página, libro a libro, he estado implantando sucesivamente el hombre que soy en los personajes que he creado. Creo que sin ellos no sería quien soy ahora; sin ellos, quizá mi vida no hubiera logrado ser más que un boceto inexacto, una promesa que como tantas otras se ha quedado en eso, la existencia de alguien que pudiera haber sido pero al final no consiguió ser.

Ahora puedo ver con claridad a todos aquellos que han sido los maestros de mi vida, aquellos que me enseñaron con mayor intensidad el duro trabajo de vivir, las docenas de personajes de mis novelas y obras de teatro que en estos instantes veo desfilar ante mis ojos, esos hombres y mujeres de papel y tinta, aquella gente que yo creí estar guiando a mi antojo, obedientes a mi voluntad de autor, como marionetas articuladas cuyos actos no podían tener más efecto sobre mí que el peso y la tensión de las cuerdas con las que los movía.

El primero de todos ellos fue sin duda un mediocre pintor de retratos, al que sencillamente llamé H, el personaje principal de una historia que creo que con razón podría llamarse doblemente iniciática (de iniciación del personaje pero también en cierta forma del autor) y titulada *Manual de pintura y caligrafía*. El me enseñó la simple honestidad de reconocer y de observar, sin resentimientos ni frustraciones, mis propias limitaciones; como ni podía ni quería aventurarme más allá de mi pequeña parcela cultivada, todo lo que me restaba era la posibilidad de cavar, de horadar en busca de las raíces. De las mías propias pero también de las del mundo, si se me puede permitir tan inmoderada ambición. No me compete, desde luego, juzgar los méritos del resultado de aquel esfuerzo, pero hoy me parece obvio que desde entonces todo mi trabajo ha obedecido a ese propósito y a ese principio.

Después, vinieron los hombres y mujeres del Alentejo, la misma hermandad de condenados de la tierra a la que pertenecieron mi abuelo Jerónimo y mi abuela Josefa, campesinos primitivos obligados a alquilar la fuerza de sus brazos por un jornal y unas condiciones de trabajo que sólo merecen denominarse infames, sacando por menos de nada una vida que a los seres cultos y civilizados que nos enorgullecemos de ser nos gusta llamar —según la ocasión— preciosa,

sagrada o sublime. Gente corriente que he conocido, engañados por una Iglesia tanto cómplice como beneficiaria del poder del Estado y de los terratenientes, gente siempre vigilada por la policía, gente tantas veces víctima inocente de la arbitrariedad de una falsa justicia. Tres generaciones de una familia campesina, los Maltiempo, desde comienzos de siglo hasta la Revolución de abril de 1974 que derrocó a la dictadura, surcan esta novela, titulada *Alzado del suelo*, y fue con tales hombres y mujeres, alzados del suelo, personas reales primero, personajes de ficción, después, con los que aprendí a ser paciente, a confiar en el tiempo, ese tiempo que simultáneamente nos construye y nos destruye para construirnos y destruirnos de nuevo. Lo único que no estoy seguro de haber asimilado de forma satisfactoria es algo que la dureza de aquellas privaciones tornó virtud en esos hombres y mujeres: un actitud hacia la vida naturalmente austera. Sí recuerdo, no obstante, que la lección que aprendí entonces, permanece intacta en mi memoria desde hace veinte años, que cada día siento su presencia en mi espíritu como una llamada persistente. No he perdido, al menos todavía, la esperanza de merecer un poco más la grandeza de aquellos ejemplos de dignidad que me fueron propuestos en la vasta inmensidad de la llanura del Alentejo. El tiempo lo dirá.

¿Qué lección puedo haber aprendido de un portugués que vivió en el siglo XVI, que compuso las *Rimas* y las glorias, los naufragios y el desencanto nacional en las *Lusíadas*, que fue un genio poético absoluto, el más grande de nuestra literatura, por mal que le pese a Fernando Pessoa, que se proclamó un super-Camões? No me valía ninguna lección, ninguna podía aprender, salvo la más simple que podía ofrecerme Luis Vaz de Camões en su pura humanidad. Por ejemplo, la orgullosa humildad de un autor que va de puerta en puerta buscando a

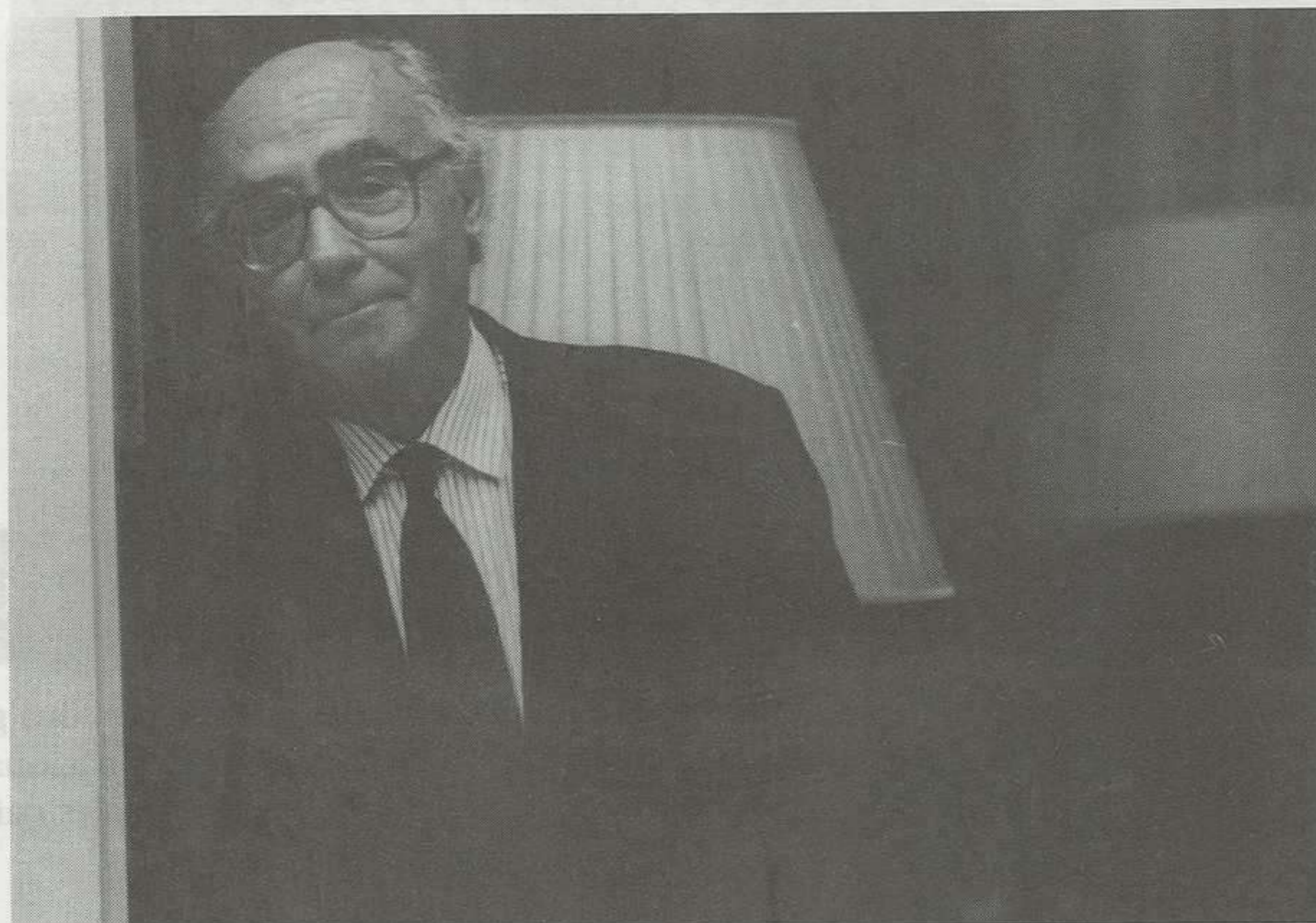


alguien dispuesto a publicar el libro que ha escrito, sufriendo el desprecio de los que ignoran la sangre y la raza, la indiferencia desdeñosa de un rey y su poderoso séquito, la burla con la que el mundo siempre ha recibido la visita de poetas, visionarios y locos. Al menos una vez en la vida todo autor ha sido, o tendrá que ser, Luis de Camoes, aunque no haya escrito el poema «Sobol os rios». Entre nobles, cortesanos y censores de la Santa Inquisición, entre los amores de ayer y las desilusiones de una vejez prematura, entre el dolor de escribir y el gozo de haber escrito, fue este hombre enfermo, que regresó pobre de la India, adonde tantos habían navegado para hacerse ricos, fue este soldado tuerto, con el alma acuchillada, este seductor sin fortuna que nunca más volvería a hacer palpitar los corazones de las damas de la corte real, al que puse sobre un escenario en una obra titulada *¿Qué haré con este libro?*, y cuyo final repite otra pregunta, la única verdaderamente importante, aquella para la que nunca sabremos si tenemos una respuesta suficiente: «¿Qué harás con este libro?» También fue una muestra de orgullosa humildad llevar bajo el brazo una obra maestra y ser injustamente rechazado por el mundo. Orgullosa humildad, pues, pero también obstinación, querer saber cual será el propósito, mañana, de los libros que escribimos hoy, y dudando en seguida de si perdurarán mucho tiempo (o cuánto) las tranquilizadoras razones que nos dan o que nos damos a nosotros mismos. Nadie se engaña mejor que quien deja que los demás le engañen.

Ahí vienen un hombre cuya mano izquierda le fue arrebatada en la guerra y una mujer que vino a este mundo con la misteriosa facultad de poder ver lo que la gente oculta bajo su piel. El nombre de él es Baltazar Mateus y su apodo *Siete Soles*; a ella se la conoce por *Blimunda* y, más tarde, también como *Siete Lunas*, porque está escrito que donde hay un sol habrá de haber

una luna, y que sólo la presencia conjunta y armoniosa de ambos hará que, mediante el amor, la tierra sea habitable. También se acerca un cura jesuita llamado Bartolomeu, que inventó una máquina capaz de volar al cielo, con la voluntad humana como único combustible. La voluntad que, según dicen, todo lo puede, la voluntad que no ha podido o no ha sabido, o no ha querido hasta hoy, ser el sol y la luna de la simple bondad o incluso del simple respeto. Estos tres locos portugueses del siglo XVIII, un tiempo y un país donde florecerían la superstición y las hogueras de la Inquisición,

la de la basílica suspendida sobre un espacio vacío. Los sonidos que oímos proceden del clavicordio de Domenico Scarlatti, que no sabe si reír o llorar. Esta es la historia de *Baltazar y Blimunda*, un libro donde el aprendiz de autor, gracias a lo que, hacía mucho, se le había enseñado en tiempos de su abuelo Jerónimo y su abuela Josefa, consiguió escribir unas palabras parecidas a estas y no exentas de poesía: «Además de la charla de las mujeres, son los sueños los que mantienen el mundo en su órbita. Pero son también los sueños quienes lo coronan de lunas, por eso el cielo es el esplen-



donde la vanidad y la megalomanía de un rey levantaron un convento, un palacio y una basílica que asombraría al mundo exterior; si ese mundo, haciendo una suposición muy poco probable, tuviera ojos para ver Portugal, ojos como los de Blimunda, ojos que ven lo que se oculta... También llega una turba de miles y miles de hombres con manos sucias y callosas, con los cuerpos exhaustos tras haber levantado, año tras año, piedra a piedra, los implacables muros del convento, las enormes estancias del palacio, las columnas y las pilas-tras, los airosos campanarios, la cúpu-

dor en la cabeza de los hombres, a menos que las cabezas de los hombres sean el único cielo». Así sea.

El adolescente ya sabía algunas lecciones de poesía, aprendidas en sus libros de texto cuando en la escuela técnica de Lisboa le preparaban para el oficio que tendría al comienzo de su vida laboral: mecánico. También tuvo buenos maestros de poesía: durante las largas tardes que pasaba en las bibliotecas públicas, leyendo al azar los hallazgos que hacía en los catálogos, sin guía, sin nadie que le aconsejara, con el asombro creador del marino que inventa todo lugar que des-



cubre. Pero fue en la biblioteca de la Escuela Industrial donde empezó a ser escrito *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Allí el joven mecánico (tenía entonces diecisiete años) encontró un día una revista llamada *Atena* que contenía poemas firmados con aquel nombre. Y, naturalmente, como poseía escasos conocimientos de la cartografía literaria de su país, pensó que realmente existía un poeta portugués llamado Ricardo Reis. Muy pronto, sin embargo, descubrió que aquel poeta era en realidad un tal Fernando Nogueira Pessoa, que firmaba sus libros con los nombres de poetas inexistentes, nacidos de su mente. Los llamaba heterónimos, una palabra que no existía en los diccionarios de la época, por lo que al aprendiz de letras le costó tanto saber qué significaba. Aprendió de memoria muchos de los poemas de Ricardo Reis («Para ser grande, ser uno / ponte a ti mismo en las cosas que haces») pero a pesar de ser tan joven e ignorante, no podía

aceptar que una mente superior pudiera haber concebido, sin remordimientos, este verso cruel: «Sabio aquel que se contenta con el espectáculo del mundo». Mucho, mucho después, el aprendiz, (con el pelo cano ya y un poco más sabio en su propia sabiduría), se atrevió a escribir una novela para demostrar al poeta de las *Odas* algo sobre el espectáculo del mundo en 1936, donde le situó para que viviera sus últimos días: la ocupación de la cuenca del Rhin por el ejército nazi, la guerra de Franco contra la República española, la creación de las milicias fascistas portuguesas por Salazar. Era su manera de decirle: «He aquí el espectáculo del mundo, mi querido poeta de serena amargura y escepticismo elegante. Disfruta, observa, ya que permanecer sentado es tu sabiduría».

El año de la muerte de Ricardo Reis terminaba con estas melancólicas palabras: «Aquí, donde el mar termina y la tierra aguarda». Así que Portugal no haría nuevos descubrimientos,

estaba destinada a una espera infinita de futuros ni siquiera imaginables; sólo el fado de siempre, la misma vieja saudade y poco más... Después, el aprendiz imaginó que quizá sí hubiera una manera de enviar los barcos de nuevo a las aguas, por ejemplo, desplazando la tierra y haciéndola a la mar. Fruto inmediato del resentimiento portugués por el histórico desdén de Europa (más exacto sería decir fruto de mi propio resentimiento) la novela que escribí entonces, *La balsa de piedra*, separaba del continente a toda la península Ibérica y la transformaba en una gran isla flotante, que se movía sola sin remos, velas ni hélices, en dirección Sur. «Una masa de piedras y tierra, cubierta de ciudades, pueblos, ríos, bosques, fábricas y arbustos, tierra de cultivo, con sus gentes y animales» de camino hacia una nueva Utopía: el encuentro cultural de los pueblos de la Península con los pueblos del otro lado del Atlántico, retando —tan lejos llegaba mi estrategia—

## LA MEJOR COLECCIÓN DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA

Una colección de monografías que ofrecen una guía clara, desde la construcción de las identidades nacionales hasta la historia más reciente, de los principales países de Europa y del mundo.

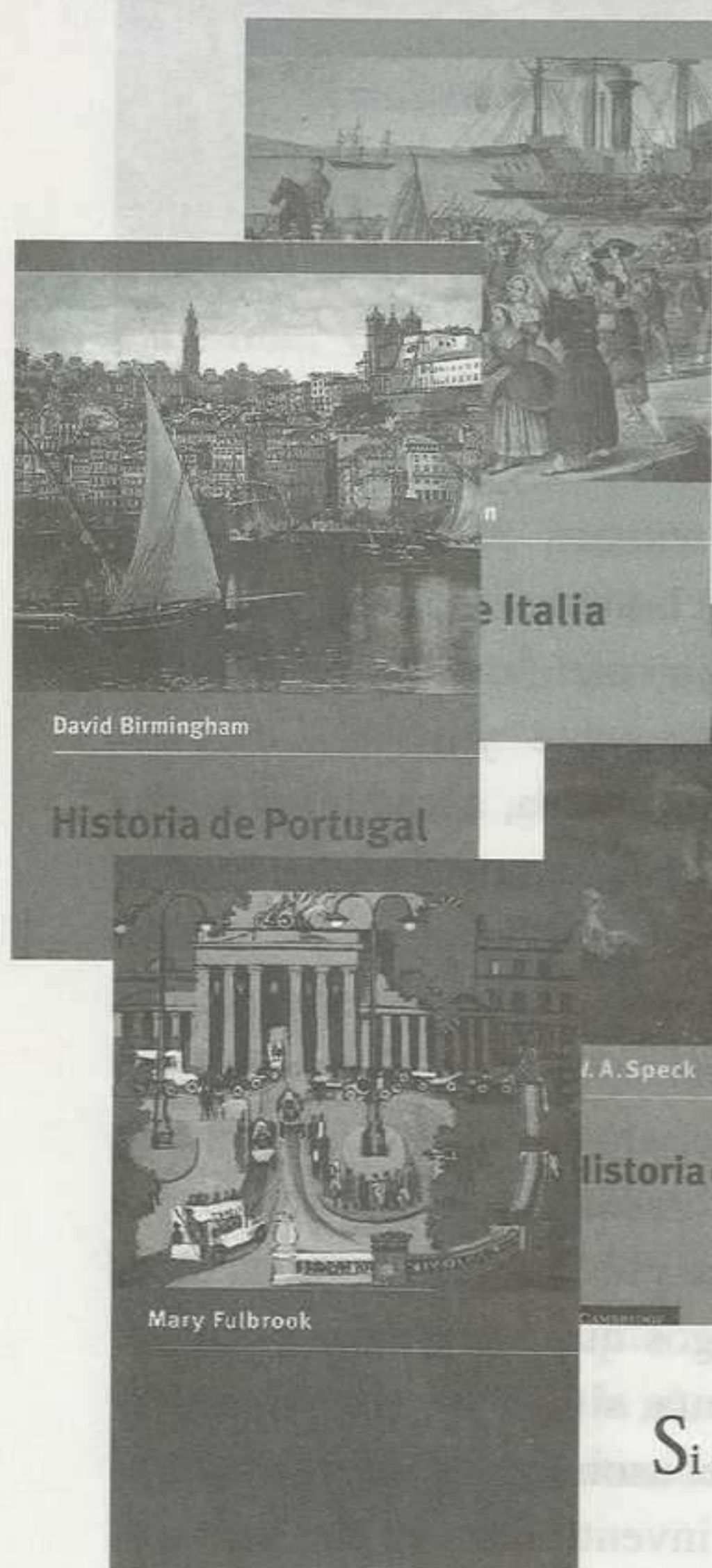
Disponibles en su librería habitual

### Títulos publicados:

África: Historia de un continente  
 Historia de Alemania  
 Historia de Chile  
 Historia de Francia  
 Historia de Gran Bretaña  
 Historia de Grecia  
 Historia de Irlanda  
 Historia de Italia  
 Historia de Portugal

Si desea obtener más información sobre nuestro fondo en español, contacte con nosotros en:

**Cambridge University Press**  
 Ruiz de Alarcón, 13 - 28014 Madrid  
 Fax: 91 360 45 70 - Email: [openbox@cup.es](mailto:openbox@cup.es)





al imperio asfixiante ejercido sobre la región por los Estados Unidos de América. Una visión doblemente utópica veía esta ficción política como una metáfora mucho más generosa y humana: Europa, toda ella, debería desplazarse al Sur para ayudar a equilibrar el mundo, como compensación por sus abusos coloniales pasados y presentes. Esto es, Europa, al final, como punto de referencia ético. Los personajes de *La balsa de piedra*, — dos mujeres, tres hombres y un perro—, no paran de viajar por toda la Península mientras ésta surca el océano. El mundo está cambiando y saben que tendrán que encontrar dentro de sí mismos las nuevas personas en las que se convertirán (por no hablar del perro, que no es como ningún otro). Esto les bastará.

Luego el aprendiz se acordó de aquel remoto tiempo de su vida en que había trabajado como corrector y sí, por así decirlo, en *La balsa de piedra* había revisado el futuro, quizá ahora no estaría de más revisar el pasado, inventando una novela que se titularía *Historia del cerco de Lisboa*. En ella un corrector, corrigiendo un libro del mismo título pero de historia de verdad, cansado de ver como la historia es cada vez menos capaz de sorprender, decide sustituir «sí» por «no», subvirtiendo la autoridad de la «verdad histórica». Raimundo Silva, el corrector, es un hombre sencillo, corriente, que se distingue de la masa sólo porque cree que todas las cosas tienen su lado visible e invisible, y que no sabemos nada de ellas hasta que vemos ambos. Habla de ello con el historiador de esta manera :«Debo recordarle que los correctores son gente seria, con gran experiencia de la literatura y de la vida. Mi libro, no lo olvide, trata de la historia. Sin embargo, como no tengo intención de indicar otras contradicciones, en mi modesta opinión, señor, todo lo que no es literatura es vida, También la historia, Especialmente la historia, sin ánimo de ofenderle. Y la pintura y la

música, La música se ha resistido desde su nacimiento, va y viene, intenta liberarse de la palabra, supongo que por envidia, sólo para al final sucumbir, Y la pintura, Bueno, no es más que literatura lograda con pinceles, supongo que no habrá olvidado que los humanos comenzaron a pintar antes de saber escribir, Conoce el proverbio, si no tienes perro, llévate de caza al gato, en otras palabras, el hom-



bre que no sabe escribir, pinta o dibuja, como si fuera un niño, Lo que intenta decir, con otras palabras, es que la literatura ya existía antes de nacer, Sí, señor, igual que el hombre que, por así decirlo, existía ya antes de empezar a existir, Me parece que ha errado su vocación, debería haber sido filósofo, o historiador, tiene el don y el temperamento necesarios en esas disciplinas, Carezco de la formación necesaria, señor, y qué puede conseguir sin educación un hombre sencillo, fui más que afortunado al venir al mundo con mis genes bien puestos, pero digamos que en bruto, y no tuve más educación que la escuela primaria, Podría haberse presentado como autodidacta, como el producto de su propio esfuerzo, no hay nada de qué avergonzarse; en el pasado, la sociedad

se enorgullecía de sus autodidactas, Pero ya no, llegó el progreso y acabó con todo aquello, ahora los autodidactas son despreciados, sólo aquellos que escriben versos amenos o historias tienen derecho a ser y seguir siendo autodidactas, una suerte para ellos, pero en cuanto a mí, tengo que confesar que jamás tuve talento para la creación literaria, Pues hágase filósofo, hombre, tiene un agudo sentido del

humor, caballero, con un claro don para la ironía, y me pregunto cómo llegó a dedicarse a la historia, siendo una ciencia tan seria y profunda, Sólo soy irónico en la vida real, Siempre me ha parecido que la historia no era la vida real, la literatura, sí, pero nada más, Pero la historia fue la vida real en los tiempos en que aún no se la podía llamar historia, Así que usted cree, caballero, que la historia es la vida real, Por supuesto, lo que quería decir es que la historia fue la vida real, Sin ninguna duda, Qué sería de nosotros si no existiera el *deleatur*, suspiró el corrector.». Sobra añadir que el aprendiz había aprendido, con Raimundo Silva, la lección de la duda. Y ya era hora.

En fin, probablemente fuera este aprendizaje de la duda lo que le hizo



escribir *El Evangelio según Jesucristo*. Ciertamente, y lo ha dicho, el título fue resultado de una ilusión óptica, pero es justo preguntar si no fue el sereno ejemplo del corrector lo que, todo ese tiempo, había estado preparando el terreno del cual la nueva novela saldría a borbotones. Esa vez no fue cuestión de mirar el reverso de las páginas del Nuevo Testamento buscando antítesis, sino de iluminar sus superficies, como si fuera un cuadro, con una luz rasante para realzar el relieve, los trazos de las superposiciones, las sombras de sus concavidades. Así es como leía el aprendiz, rodeado ahora de personajes del Evangelio, como si fuera la primera vez, la descripción de la matanza de los inocentes y, habiendo leído, no entendía. No lograba entender por qué ya tenía mártires una religión que tendría que esperar otros treinta años hasta escuchar a su fundador pronunciar la primera palabra sobre ella; no lograba entender por qué la única persona que podía haberlo hecho no se atrevió a salvar las vidas de los niños de Belén; no lograba entender la falta del más mínimo sentimiento de responsabilidad, de remordimiento, de culpa, o siquiera de curiosidad, por parte de José después de volver con su familia de Egipto. Ni siquiera es posible aducir como defensa que era necesario que los niños de Belén murieran para salvar la vida de Jesús: el simple sentido común, que debería presidir todo lo divino y lo humano, está ahí para recordarnos que Dios no habría enviado a su hijo a la tierra, en especial si tenía la misión de redimir las culpas de los hombres, para que muriera decapitado por un soldado de Herodes a la edad de dos años. En ese evangelio, escrito por el aprendiz con el mayor respeto debido a un gran drama, José será consciente de su culpa, la aceptará, aceptará el remordimiento como castigo por el pecado que cometió y será llevado a la muerte casi sin oponer resistencia, como si fuese lo único que le quedase por

hacer para saldar sus cuentas con el mundo. El evangelio del aprendiz no es, pues, otra leyenda edificante sobre dioses y seres benditos, sino la historia de un puñado de seres humanos sometidos a un poder contra el que pueden luchar pero al que no pueden vencer. Jesús, que heredará las polvorientas sandalias con las que su padre se había pateado tantos caminos, también heredará su trágico sentimiento de responsabilidad y culpa, que nunca le abandonará, ni siquiera cuando alza su voz desde lo alto de la cruz diciendo: «Perdónales porque no saben lo que hacen», refiriéndose con toda certeza al Dios que le ha mandado allí, pero quizá también, si en aquella última agonía aún le recuerda, a su padre de verdad, al que le ha engendrado como humano en carne y hueso. Como pueden ver, el aprendiz ha recorrido un largo camino cuando en su evangelio hereje escribe las últimas palabras que cruzan en el templo Jesús y él escriba: «La culpa es un lobo que se come a su cachorro después de haber devorado a su padre, El lobo del que hablas ya ha devorado a mi padre, Entonces, pronto te tocará a ti, Y qué hay de ti, ya has sido devorado, No sólo devorado sino vomitado también».

Si el emperador Carlomagno no hubiera establecido un monasterio en el norte de Alemania, si ese monasterio no hubiera sido el origen de la ciudad de Münster, si Münster no hubiera deseado celebrar su 1200 aniversario con una ópera sobre la terrible guerra entre protestantes anabaptistas y católicos en el siglo XV, el aprendiz no hubiera escrito su obra de teatro *In nomine Dei*. Una vez más, sin más ayuda que la tenue luz de su razón, el aprendiz tuvo que penetrar en el oscuro laberinto de la fe religiosa, que con tanta facilidad hace a los hombres matar y ser muertos. Y lo que vio fue, una vez más, la horrible máscara de la intolerancia, una intolerancia que en Münster se convirtió en un paroxismo demente, una intolerancia que insulta-

ba la causa misma que ambas partes decían defender. Porque no fue cuestión de una guerra entre dioses opuestos, sino una guerra en nombre del mismo dios. Cegados por su propia fe, ni los anabaptistas ni los católicos de Münster fueron capaces de comprender la prueba más evidente: el día del Juicio Final, cuando ambas partes recibían la recompensa o el castigo que se merecen por sus actos en la tierra, Dios —si sus decisiones se rigen por algo parecido a la lógica humana— tendrá que aceptarlos en el Paraíso a todos, por la sencilla razón de que todos creen en él. La terrible carnicería de Münster enseñó al aprendiz que las religiones, a pesar de sus promesas, no han sido utilizadas nunca para unir a los hombres, y que la guerra más absurda es la guerra santa, si partimos de que Dios, aunque quisiera, no podría declararse la guerra a sí mismo.

Ciegos. El aprendiz pensó, «estamos ciegos», y se sentó a escribir *La ceguera* para recordar a todos los que lo leyeran que pervertimos la razón cuando humillamos a la vida, que todos los días los poderosos del mundo insultan la dignidad humana, que la mentira universal ha reemplazado a la pluralidad de las verdades, que el hombre dejó de respetarse a sí mismo cuando perdió a sus congéneres el respeto que les debe. Luego el aprendiz, como si intentara exorcizar los monstruos generados por la ceguera de la razón, comenzó a escribir la historia más sencilla de todas: una persona busca a otra porque se ha dado cuenta de que la vida no tiene nada más importante que exigir a un ser humano. El libro se titula *Todos los nombres*. Sin haber sido escritos, todos nuestros nombres están allí. Los nombres de los vivos y de los muertos.

Concluyo. La voz que ha leído estas páginas quiso ser el eco del conjunto de voces de mis personajes. No tengo más voz que las voces que ellos tuvieron. Disculpen si lo que a ustedes les ha parecido poco, para mí lo es todo. □



# El complejo de amor

Edgar Morin

El amor es a la vez lo más íntimo y lo más complejo. Es difícil hablar de él como de un objeto, porque todos —no creo que sea sólo un sentimiento subjetivo— hemos sido sujetos del amor.

Digo sujeto en dos sentidos: el amor es una experiencia subjetiva y es algo a lo cual estamos sujetos. Hay una contradicción entre las palabras del amor, que quisieran ser objetivas, y las pala-

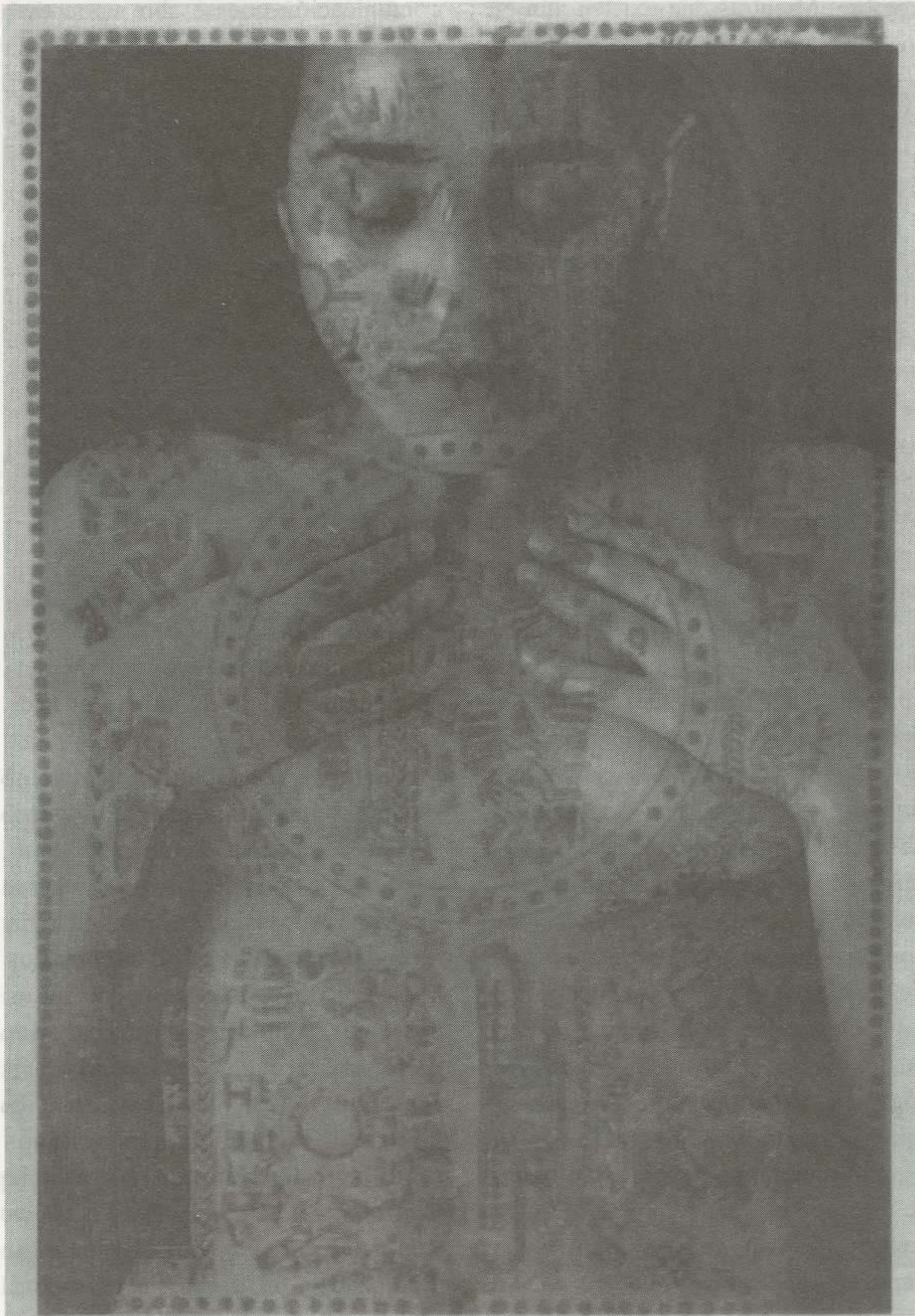
bras del amor que por naturaleza son subjetivas. Pero la tentativa de elucidación no debe ser una traición. La palabra elucidar es peligrosa: la iluminación aclara las cosas pero al mismo tiempo revela aquello que se resiste a la luz, es decir, revela lo oscuro.

El amor es complejo o, más bien, hay un complejo de amor. Hay que entender la palabra complejo en su sentido literal: *complexus* es lo que se ha tejido junto. El amor es como un tapiz tejido con hilos muy diversos y de orígenes diferentes. Detrás de la unidad evidente de un «te quiero» hay una multiplicidad de componentes, y es precisamente la asociación de esos componentes tan diversos lo que constituye la coherencia del «te quiero».

En un extremo tenemos un componente físico, y en la palabra «físico» se escucha el componente «biológico», que no es sólo el componente sexual, sino también el compromiso del ser corporal.

En el otro extremo está el componente mitológico e imaginario; y soy de aquellos para quienes el mito, el imaginario, no es una simple superestructura, menos aún una ilusión, sino una realidad humana profunda.

En la relación entre estos dos tipos de componentes hay una paradoja. Como el amor está arraigado en nuestro ser corporal podemos decir que precede a la palabra. Pero, como el amor está al mismo tiempo arraigado en nuestro ser mental, que supone el lenguaje, podemos decir que el amor procede de la palabra. El amor a la vez procede de la palabra y precede a la palabra. Es un problema interesante, porque hay culturas en las que no se habla del amor. En esas culturas en



Tatiana Parcero: *Cartografía interior* n° 41, 1996.



donde el amor no ha emergido como palabra, ¿existe el amor? ¿O más bien su existencia pertenece a lo no dicho?

La Rochefoucauld decía que si no hubieran existido las novelas de amor, el amor sería algo desconocido. Así pues, ¿la literatura es constitutiva del amor, o bien simplemente lo cataliza, lo vuelve visible, sensible y activo? De todos modos, es en la palabra donde se expresan a la vez la verdad, la ilusión, la mentira que pueden rodear o constituir al amor.

Los constituyentes físicos, biológicos del amor preceden a la constitución del amor. Hay un origen del amor en la vida animal. Ante el afecto de un perro decimos: «¡Miren, qué cariñoso es!». Hay quien dice que no debemos hacer proyecciones antropomórficas en los animales. Pero en realidad nosotros mismos somos mamíferos evolucionados y sabemos que la afectividad que se desarrolló en el perro se desarrolló aun más en nosotros, los humanos.

Hay una fuente animal innegable en el amor. Pensemos en esas parejas de pájaros que se dice que son inseparables y que pasan el tiempo dándose besitos con el pico de una manera obsesiva. ¿Cómo no ver ahí la realización de una de las potencialidades de esa relación tan intensa y simbiótica entre dos seres de sexo diferente?

Pero en los mamíferos hay algo más: el calor. Son animales «de sangre caliente». Hay algo térmico en la epidermis, y sobre todo en esta relación fundamental: el niño, el recién nacido mamífero sale prematuramente a un mundo frío.

Nace en la separación pero, durante la primera época, vive en una unión cálida con la madre. La unión en la separación, la separación en la unión, es lo que, ya no entre madre y progeneratura sino entre hombre y mujer, va a caracterizar al amor. Y la relación afectiva, intensa, infantil con la madre va a metamorfosearse, prolongarse, extenderse entre los primates y los humanos.

La hominización desarrolló en el adulto humano la intensidad de la afecti-

tividad infantil y juvenil. Los mamíferos pueden expresar esta afectividad en la mirada, la boca, la lengua, el sonido. Todo lo que viene de la boca es ya algo que habla del amor antes de todo lenguaje: la madre que lame a su hijo, el perro que lame la mano.

Todo eso es ya la fuente de lo que va a desarrollarse en el mundo humano: el beso.

¿Qué nos ha dado la hominización, que marca biológicamente al *homo sapiens*?

En primer lugar, la permanencia de la atracción sexual en la mujer y en el hombre. Mientras que existen aún en los primates periodos no sexuados separados por el periodo del celo, ese momento en que la hembra se vuelve atrayente, la humanidad no experimenta ciclos de atracción sexual definidos, sino que esa atracción tiene una vigencia generalizada. Además, la humanidad realiza el frente a frente amoroso mientras que, entre los otros primates, el acoplamiento se hace por detrás. En adelante, el rostro desempeñará un papel extraordinario.

El último elemento que aporta la hominización es la intensidad del coito, y no sólo en el hombre sino también en la mujer.

Y finalmente, en el *homo sapiens*, desde las sociedades arcaicas, van a aparecer los ingredientes últimos y decisivos, necesarios para el amor: los estados de exaltación, fascinación, posesión, éxtasis, que suscitan la absorción de drogas o de bebidas fermentadas, la participación en fiestas, ceremonias, ritos sagrados. Coinciden con la adoración y la veneración de personajes mitológicos divinizados.

Tenemos así los ingredientes físicos, biológicos, antropológicos, mitológicos que van a reunirse y cristalizarse en amor.

¿En qué momento? Puede extraerse una hipótesis seductora del libro de Jaynes *El origen de la conciencia y la ruptura del espíritu bicameral*. Su tesis es la siguiente: en los grandes imperios de la Antigüedad, el espíritu

humano tiene dos cámaras. Una está ocupada por los dioses, los reyes, los sacerdotes, el imperio, los órdenes que vienen de lo alto. La persona obedece como un autómatas a todo lo que es decretado, a todo lo que viene de la cima de la sociedad, y que es de naturaleza sagrada. Y la segunda cámara es ocupada por la vida privada. Las relaciones afectivas, sexuales, como las relaciones de trabajo de la vida cotidiana. Y las dos cámaras están separadas. Podemos suponer que la irrupción de la conciencia aparece en la Atenas del siglo V, es decir, con la comunicación que se abre entre esas dos cámaras. Con la democracia y la ciudadanía, la sacralidad de la primera cámara cesa o disminuye. Y entonces la sacralidad va a poder precipitarse y fijarse sobre un ser individual, el ser amado.

El amor aparecerá y será tratado como tal en una sociedad en la que el individuo se autonomiza y alcanza su plenitud. Todo lo que viene de lo sagrado, del culto, de la adoración puede entonces proyectarse en un individuo que será el objeto de la fijación amorosa. El amor cobra forma en el encuentro de lo sagrado y lo profano, de lo mitológico y lo sexual. Será cada vez más factible tener la experiencia mística, extática, la experiencia del culto, de lo divino, a través de la relación de amor con otra persona.

Entonces, en el momento del amor estamos sometidos a una doble posesión, que viene de mucho más lejos que nosotros mismos, que nos rebasa. La primera posesión es la del ciclo de reproducción que súbitamente nos invade y nos posee y que nosotros poseemos también y que podríamos llamar el deseo.

La otra posesión es la que nace de lo sagrado, de lo divino, de lo religioso. La posesión física que viene de la vida sexual se encuentra con la posesión psíquica que viene de lo mitológico. Ese es el problema del amor: somos doblemente poseídos y poseemos lo que nos posee.



La cuestión del carácter salvaje del deseo y de la fascinación del amor se plantea en relación con el orden social. La humanidad creó instituciones, instituyó la exogamia, las reglas del parentesco, prescribió el matrimonio, prohibió el adulterio. Pero es muy notable que el deseo y el amor rebasen, trasgredan las normas, las reglas, las prohibiciones: o bien el amor es demasiado endógamo, y se vuelve incestuoso, o bien es demasiado exógamo, y se vuelve ya adúltero, ya traidor al grupo, al clan, a la patria. El salvajismo del amor lo lleva ya sea a la clandestinidad, ya sea a la transgresión.

La bipolaridad del amor, si puede dividir al individuo entre el amor sublimado y el deseo infame, puede también encontrarse en diálogo, en comunicación: hay momentos afortunados en que la plenitud del cuerpo y la plenitud del alma se encuentran.

El verdadero amor se reconoce precisamente en que sobrevive al coito, mientras que el deseo sin amor se disuelve en la famosa tristeza postcoital: *homo trite post coitum*. El que es sujeto del amor es *felix post coitum*.

Como todo lo que está vivo y todo lo que es humano, el amor está sometido al segundo principio de degrada-

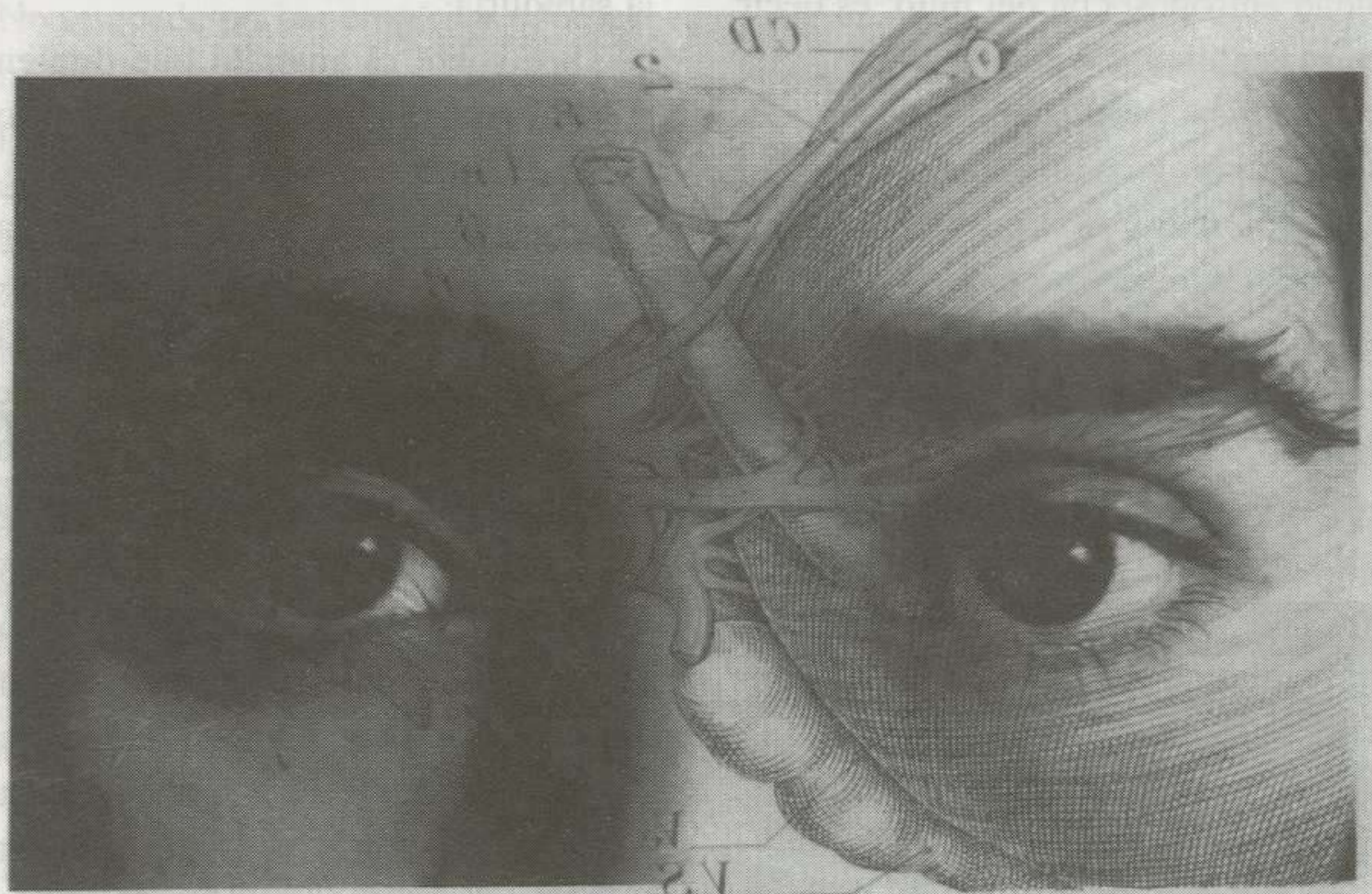
amor es la regeneración permanente del amor naciente. Todo lo que se instituye en la sociedad, todo lo que se instala en la vida comienza a sufrir fuerzas de desintegración y de debilitamiento. El problema del apego en el amor es con frecuencia trágico, porque el apego suele profundizarse en detrimento del deseo.

El apego a la larga puede producir la inhibición del deseo sexual. Un apego largo y constante puede volver más íntimo el lazo, pero tiende a desintegrar la fuerza del deseo, que sería más bien exógamo, vuelto hacia lo desconocido, hacia lo nuevo.

Podemos preguntarnos si el largo apego de las parejas que consolidan su amor, que lo arraigan, que crea un afecto profundo no tiende a destruir efectivamente lo que había dado el amor en estado naciente. Pero el amor es como la vida, paradójico, puede haber amores que duran, de la misma manera que la vida. Se vive de muerte, se muere de vida. El amor debería poder, potencialmente, regenerarse, efectuando en sí mismo una dialógica entre la prosa que se expande en la vida cotidiana y la poesía que le da su savia a la vida cotidiana.

La unión de lo físico y de lo mitológico se da, de manera notable, en el rostro. En la mirada amorosa hay algo que tenderíamos a describir en términos magnéticos o eléctricos, algo que pertenece a la fascinación, a veces tan aterradora como la que ejerce la boa en el pollo, pero que puede ser recíproca. Y en estos ojos que tienen una especie de poder magnético subyugante, la mitología humana ha puesto una de las localizaciones del alma.

Lo mismo sucede con la boca. La boca no es sólo la que come, absorbe, da, también es la vía por la que pasa el aliento, que corresponde a una concepción antropológica del alma. El beso en la boca, que Occidente popularizó y mundializó, concentra y concreta el encuentro inaudito de todas las potencias biológicas, eróticas,



Tatiana Parcero: *Cartografía interior n° 23, 1996.*

Aunque provenga de la realización de un proceso social, el amor no obedece al orden social: en cuanto aparece, ignora esas barreras, las rompe o se rompe en ella. Es «hijo de la mala vida».

Además, lo que es interesante en la sociedad occidental es la separación, que es a veces una disyunción, entre el amor vivido como mito y el amor vivido como deseo.

Hay que percibir esta bipolaridad: por una parte un amor espiritual exaltado que precisamente tiene miedo de degradarse en el contacto carnal y, por la otra, una «bestialidad» que podrá encontrar su propia sacralidad en esa parte maldita asumida por la prostitu-

ción y de desintegración universal. Pero los seres vivos viven de su propia desintegración al combatirla con la regeneración.

¿Qué es vivir?

Heráclito decía: «Morir de vida, vivir de muerte». Nuestras moléculas se degradan, mueren y son reemplazadas por otras. Vivimos utilizando nuestro proceso de descomposición para rejuvenecer, hasta que ya no podamos hacerlo. Y lo mismo sucede con el amor, que sólo vive renaciendo sin cesar.

Lo sublime está siempre en el estado naciente del enamoramiento. Francesco Alberoni lo ha explicado en su libro *Enamoramiento y amor*. El



mitológicas de la boca. Por una parte, el beso que es un *analogon* de la unión física, por otra, la fusión de dos alientos que es una fusión de las almas.

La boca resulta algo del todo extraordinario, abierta a lo mitológico y a lo psicológico. No olvidemos que esta boca habla y, lo que es muy hermoso, que a las palabras de amor siguen los silencios de amor.

Nuestro rostro permite así cristalizar en él todos los componentes del amor. De ahí el papel, desde la aparición del cine, de la magnificación del rostro en el primer plano, que concentra en él la totalidad del amor.

¿Cómo considerar el complejo del amor? La categoría de lo sagrado, de lo religioso, de lo mítico y del misterio entró en el amor individual y se arraigó en él en lo más hondo. Hay una razón fría, racionalista, crítica, hija del siglo de las Luces, que engendra el escepticismo ante toda religión. En realidad, la razón fría tiende no sólo a disolver el amor, sino además a

considerarlo una ilusión, una locura. En cambio, en la concepción romántica el amor se vuelve la verdad del ser. ¿Hay una razón amorosa como hay una razón dialéctica, que rebase las limitaciones de la razón helada?

Desde el punto de vista de la razón fría el mito fue siempre considerado un epifenómeno superficial e ilusorio. Para el siglo XVIII la religión era un invento de los sacerdotes, una superchería creada para engañar al pueblo. Ese siglo no comprendió las raíces profundas de la necesidad religiosa y sobre todo de la necesidad de la salud.

Soy de los que creen en la profundidad antropológica del mito, es decir, en su realidad. Diré incluso que nuestra realidad tiene siempre un componente mitológico. Y añadiré que entre *homo sapiens* y *homo demens*, la locura y la sabiduría, no hay una frontera clara. No sabemos cuándo pasamos de uno a otro, y hay también reversibilidades: por ejemplo, una vida racional sería una locura. Sería una vida que se

ocuparía únicamente en economizar su tiempo, en no salir cuando hace malo, en querer vivir lo más posible, en no cometer entonces excesos alimenticios o amorosos. Llevar la razón hasta sus límites conduce al delirio.

¿Qué es entonces el amor?

Es el colmo de la unión de la locura y la sabiduría. ¿Cómo desenmarañarlo? Es evidente que es el problema a que nos enfrentamos en nuestra vida y que no hay ninguna clave que nos permita encontrar una solución exterior o superior. El amor carga precisamente con esa contradicción fundamental, esa copresencia de la locura y la sabiduría.

Diré sobre el amor lo que dije en general sobre el mito. Apenas un mito es reconocido como tal, deja de serlo. Hemos llegado a ese punto de la conciencia en el que nos damos cuenta de que los mitos son mitos. Al mismo tiempo nos damos cuenta de que no podemos vivir sin mitos. Yo incluiría entre los «mitos» la creencia

# EDITORIAL PLAYOR

28 AÑOS AL SERVICIO DE PROFESORES Y ALUMNOS

**OFERTA ESPECIAL**  
 POR LA COMPRA DE 3 O MÁS LIBROS UNO DE REGALO A ELEGIR ENTRE:

**CÓMO ESTUDIAR Y NO OLVIDAR LO APRENDIDO**  
 Técnicas de estudio.  
 23,5 x 16,5 cm / 144 pág  
 PVP 1475 pta.

**CÓMO AUMENTAR SU VOCABULARIO 3**  
 Diccionario etimológico y temático.  
 23,5 x 16,5 cm / 246 pág  
 PVP 1475 pta.

## NOVEDADES

**COMENTARIO LINGÜÍSTICO DE TEXTOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS**  
 23,5 x 16,5 cm 224 pág  
 A partir de ejemplos de autores hispánicos, en dos partes: *metodología*, paso a paso, con ejercicios, y *análisis* de los diversos géneros, con comentarios monográfico y pragmático. Textos adicionales propuestos para la práctica de lo expuesto.  
 PVP: 1995 pta.

**MUTATIS MUTANDI: VOCABULARIO BÁSICO DEL DERECHO**  
 17 x 12 cm 160 pág  
 Los términos jurídicos más frecuentes. Máximas, reglas y principios generales, en latín y traducidos al español.  
 PVP: 680 pta.

**ORTOGRAFÍA Y CREACIÓN**  
 23,5 x 16,5 cm 311 pág  
 De la literatura a la ortografía...  
 De la norma a la regla...  
 De la práctica a la norma...  
 Un método eficaz a partir de la lectura comprensiva de textos literarios.  
 PVP: 1995 pta.

**LOS ERRORES SINTÁCTICOS MÁS COMUNES DEL ESPAÑOL**  
 23,5 x 16,5 cm 171 pág  
 Las frases y oraciones mal construidas, habladas o escritas. Ejemplos y ejercicios.  
 PVP: 1475 pta.

**LA COMUNICACIÓN VERBAL Y NO VERBAL**  
 23,5 x 16,5 cm 206 pág  
 Una síntesis del tema que es asignatura de la ESO: qué es, cómo se produce, cuáles son las características principales y cuántos los tipos de la comunicación.  
 PVP: 1995 pta.

SI, DESEO RECIBIR **CONTRA REEMBOLSO** LOS LIBROS: ENVÍE ESTE CUPÓN A:

ORTOGRAFÍA Y CREACIÓN  
 LOS ERRORES SINTÁCTICOS MÁS COMUNES DEL ESPAÑOL  
 LA COMUNICACIÓN VERBAL Y NO VERBAL  
 COMENTARIO LINGÜÍSTICO DE TEXTOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS  
 MUTATIS MUTANDI: VOCABULARIO BÁSICO DEL DERECHO

Y **GRATIS** (MARQUE UNO SI HA PEDIDO YA 3 TÍTULOS):  
 CÓMO ESTUDIAR Y NO OLVIDAR LO APRENDIDO  
 DOMINE SU VOCABULARIO 3: VOCABULARIO ETIMOLÓGICO

**GASTOS DE ENVÍO: 350 PTA. + TASAS DE CORREO**  
**PEDIDOS URGENTES AL FAX 91 369 4441**

EDITORIAL PLAYOR  
 ALBERTO BOSCH, 10  
 28014 MADRID  
 TEL: 91 369 0652

ENVÍE ESTE CUPÓN A:

CENTRO / COLEGIO \_\_\_\_\_

NOMBRE Y APELLIDO \_\_\_\_\_

DIRECCIÓN \_\_\_\_\_

CÓDIGO POSTAL \_\_\_\_\_ POBLACIÓN \_\_\_\_\_ PROVINCIA \_\_\_\_\_

TÉLEFONO \_\_\_\_\_ NIF / CIF \_\_\_\_\_



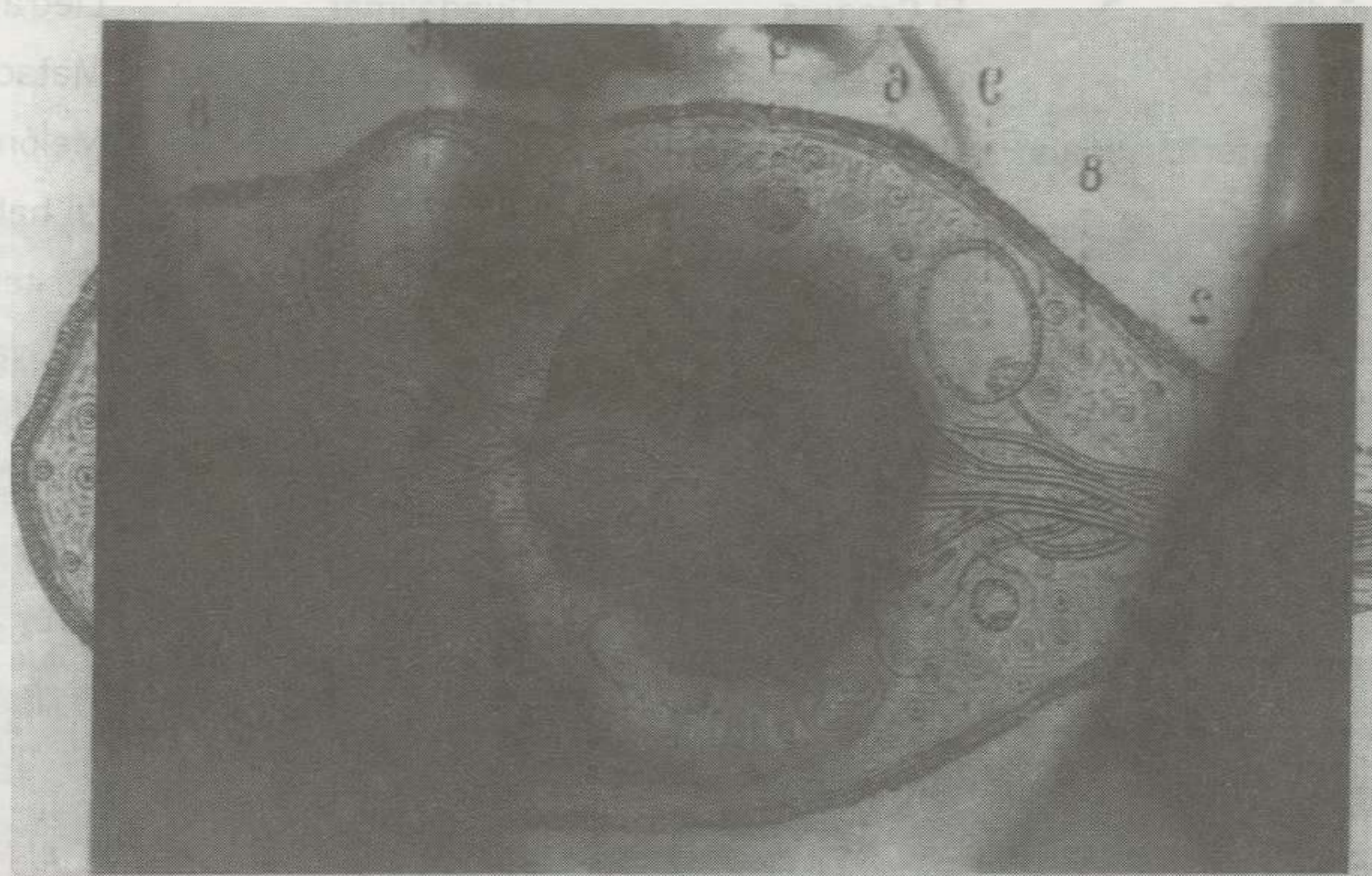
en el amor, que es uno de los más nobles y más poderosos. Tal vez es el único mito al cual deberíamos aferrarnos. Y no sólo, entonces, amor entre individuos, sino en un sentido mucho más vasto, sin olvidar, evidentemente, el amor individual. Tenemos, en efecto, el problema de la convivencia con nuestros mitos, es decir, no una relación de compromiso sino una relación compleja de diálogo, de antagonismo y de aceptación.

El amor plantea a su manera el problema de la apuesta de Pascal, quien había entendido que no hay manera lógica de probar la existencia de Dios. No se puede probar empírica y lógicamente la necesidad del amor. No se puede más que apostar por y con el amor. Adoptar con nuestro mito de amor la actitud de la apuesta es ser capaces de entregarnos a él, al mismo tiempo de dialogamos con él de manera crítica,

En la idea de la apuesta hay que saber que existe el riesgo del error ontológico, el riesgo de la ilusión. Hay que saber que lo absoluto es al mismo tiempo lo incierto. Hay que saber que, en un momento dado, comprometemos nuestra vida y otras vidas, a menudo sin saberlo y sin quererlo. El amor es un riesgo terrible porque no somos sólo nosotros los que nos comprometemos. Comprometemos a la persona amada, comprometemos también a los que nos aman sin que los amemos.

Pero, como decía Platón de la inmortalidad del alma, es un riesgo muy hermoso. El amor es un mito muy hermoso. Evidentemente, está condenado a la errancia y a la incertidumbre: «¿Soy de veras yo? ¿Es de veras ella? ¿Somos de veras nosotros?»

¿Tenemos una respuesta absoluta a esta pregunta? El amor puede ir de la fulminación a la deriva. Posee en sí el sentimiento de verdad, pero el sentimiento de verdad está en el origen de nuestros errores más graves. ¡Cuántos desdichados y desdichadas se han ilu-



Tatiana Parcero: *Cartografía interior n° 21*, 1996.

sionado con «la mujer de su vida» o «el hombre de su vida»!

Pero nada es más pobre que una verdad sin sentimiento de verdad. Comprobamos la verdad de que dos y dos son cuatro, comprobamos la verdad de que esta mesa es una mesa y no una silla, pero no tenemos el sentimiento de la verdad de esta proposición, sólo tenemos su intelección. Ahora bien, es cierto que sin sentimiento de verdad no existe verdad vivida. Pero precisamente, lo que es la fuente de la verdad más grande es al mismo tiempo la fuente del error más grande.

Por eso el amor es tal vez nuestra religión más verdadera y al mismo tiempo nuestra enfermedad más verdadera. Oscilamos entre estos dos polos tan reales uno como otro. Pero en esta oscilación lo extraordinario es que verdad nuestra personal es revelada y aportada por el otro. Al mismo tiempo, el amor nos hace descubrir la verdad del otro.

La autenticidad del amor no es solamente la de proyectar nuestra verdad sobre el otro y finalmente no ver al otro más que según nuestros ojos, es dejarnos contaminar por la verdad del otro. No hay que ser como esos creyentes que encuentran lo que buscan porque proyectaron la respuesta que

esperaban. Y eso también es una tragedia: tenemos tanta necesidad de amor que a veces un encuentro en el momento adecuado —o quizá en el peor— desencadena el proceso de la fulminación, de la fascinación.

En ese momento, hemos proyectado sobre el prójimo esa necesidad de amor, la hemos fijado, endurecido, e ignoramos al otro, que se ha convertido en nuestra imagen, en nuestro tótem. Lo ignoramos cuando creemos adorarlo. Esta es una de las tragedias del amor: la incompreensión de sí mismo y del otro. Pero lo hermoso del amor es la interpenetración de la verdad del otro en sí, de la propia en el otro, es encontrar la propia verdad a través de la alteridad.

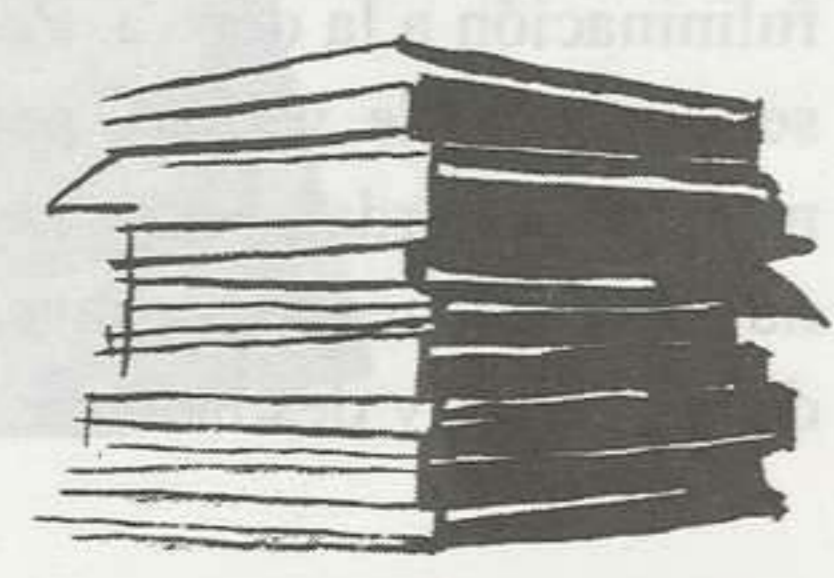
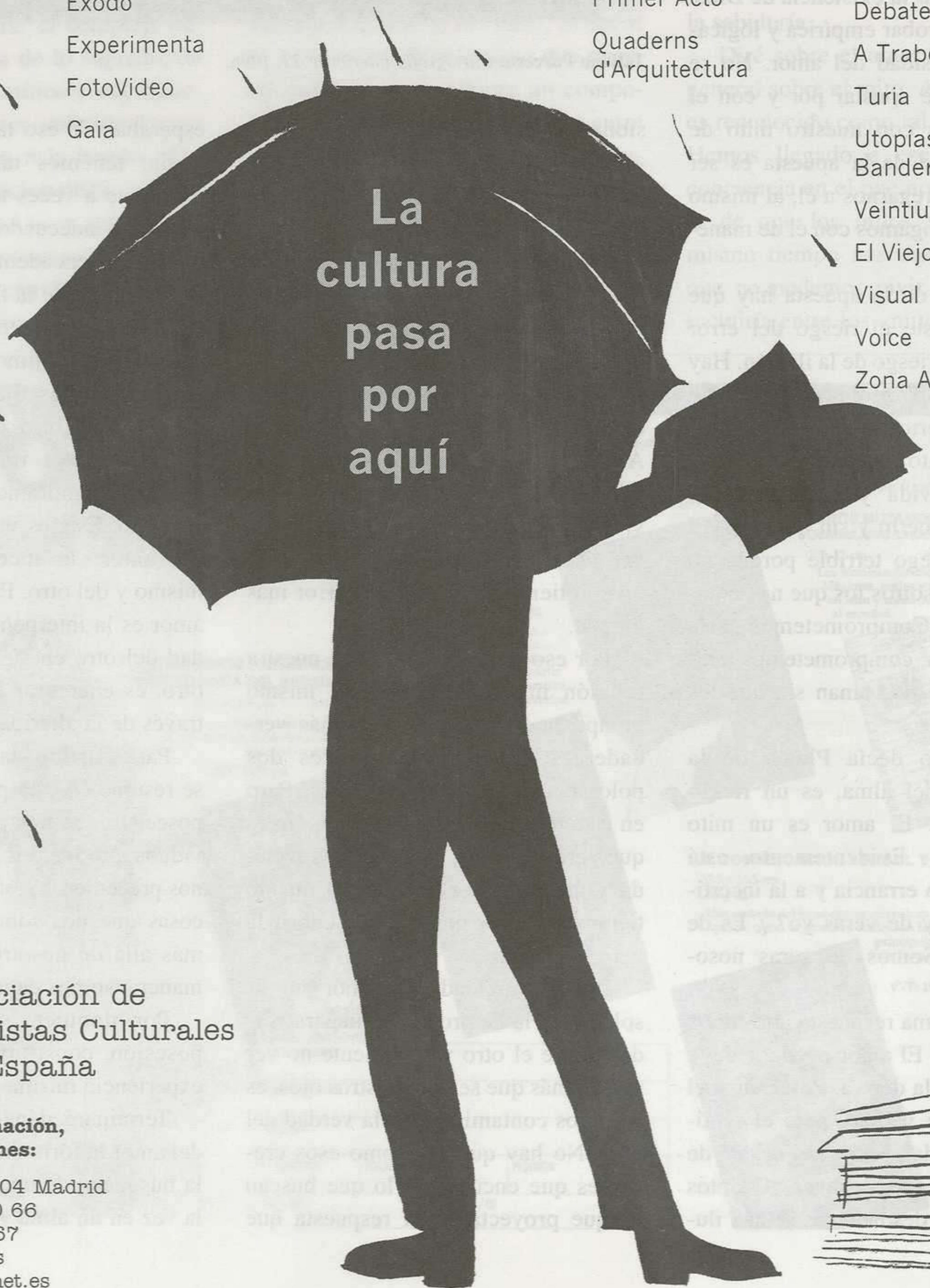
Para concluir: la cuestión del amor se resume en esta posesión recíproca: poseer lo que nos posee. Somos individuos producidos por procesos que nos precedieron; estamos poseídos por cosas que nos sobrepasan y que van más allá de nosotros, pero, en cierta manera, somos capaces de poseerlos.

Por doquier, siempre, la doble posesión constituye la trama y la experiencia misma de nuestras vidas.

Terminaré dándole a la búsqueda del amor la fórmula de Rimbaud, la de la búsqueda de una verdad que esté a la vez en un alma y en un cuerpo. □



AV Monografías	CLIJ	Goldberg	Leviatán	Quimera
Ábaco	Con eñe	Grial	Litoral	Raíces
Academia	El Croquis	Guadalimar	Lletra de Canvi	Reales Sitios
ADE-Teatro	Cuadernos de Alzate	Guaraguao	Matador	Reseña
Afers Internacionals	Cuadernos Hispanoamericanos	Historia, Antropología y Fuentes Orales	Melómano	Revista Foto
África América Latina	Cuadernos de Jazz	Historia Social	Ni hablar	Revista de Libros
Ajoblanco	Cuadernos del Lazarillo	Ínsula	Nickel Odeon	Revista de Occidente
Álbum	Debats	Intramuros	Nueva Revista	RevistAtlántica de Poesía
Archipiélago	Delibros	Jakin	Ópera Actual	Ritmo
Archivos de la Filmoteca	Dirigido	Lápiz	La Página	Scherzo
Arquitectura Viva	Ecología Política	Lateral	Papeles de la FIM	El Siglo que viene
Arte y parte	Er, Revista de Filosofía	Leer	El Paseante	Síntesis
Astrágalo	Éxodo	Letra Internacional	Política Exterior	Sistema
Atlántica Internacional	Experimenta		Por la Danza	Temas para el Debate
L'Avenç	FotoVideo		Primer Acto	A Trabe de Ouro
La Balsa de la Medusa	Gaia		Quaderns d'Arquitectura	Turia



Asociación de Revistas Culturales de España

**Exposición, información, venta y suscripciones:**

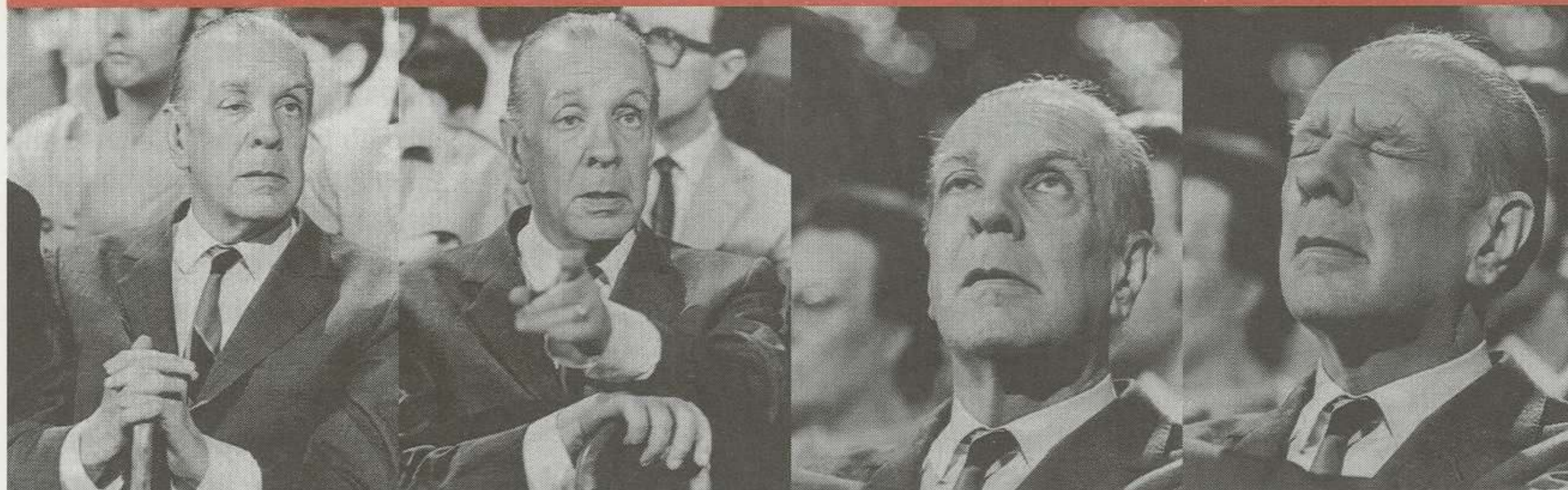
Hortaleza, 75. 28004 Madrid  
 Teléf.: (91) 308 60 66  
 Fax: (91) 319 92 67  
<http://www.arce.es>  
 e-mail: [arce@infornet.es](mailto:arce@infornet.es)



Jorge Luis Borges  
Una colección de cuentos



## EL SIGLO DE BORGES



Jorge Luis Borges nació en el último año del «ochocientos» en un gran puerto de la extrema-Europa llamado Buenos Aires. Su infancia transcurrió en un jardín sudamericano y en una biblioteca inglesa. Más allá había una ciudad desconocida y en su corazón: el Parque Zoológico y la mágica casa donde vivían los tigres. A los quince años descubrió la Gran Guerra desde la terraza neutral de Ginebra, allí se hizo poeta, pacifista, expresionista, y anarquista spenceriano como su padre. En Sevilla publicó su primer poema: «Himno al mar». En Madrid encontró a su maestro Rafael Cansinos-Assens. En Palma de Mallorca ejerció la natación y el ultraísmo. Pero volvió a Buenos Aires para poder ser su «otro» cantor, y en su patria ciudadana cono-



ció la felicidad, el desamor, la amistad y la traición, el oprobio del fascismo y la dictadura.

A los cincuenta y seis años fue nombrado director de la Biblioteca Nacional y perdió definitivamente la visión. Sus narraciones, sus ensayos, sus poemas lo hicieron famoso en el mundo entero. Fue coronado de gloria por universidades, gobiernos, instituciones, y premios, pero sin embargo se le negó el Nobel. Los últimos años de su vida reconoció el amor en María Kodama. Buscó un lugar en el barrio viejo de Ginebra para morir con dignidad.

Su influencia intelectual es hoy tan importante como su celebridad internacional. El 24 de agosto de 1999 se cumplirá el siglo de Borges.



# Jorge Luis Borges

## Una conferencia recobrada

En 1968 Jorge Luis Borges pronunció, en inglés, esta conferencia sobre el Quijote en la Universidad de Texas, Austin. El texto ha sido recientemente recobrado por Julio Ortega y Richard Gordon e incluido en un número monográfico de la revista *Inti*, que, con la dirección de Roger B. Carmosino, publican en Estados Unidos profesores de literatura hispánica de diversas universidades de ese país. Esta traducción —la primera que se hace al castellano— intenta conservar el tono coloquial de la transcripción inglesa.

Puede parecer una tarea estéril e ingrata discutir una vez más el tema de *Don Quijote*, ya que se han escrito sobre él tantos libros, bibliotecas enteras, bibliotecas aún más abundantes que la que fue incendiada por el piadoso celo del sacristán y el barbero. Sin embargo, siempre hay placer, siempre hay una suerte de felicidad cuando se habla de un amigo. Y creo que todos podemos considerar a Don Quijote como un amigo. Esto no ocurre con todos los personajes de ficción. Supongo que Agamenón y Beowulf resultan más bien distantes. Y me pregunto si el príncipe Hamlet no nos hubiera menospreciado si le hubiéramos hablado como amigos, del mismo modo en que desairó a Rosencrantz y Guildenstern. Porque hay ciertos personajes, y esos son, creo, los más altos de la ficción, a los que con seguridad y humildemente podemos llamar amigos. Pienso en Huckleberry Finn, en Mr. Pickwick, en Peer Gynt y en no muchos más.

Pero ahora hablaremos de nuestro amigo Don Quijote. Primero digamos que el libro ha tenido un extraño destino. Pues de algún modo, apenas si podemos entender por qué los gramáticos y académicos le han tomado tanto aprecio a Don Quijote. Y en el siglo XIX fue alabado y elogiado, diría yo, por las razones equivocadas. Por ejemplo, si consideramos un libro como el ejercicio de Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, descubrimos que Cervantes fue admirado por la gran cantidad de proverbios que conocía. Y el hecho es que, como todos sabemos, Cervantes se burló de los proverbios haciendo que su rechoncho Sancho los repitiera profusamente. Entonces, la gente consideraba a Cervantes un escritor ornamental. Y

debo decir que a Cervantes no le interesaba para nada la escritura ornamental; la escritura refinada no le agradaba demasiado, y leí en alguna parte que la famosa dedicatoria de su libro al Conde de Lemos fue escrita por un amigo de Cervantes o copiada de algún libro, ya que él mismo no estaba especialmente interesado en escribir esa clase de cosas. Cervantes fue admirado por su «buen estilo», y por supuesto las palabras «buen estilo» significan muchas cosas. Si pensamos que Cervantes nos transmitió el personaje y el destino del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, tenemos que admitir su buen estilo, o, más bien, algo más que un buen estilo, porque cuando hablamos de buen estilo pensamos en algo meramente verbal.

Me pregunto cómo hizo Cervantes para lograr ese milagro, pero de algún modo lo logró. Y recuerdo ahora una de las cosas más notables que he leído, algo que me produjo tristeza. Stevenson dijo: «¿Qué es el personaje de un libro?» Y respondió: «Después de todo, un personaje es tan sólo una ristra de palabras». Es cierto, y sin embargo, lo consideramos una blasfemia. Porque cuando pensamos, digamos, en Don Quijote o en Huckleberry Finn o en Peer Gynt o en Lord Jim, sin duda no pensamos en ristas de palabras. También podríamos decir que nuestros amigos están hechos de ristas de palabras y, por supuesto, de percepciones visuales. Cuando en la ficción nos encontramos con un verdadero personaje, sabemos que ese personaje existe más allá del mundo que lo creó. Sabemos que hay cientos de cosas que no conocemos, y que sin embargo existen. De hecho, hay personajes de ficción que cobran vida en una sola frase. Y tal vez no separamos demasiadas cosas sobre ellos, pero, esencialmente, lo sabemos todo. Por ejemplo, ese personaje creado por el gran contemporáneo de Cervantes, Shakespeare: Yorick; el pobre Yorick, es creado, diría, en unas pocas líneas. Cobra vida. No volvemos a saber nada de él, y sin embargo sentimos que lo conocemos. Y tal vez, después de leer *Ulises*, conocemos cientos de

Quimera

Raíces

Reales Sitios

Reseña

Revista Foto

Revista de Libros



CREEMOS EN LA REALIDAD DE DON QUIJOTE  
INVENTÓ SUS

CERVANTES  
MEJOR



Eduardo  
Comesario

cosas, cientos de hechos, cientos de circunstancias acerca de Stephen Dedalus y de Leopold Bloom. Pero no los conocemos como a Don Quijote, de quien sabemos mucho menos.

Ahora voy al libro mismo. Podemos decir que es un conflicto entre los sueños y la realidad. Esta afirmación es, por supuesto, errónea, ya que no hay causa para que consideremos que un sueño es menos real que el contenido del diario de hoy o que las cosas registradas en el diario de hoy. No obstante, como debemos usar palabras, debemos hablar de sueños y realidad, porque también podríamos, pensando en Goethe, hablar de *Wahrheit und Dichtung*, de verdad y poesía. Pero cuando Cervantes pensó escribir este libro, supongo que consideró la idea del conflicto entre los sueños y la realidad, entre las proezas consignadas en los romances que Don Quijote leyó y que fueron tomadas del *Matière de Bretagne*, del *Matière de France* y demás y la monótona realidad de la vida española a principios del siglo XVII. Y encontramos este conflicto en el título mismo del libro. Creo que, tal vez, algunos traductores ingleses se han equivocado al traducir *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* como *The Ingenious Knight: Don Quixote de la Mancha*, porque las palabras «Knight» y «Don» son lo mismo. Yo diría tal vez «*the ingenious country gentleman*», y allí está el conflicto.

Pero, por supuesto, durante todo el libro, especialmente en la primera parte, el conflicto es muy brutal y obvio. Vemos a un caballero que vaga en sus empresas filantrópicas a través de los polvorientos caminos de España, siempre apelado y en apuros. Además de eso, encontramos muchos indicios de la misma idea. Porque por supuesto, Cervantes era un hombre demasiado sabio como para no saber que, aun cuando opusiera los sueños y la realidad, la realidad no era, digamos, la verdadera realidad, o la monótona realidad común. Era una realidad creada por él; es decir, la gente que repre-

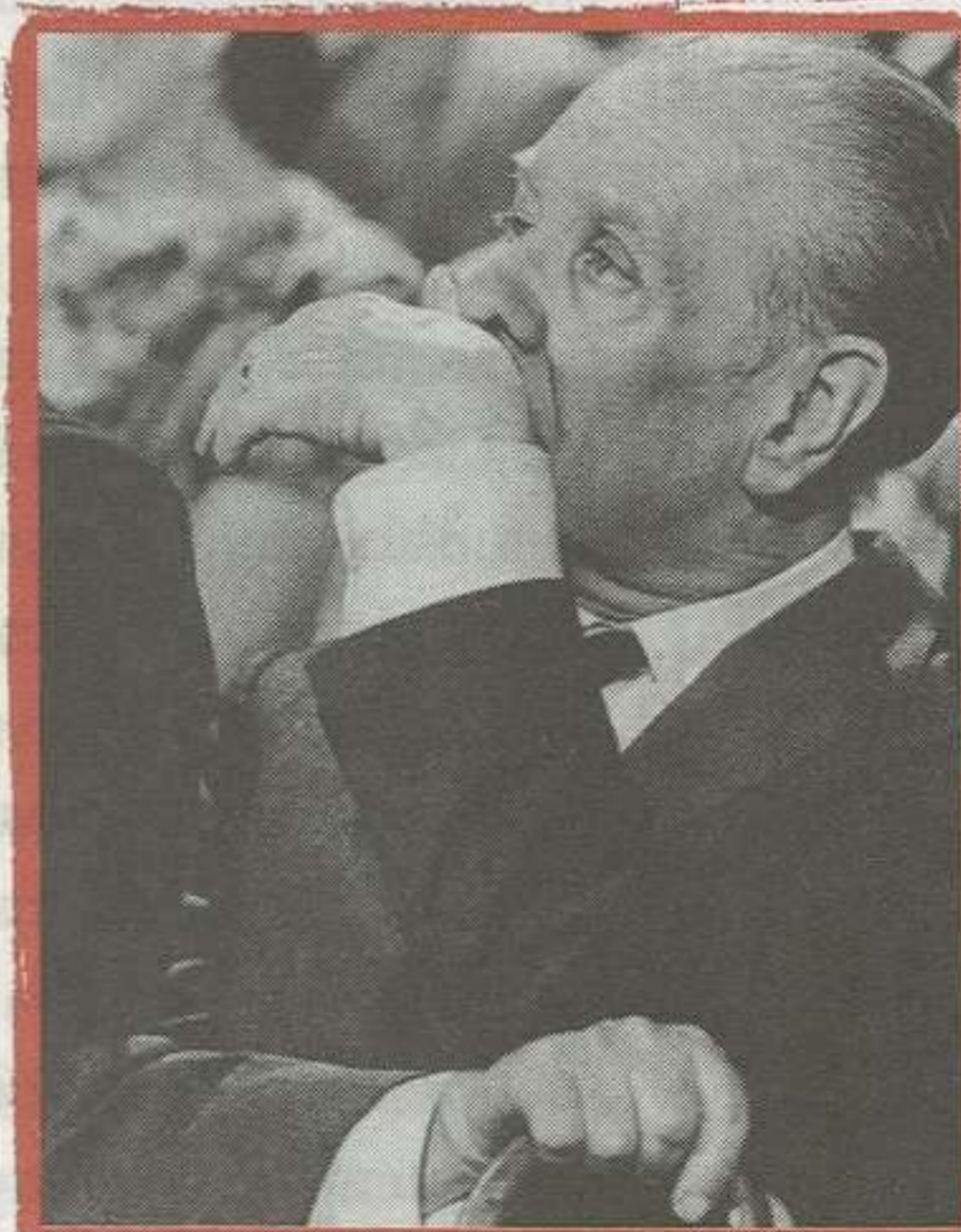


senta la realidad en *Don Quijote* forma parte del sueño de Cervantes tanto como Don Quijote y sus infladas ideas de la caballeridad, de defender a los inocentes y demás. Y a lo largo de todo el libro hay una suerte de mezcla de los sueños y la realidad.

Por ejemplo, se puede señalar un hecho, y me atrevo a decir que ha sido señalado con mucha frecuencia, ya que se han escrito tantas cosas sobre *Don Quijote*.

Es el hecho de que, tal como la gente habla todo el tiempo del teatro en *Hamlet*, la gente habla todo el tiempo de libros en *Don Quijote*. Cuando el párroco y el barbero revisan la biblioteca de Don Quijote, descubrimos, para nuestro asombro, que uno de los libros ha sido escrito por Cervantes, y sentimos que en cualquier momento el barbero y el párroco pueden encontrarse con un volumen del mismo libro que estamos leyendo. En realidad eso es lo que pasa, tal vez lo recuerden, en ese otro espléndido sueño de la humanidad, el libro de *Las mil y una noches*. Pues en medio de la noche Scherezade empieza a contar distraídamente una historia y esa historia es la historia de Scherezade. Y podríamos seguir hasta el infinito. Por supuesto, esto se debe a, bueno, a un simple error del copista que vacila ante ese hecho, si Scherezade contando la historia de Scherezade es tan maravilloso como cualquier otro de los maravillosos cuentos de las *Noches*.

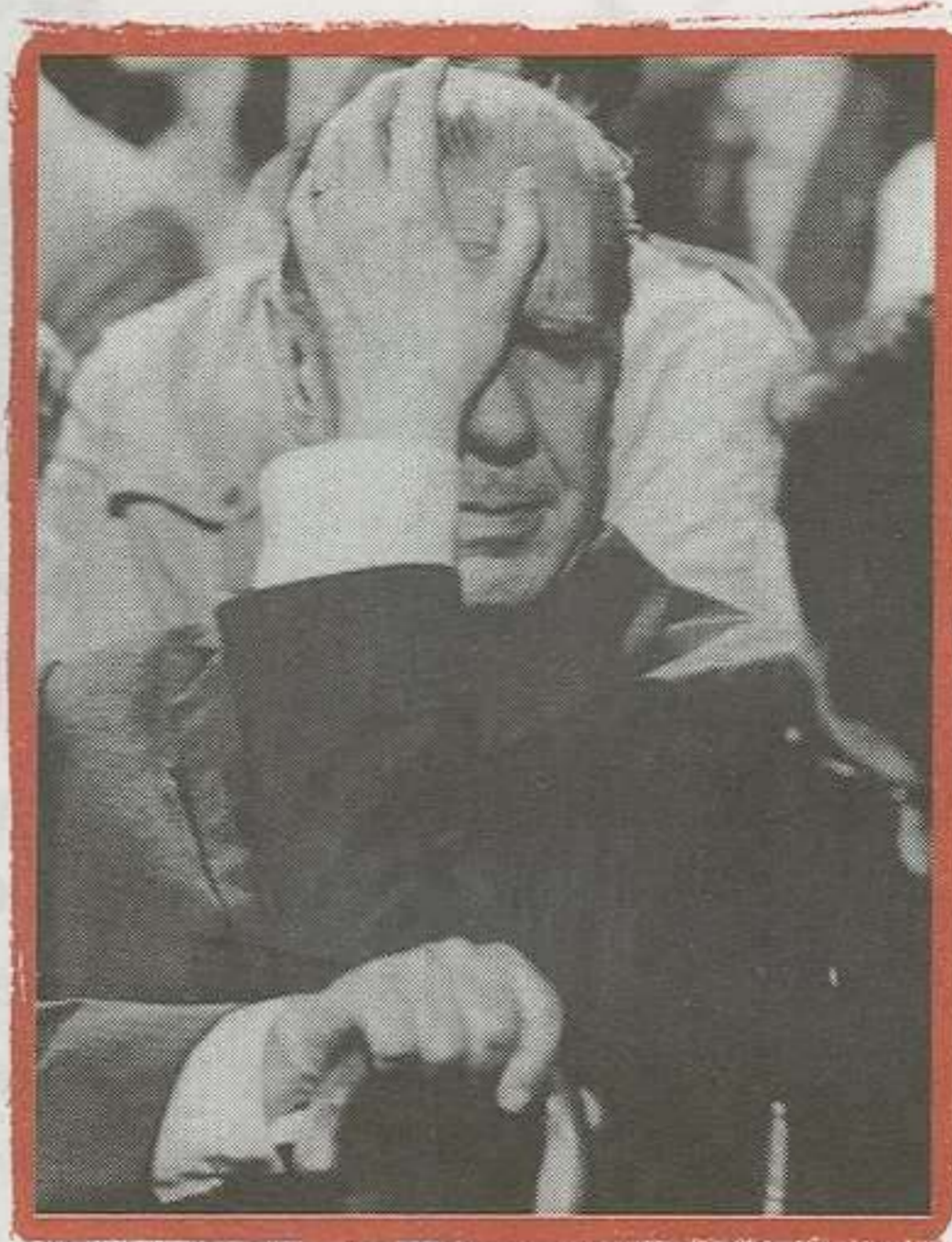
Además, también tenemos en *Don Quijote* el hecho de que muchas historias están entrelazadas. Al principio podemos pensar que se debe a que Cervantes puede haber pensado que sus lectores podrían cansarse de la compañía de Don Quijote y de Sancho y entonces trató de entretenerlos entrelazando otras historias. Pero yo creo que lo hizo por otra razón. Y esa otra razón sería que esas historias, la *Novela del curioso impertinente*, el cuento del cautivo y demás, son otras





# Jorge Icaza y Miguel de Cervantes

## Una vez más



historias. Y por eso está esa relación de sueños y realidad, que es la esencia del libro. Por ejemplo, cuando el cautivo nos cuenta su cautiverio, habla de un compañero. Y ese compañero, se nos hace sentir, es finalmente nada menos que Miguel de Cervantes Saavedra, que escribió el libro. Así hay un personaje que es un sueño de Cervantes y que, a su vez, sueña con Cervantes y lo convierte en un sueño. Después, en la segunda parte del libro, descubrimos, para nuestro asombro, que los personajes han leído la primera parte y que también han leído la imitación del libro que ha escrito un rival. Y no escatiman juicios literarios y se ponen del lado de Cervantes. Así que es como si Cervantes estuviera todo el tiempo entrando y saliendo fugazmente de su propio libro y, por supuesto, debe haber disfrutado mucho de su juego.

Por supuesto, desde entonces otros escritores han jugado ese juego (permítanme que recuerde a Pirandello) y también una vez lo ha jugado uno de mis escritores favoritos, Henrik Ibsen. No sé si recordarán que al final del tercer acto de *Peer Gynt* hay un naufragio. *Peer Gynt* está a punto de ahogarse. Está por caer el telón. Y entonces *Peer Gynt* dice: «Después de todo, nada puede ocurrirme, porque, ¿cómo puedo morir al final del tercer acto?» Y encontramos un chiste similar en uno de los prólogos de Bernard Shaw. Dice que de nada le serviría a un novelista escribir «se le llenaron los ojos de lágrimas, pues vio que a su hijo sólo le quedaban unos pocos capítulos de vida». Y yo diría que fue Cervantes quien inventó este juego. Salvo que, por supuesto, nadie inventa nada, porque siempre hay algunos malditos antecesores que han inventado muchísimas cosas antes que nosotros.

Entonces tenemos en *Don Quijote* un doble carácter. Realidad y sueño. Pero al mismo tiempo Cervantes sabía que la realidad estaba hecha de la misma materia que los sueños. Es lo que debe haber sentido. Todos los hombres lo sienten en algún momento de su vida. Pero él se divirtió recordándonos que aquello que tomamos como pura realidad era también un sueño. Y así todo el libro es una suerte de sueño. Y al final sentimos que, después de todo, también nosotros podemos ser un sueño.

Y hay otro hecho que me gustaría recordarles: cuando Cervantes habló de *La Mancha*, cuando habló

de los caminos polvorientos, de las posadas de España a principios del siglo XVII, pensaba en ellas como cosas aburridas, como cosas muy ordi-

narias. Algo muy semejante sentía Sinclair Lewis al hablar de *Main Street*, y cosas así. Y sin embargo ahora palabras como *La Mancha* tienen una significación romántica porque Cervantes se burló de ellas.

Y hay otro hecho que me gustaría recordarles. Cervantes, como él mismo dijo dos o tres veces, quería que el mundo olvidara los romances de caballería que él acostumbraba leer. Y sin embargo si hoy se recuerdan nombres tales como Palmerín de Inglaterra, Tirant lo Blanc, Amadís de Gaula y otros, es porque Cervantes se burló de ellos. Y de algún modo esos nombres ahora son inmortales. Entonces uno no debe quejarse si la gente se ríe de nosotros, porque por lo que sabemos, esa gente puede inmortalizarnos con su risa. Por supuesto, no creo que tengamos la suerte de que sería de nosotros un hombre como Cervantes. Pero seamos optimistas y pensemos que podría ocurrir.

Y ahora llegamos a otra cosa. Algo que es tal vez tan importante como otros hechos que ya les he recordado. Bernard Shaw dijo que un escritor sólo podía tener tanto tiempo como el que le diera su poder de convicción. Y, en el caso de *Don Quijote*, creo que todos estamos seguros de conocerlo. Creo que no hay duda posible de nuestra convicción en cuanto a su realidad. Por supuesto, Coleridge escribió sobre una voluntaria suspensión del descreimiento. Ahora me gustaría entrar en detalles acerca de mi afirmación.

Creo que todos nosotros creemos en Alonso Quijano. Y, por raro que parezca, creemos en él desde el primer momento en que nos es presentado. Es decir, desde la primera página del primer capítulo. Y sin embargo, cuando Cervantes lo presentó ante nosotros, supongo que sabía muy poco de él. Cervantes debe haber sabido tan poco como nosotros. Debe haber pensado en él como héroe, o como el eje de una novela de humor, pero no se ve ningún intento de entrar en lo que podríamos llamar su psicología. Por ejemplo, si otro escritor hubiera tomado el tema de Alonso



## CREEMOS EN LA REALIDAD DE DON QUIJOTE Y SABEMOS QUE CERVANTES

### INVENTÓ SUS AVENTURAS PARA QUE LE CONOCIÉRAMOS MEJOR

Una vida

Quijano, o de cómo Alonso Quijano se volvió loco por leer demasiado, hubiera entrado en detalles acerca de su locura. Nos hubiera mostrado el lento oscurecimiento de su razón. Nos hubiera mostrado cómo todo empezó con una alucinación, cómo al principio jugó con la idea de ser un caballero errante, cómo por fin se lo tomó en serio, y tal vez todo eso no le hubiera servido de nada a ese escritor. Pero Cervantes meramente nos dice que se volvió loco. Y nosotros le creemos.

Ahora bien, ¿qué significa creer en Don Quijote? Supongo que significa creer en la realidad de su personaje, de su mente. Porque una cosa es creer en un personaje, y otra muy diferente es creer en la realidad de las cosas que le ocurrieron. En el caso de Shakespeare es muy claro. Supongo que todos creemos en el príncipe Hamlet, que todos creemos en Macbeth. Pero no estoy seguro de que las cosas ocurrieran tal como Shakespeare nos cuenta en la corte de Dinamarca, ni tampoco que creemos en las tres brujas de *Macbeth*.

En el caso de Don Quijote, estoy seguro de que creemos en su realidad. No estoy seguro —tal vez sea una blasfemia, pero después de todo, estamos hablando entre amigos, les estoy hablando a todos ustedes; es algo diferente, ¿no?, estoy hablando en confianza—, no estoy del todo seguro de que creo en Sancho como creo en Don Quijote. Pues a veces siento, que pienso en Sancho como un mero contraste de Don Quijote. Y después están los otros personajes. Me parece que creo en Sansón Carrasco, creo en el cura, en el barbero, tal vez en el duque, pero después de todo no tengo que pensar mucho en ellos, y cuando leo *Don Quijote* tengo una sensación extraña. Me pregunto si compartirán esta sensación conmigo. Cuando leo *Don Quijote*, siento que esas aventuras no están allí por sí mismas. Coleridge comentó que cuando leemos *Don*

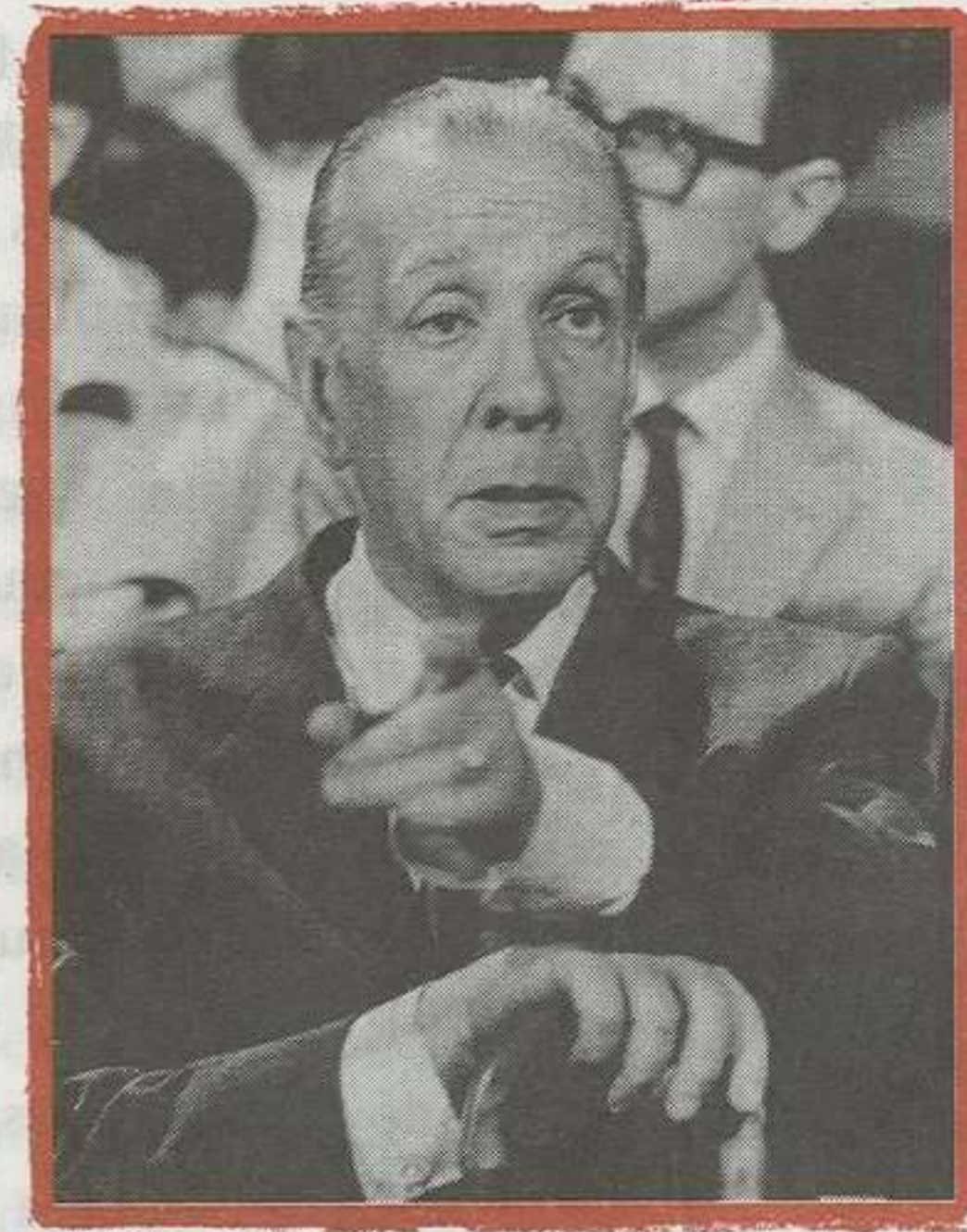


*Quijote* nunca nos preguntamos «¿y ahora qué sigue?», sino que nos preguntamos qué ocurrió antes, y que estamos más dispuestos a releer un capítulo que a continuar con uno nuevo.

¿Cuál es la causa? La causa, supongo, es que sentimos, al menos yo siento, que las aventuras de *Don Quijote* son meros adjetivos de Don Quijote. Es una argucia del autor para que conozcamos profundamente al personaje. Es por eso que libros como *La ruta de Don Quijote*, de Azorín, o la *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Unamuno, nos parecen de algún modo innecesarios. Porque toman las aventuras o la geografía de las historias demasiado en serio. Mientras que nosotros realmente creemos en Don Quijote y sabemos que el autor inventó las aventuras para que nosotros pudiéramos conocerlo mejor.

Y no sé si esto no es cierto con respecto a toda la literatura. No sé si podemos encontrar un solo libro, un buen libro, del que aceptemos el argumento aunque no aceptemos a los personajes. Creo que eso no ocurre nunca, creo que para aceptar un libro tenemos que aceptar a su personaje central. Y podemos pensar que estamos interesados en las aventuras, pero en realidad estamos más interesados en el héroe. Por ejemplo, aun en el caso de otro gran amigo nuestro —y le pido disculpas a él y ustedes por no haberlo mencionado—, Mr. Sherlock Holmes, no sé si creemos verdaderamente en *El perro de los Baskerville*. No lo creo, al menos yo creo en Sherlock Holmes, creo en el Dr. Watson, creo en esa amistad.

Y lo mismo ocurre con Don Quijote. Por ejemplo, cuando cuenta las extrañas cosas que vio en la cueva de Montesinos. Y sin embargo, yo siento que él es un personaje muy real. Las historias no tienen nada especial, no se ve ninguna ansiedad especial en la urdimbre que las une, pero son, en cierto sentido, como espejos, como espejos en los que podemos ver a Don Quijote. Y sin embargo, al final, cuando él vuelve, cuando vuelve





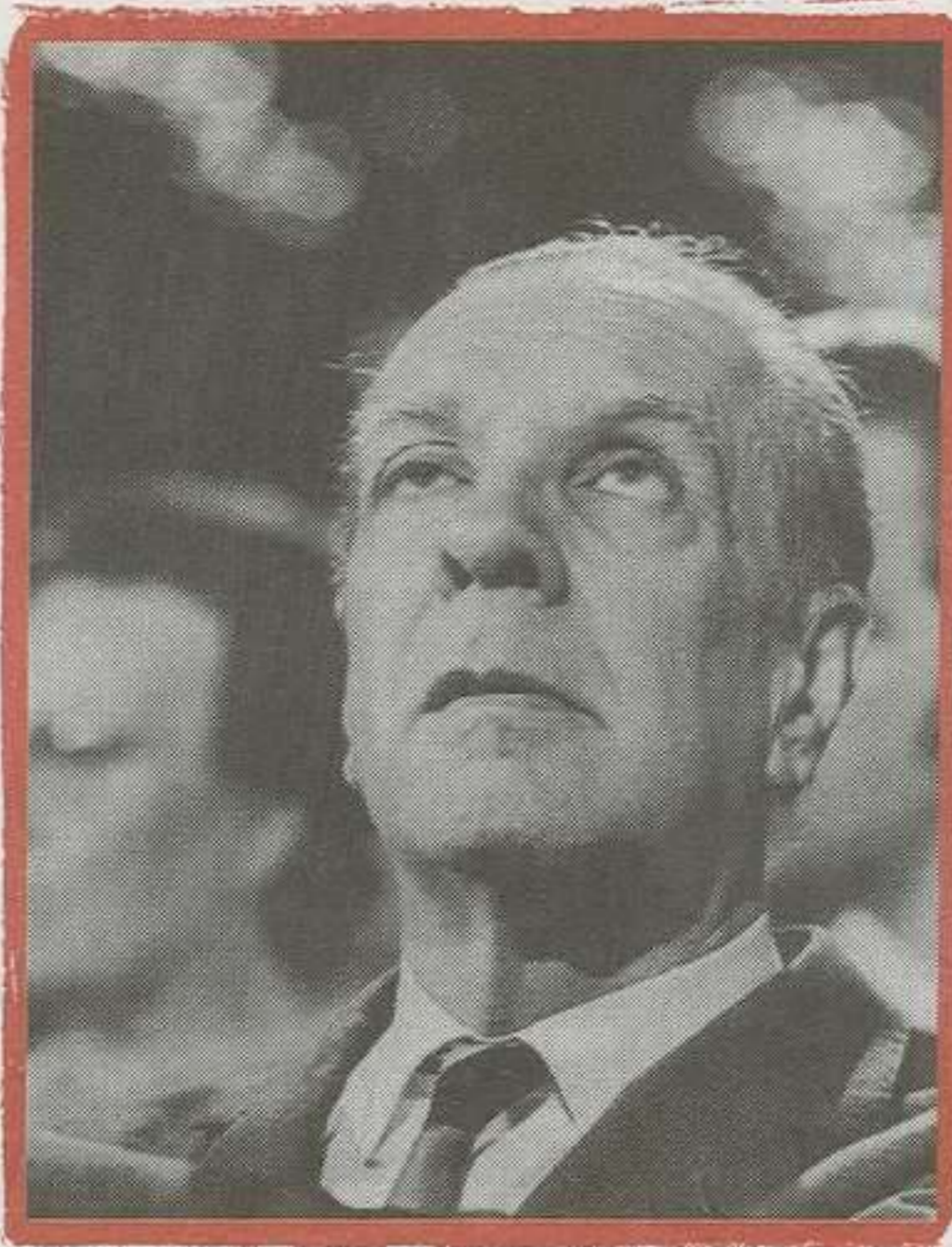
a su pueblo natal para morir, sentimos lástima de él porque tenemos que creer en esa aventura. El siempre había sido un hombre valiente. Fue un hombre valiente cuando le dijo estas palabras al caballero enmascarado que lo derribó: «Dulcinea del Toboso es la dama más bella del mundo, y yo el más miserable de los caballeros». Y sin embargo, al final, descubrió que toda su vida había sido una ilusión, una necesidad, y murió de la manera más triste del mundo, sabiendo que había estado equivocado.

Ahora llegamos a lo que tal vez sea la escena más grande de ese gran libro: la verdadera muerte de Alonso Quijano. Tal vez sea una lástima que sepamos tan poco de Alonso Quijano. Sólo nos es mostrado en una o dos páginas antes de que se vuelva loco. Y sin embargo, tal vez no sea una lástima, porque sentimos que sus amigos lo abandonaron. Y entonces también podemos amarlo. Y al final, cuando Alonso Quijano descubre que nunca ha sido Don Quijote, que Don Quijote es una mera ilusión, y que está por morir, la tristeza nos arrasa, y también a Cervantes.

Cualquier otro escritor hubiera cedido a la tentación de escribir un «pasaje florido». Después de todo, debemos pensar que Don Quijote había acompañado a Cervantes muchos años. Y, cuando le llega el momento de morir, Cervantes debe haber sentido que se estaba despidiendo de un viejo y querido amigo. Y, si hubiera sido peor escritor, o tal vez si hubiera sentido menos pena por lo que estaba pasando, se hubiera lanzado a una «escritura florida».

Ahora estoy al borde de la blasfemia, pero creo que cuando Hamlet está por morir, creo que tendría que haber dicho algo mejor que «el resto es silencio». Porque eso me impresiona como escritura florida y bastante falsa. Amo a Shakespeare, lo amo tanto que puedo decir estas cosas de él y esperar que me perdone. Pero bien, también diré: Hamlet, «el resto es silencio»... no hay otro que pueda decir eso antes de morir. Después de todo, era un dandy y le encantaba lucirse.

Y Pero en el caso de Don Quijote, Cervantes se sintió tan sobrecogido por lo que estaba ocurriendo que escri-

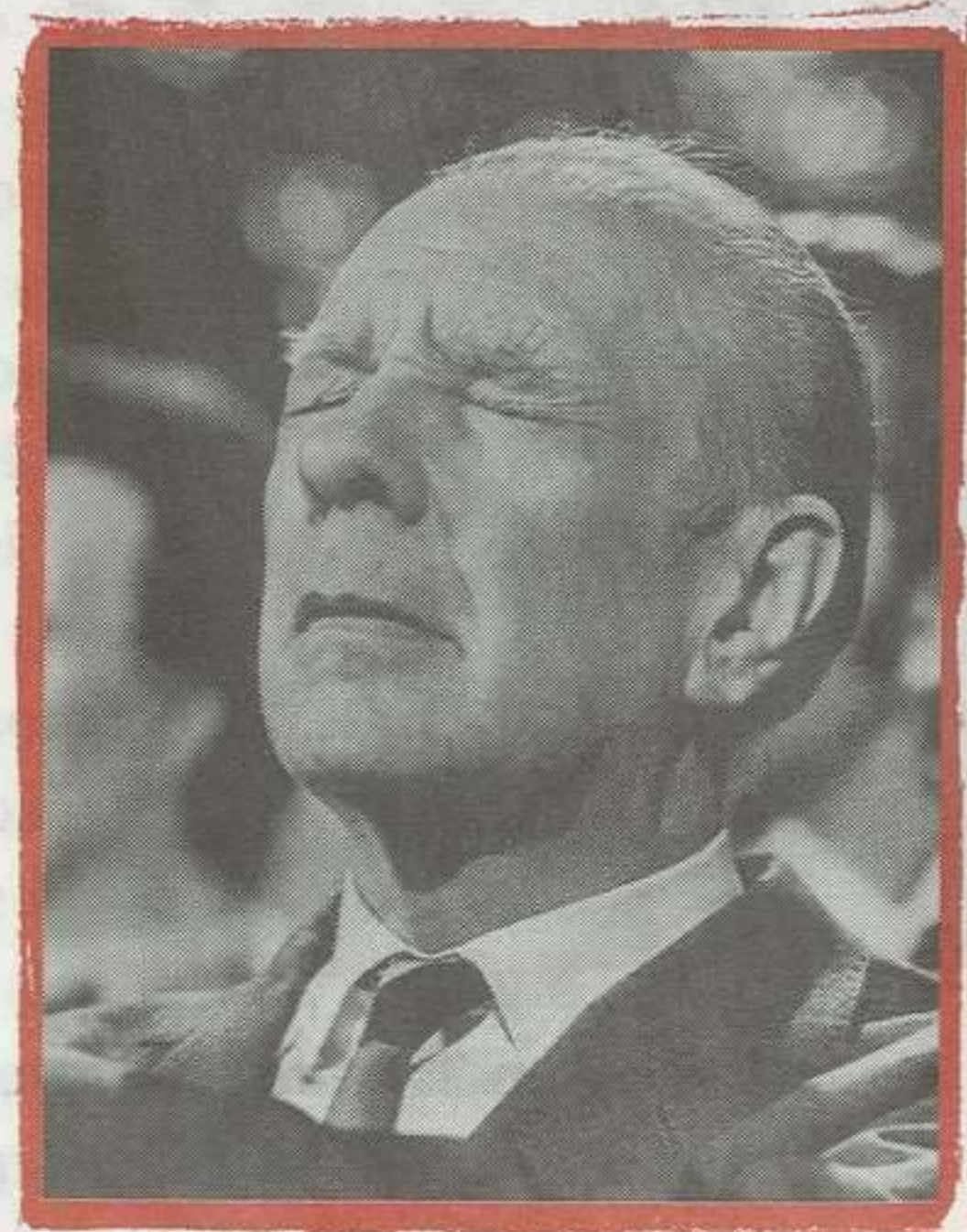


bió: «El cual entre suspiros y lágrimas de quienes lo rodeaban», y no recuerdo exactamente las palabras, pero el sentido es «dio el espíritu, quiero decir que se murió». Ahora bien, supongo que cuando Cervantes releyó esa oración debe haber sentido que no estaba a la altura de lo que se espe-

raba de él. Y sin embargo, también debe haber sentido que se había producido un gran milagro. De algún modo sentimos que Cervantes lo lamenta mucho, que Cervantes está tan triste como nosotros. Y por eso se le puede perdonar una oración imperfecta, una oración tentativa, una oración que en realidad no es imperfecta ni tentativa sino un resquicio a través del cual podemos ver lo que él sentía.

Ahora, si me hacen algunas preguntas trataré de responderlas. Siento que no he hecho justicia al tema, pero después de todo, estoy un poco conmovido. He vuelto a Austin después de seis años. Y tal vez ese sentimiento ha superado lo que siento por Cervantes y por Don Quijote. Creo que los hombres seguirán pensando en Don Quijote porque después de todo hay una cosa que no queremos olvidar: una cosa que nos da vida de tanto en tanto, y que tal vez nos la quita, y esa cosa es la felicidad. Y, a pesar de los muchos infortunios de Don Quijote, el libro nos da como sentimiento final la felicidad. Y sé que se-

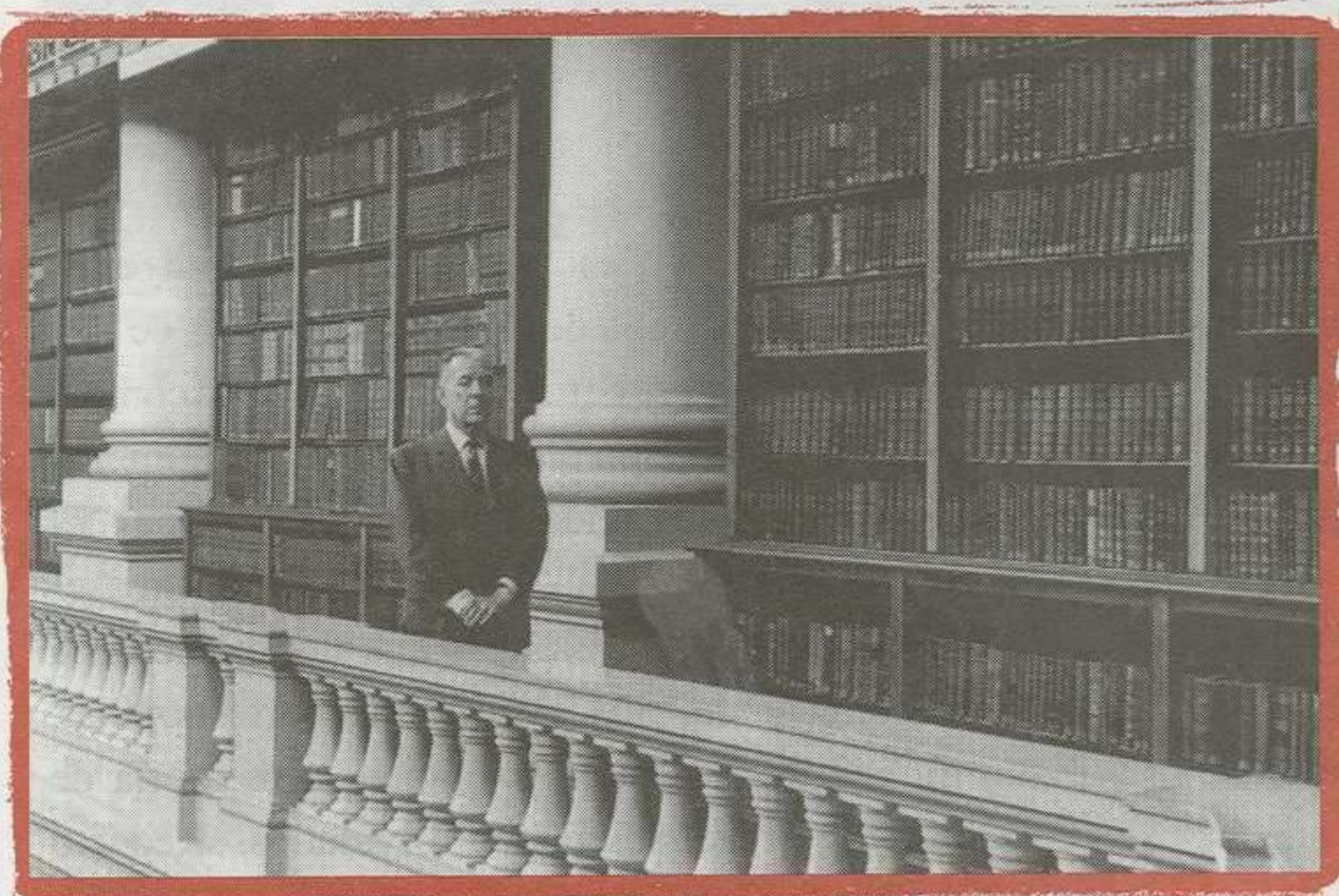
guirá dándoles felicidad a los hombres. Y para repetir una frase trillada y famosa, pero por supuesto todas las expresiones famosas se vuelven trilladas: «Algo bello es una dicha eterna». Y de algún modo Don Quijote —más allá del hecho de que nos hemos puesto un poco mórbidos, de que todos hemos sido sentimentales con respecto a él— es esencialmente una causa de dicha. Siempre pienso que una de las cosas felices que me han ocurrido en la vida es haber conocido a Don Quijote. □





# Marcos-Ricardo Barnatán

## Una vida



Alicia D'Amico

«La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben»

THOMAS CARLYLE

## Uno

¿Cómo resumir en un artículo «conmemorativo» una vida como la de Jorge Luis Borges? En los últimos veinticinco años he publicado más de un centenar de artículos sobre Borges, media docena de libros, ediciones críticas y prólogos. Mi último libro, *Borges, biografía total* (1) supera las quinientas páginas, y pese a haberse terminado en el verano de 1995, hoy resultan hartos insuficientes.

Concentrar en cinco folios una vida como la de Borges, la vida de un hombre, la vida de un poeta, la vida de un escritor, la vida de un soñador, la vida de un estratega, la vida de un polemista, la vida de un pensador, la vida de un crítico, la vida de un lector.

El primer truco literario que se me ocurrió fue escribir unas líneas, como si me las hubiera encargado un periódico como artículo de apoyo a un reportaje, o como si se tratara de la ficha de un diccionario biográfico o de una heterodoxa enciclopedia universal. Pero el propio Borges nos había dejado ya una magistral e inquietante nota epilógica a sus *Obras completas* (2),

(1) M. R. Barnatán: «Borges, biografía total». Editorial Temas de Hoy. Madrid, 1996.

(2) J. L. Borges: «Obras Completas». Emecé Editores. Buenos Aires, 1974. (1ª edición de 2.900 ejemplares. 1.164 págs. Tela original editorial. Sobrecubierta algo estropeada. Con firma autógrafa del autor y fecha.)

escrita a la manera de un artículo de una enciclopedia chilena publicada en Santiago el año 2074.

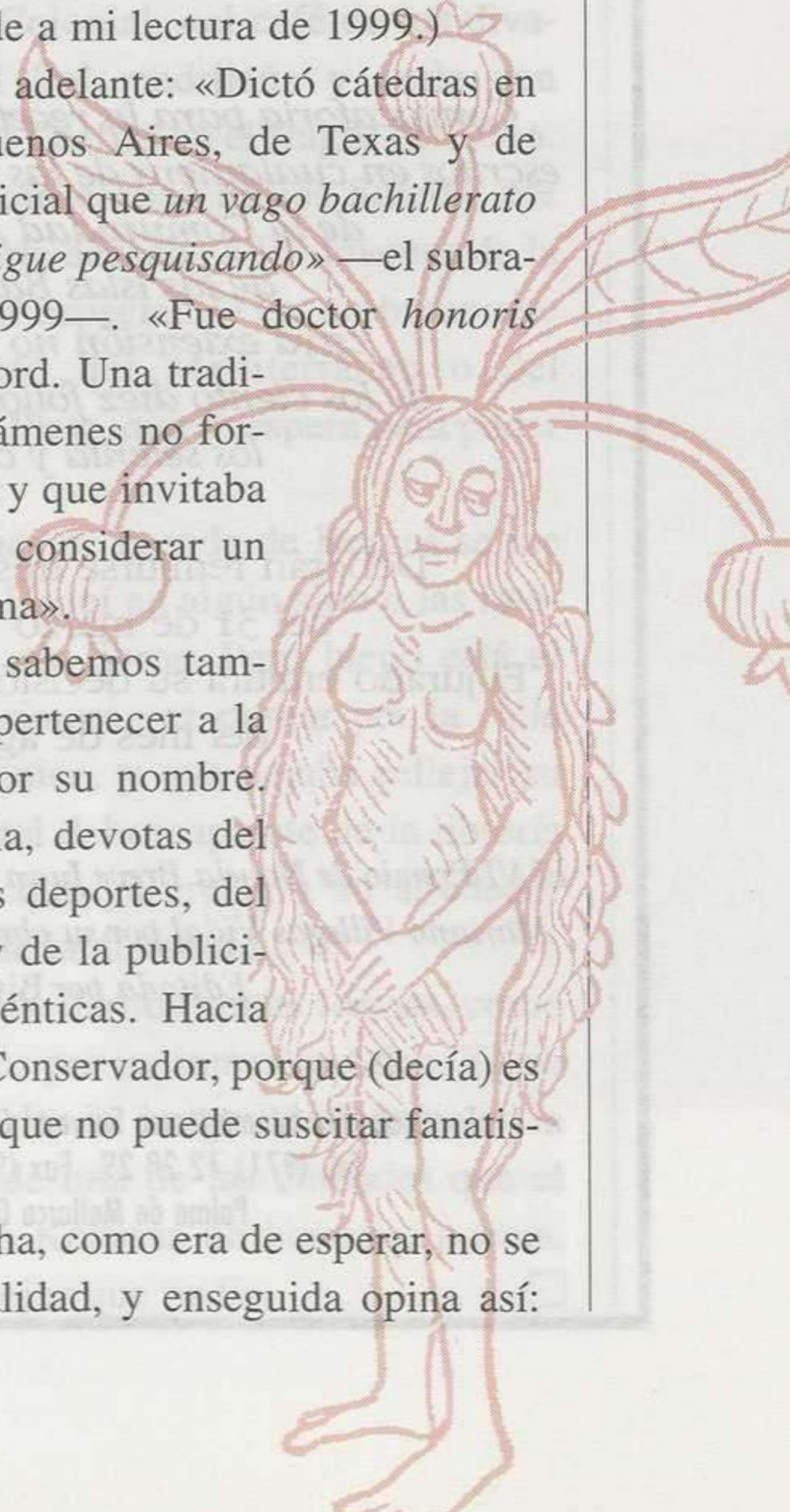
La supuesta nota de la *Enciclopedia Sudamericana* pergeñada por Borges, «a riesgo de cometer un anacronismo, delito no previsto por el código penal, pero condenado por el cálculo de probabilidades y por el uso», comienza así: «Borges, José Francisco Isidro Luis: Autor y autodidacta, nacido en la ciudad de Buenos Aires, a la sazón capital de la Argentina, en

1899. La fecha de su muerte se ignora, ya que los periódicos, género literario de la época, desaparecieron durante los magnos conflictos que los historiadores locales ahora compendian. Su padre era profesor de psicología. Fue hermano de Norah Borges (q.v.). Sus preferencias fueron la literatura, la filosofía y la ética. Prueba de lo primero es lo que nos ha llegado de su labor, que sin embargo deja entrever ciertas incurables limitaciones. Por ejemplo, *no acabó nunca de gustar de las letras hispánicas*, pese al hábito de Quevedo». (El subrayado corresponde a mi lectura de 1999.)

Prosigue Borges, más adelante: «Dictó cátedras en las universidades de Buenos Aires, de Texas y de Harvard, sin otro título oficial que *un vago bachillerato ginebrino que la crítica sigue pesquisando*» —el subrayado es asimismo de 1999—. «Fue doctor *honoris causa* de Cuyo y de Oxford. Una tradición repite que en los exámenes no formuló jamás una pregunta y que invitaba a los alumnos a elegir y considerar un aspecto cualquiera del tema».

Por la ficha chilena sabemos también que: «Le agradaba pertenecer a la burguesía, atestiguada por su nombre. La plebe y la aristocracia, devotas del dinero, del juego, de los deportes, del nacionalismo, del éxito y de la publicidad, le parecían casi idénticas. Hacia 1960 se afilió al Partido Conservador, porque (decía) es indudablemente el único que no puede suscitar fanatismos».

Pero el autor de la ficha, como era de esperar, no se caracteriza por su neutralidad, y enseguida opina así:





«SIEMPRE TEMIÓ QUE LO DECLARARAN UN IMPOSTOR

O UN CHAPUCERO O UNA SINGULAR MEZCLA DE AMBOS.»

«El renombre de que Borges gozó durante su vida, documentado por un cúmulo de monografías y de polémicas, no deja de asombrarnos ahora. Nos consta que el primer asombrado fue él y que siempre temió que lo declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos. Indagaremos las razones de ese renombre, que hoy nos resulta misteriosos».

«No hay que olvidar, en primer término —afirma la enciclopedia—, que los años de Borges correspondieron a una declinación del país. Era de estirpe militar y sin-

tió la nostalgia del destino épico de sus mayores. Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. Así, el más leído de sus cuentos fue "El hombre de la esquina rosada", cuyo narrador es un asesino. Compuso letras de milonga, que conmemoran a homicidas congéneres. Sus estrofas de corte popular, que son un eco de Ascasubi, exhuman la memoria de cuchilleros muy razonablemente olvidados. Redactó una piadosa biografía de cierto poeta menor, cuya única proeza fue descubrir las posibilidades retóricas del conventillo. Los saineteros ya habían armado un mundo que era esencialmente el de Borges, pero la gente culta no podía gozar de sus espectáculos con la conciencia tranquila. Es perdonable que aplaudieran a quien le autorizaba ese gusto. Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar la mitología de un Buenos Aires que jamás existió. Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas».

Tras ese esbozo de impostada autocrítica se pasa «al anverso»: «Pese a las fuerzas extrañas (1906) de Lugones, la prosa narrativa argentina no rebasaba, por lo común, el alegato, la sátira y la crónica de costumbres; Borges, bajo la tutela de sus lecturas septentrionales, la elevó a lo fantástico». Antes de acabar, se pregunta: «¿Sintió Borges alguna vez la discordia íntima de su suerte? Sospechamos que sí. Descreyó del libre albedrío y le complacía repetir esta sentencia de Carlyle: La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben».

## Dos

Más tarde pensé en otro recurso, mucho menos clásico, emparentado más con los audiovisuales, con la televisión o con el cine. ¿Por qué no usar un método caleidoscópico, en el que en sucesivos *flash* podamos ver a Borges en distintos momentos de su vida?

a) LA CASA es una de las viejas casas porteñas, baja, con patio y con aljibe, y un sapo o una tortuga en

### FUNDACIÓN BARTOLOMÉ MARCH SERVERA

## VII PREMIO DE NOVELA BREVE JUAN MARCH CENCILLO

DOTACIÓN: 1.000.000 PTAS.

*Convocatoria para la recepción de originales escritos en cualquiera de las dos lenguas oficiales de la Comunidad Autónoma de las Islas Baleares cuya extensión no sea mayor de los ciento diez folios ni menor de los setenta y cinco.*

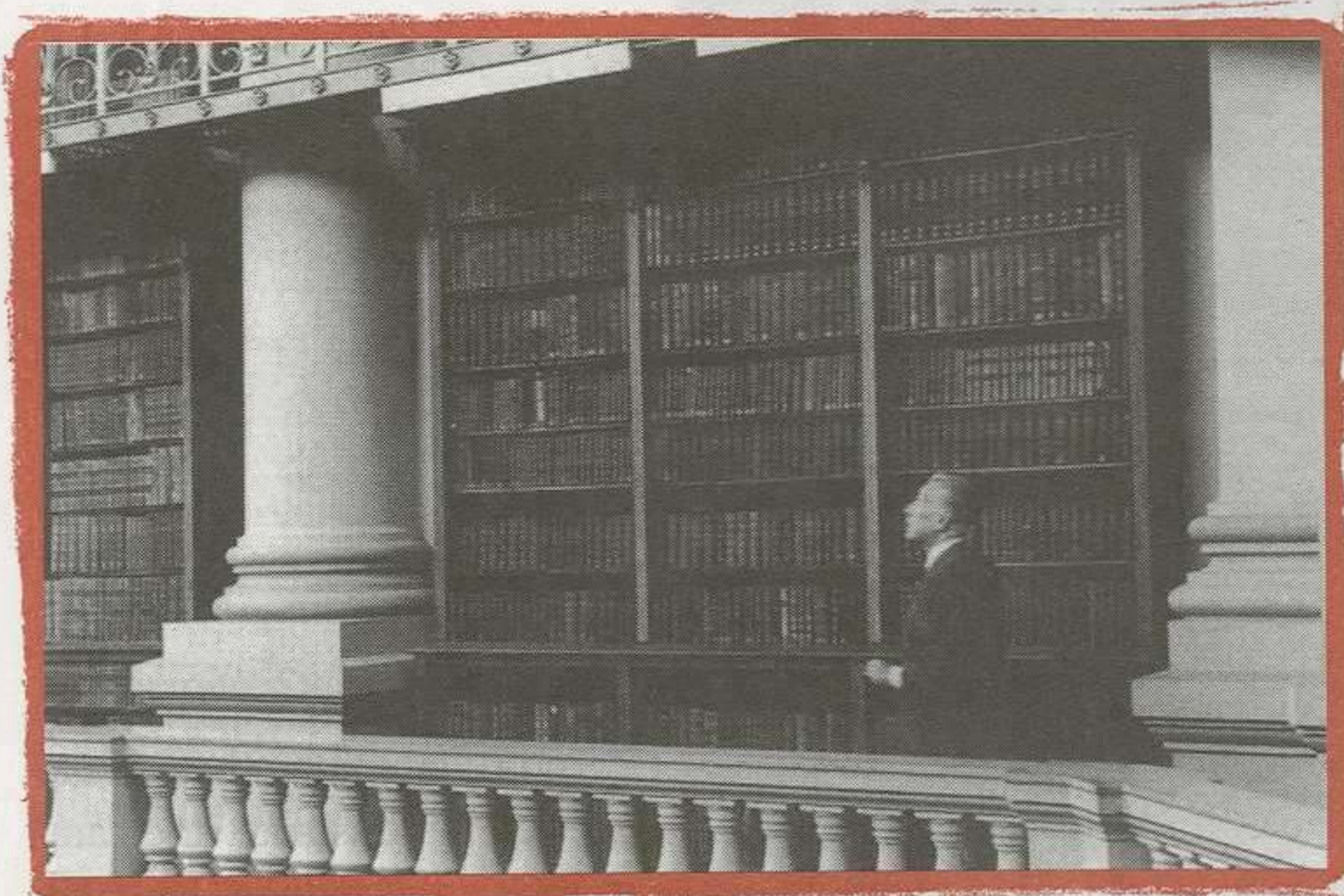
Deberán remitirse tres copias antes del 31 de marzo de 1999.

El jurado emitirá su decisión el primer jueves del mes de agosto.

*El VI Premio de Novela Breve Juan March Cencillo fue para Mariano Villegas Vidal por su obra Una gesta primaria. Editada por Bitzoc.*

Fundación Bartolomé March Servera. Calle Conquistador, nº 13  
Tel. (971) 72 28 29. Fax (971) 72 58 03  
Palma de Mallorca 07001





el fondo del aljibe. Es la casa de los padres de doña Leonor Acevedo Suárez. Está en la calle Tucumán — entre Suipacha y Esmeralda— en el centro de Buenos Aires. Aún es invierno. Corre el año 99. El 24 de agosto nace allí Jorge Francisco Isidoro Luis Borges. Primogénito de Leonor Acevedo Suárez y Jorge Guillermo Borges Haslam. Prematuro, ochomesino.

b) cambia la imagen.

UN JARDÍN, una verja, y el arco iris brillando en la soledad chocolate del denso río de la Plata. Son los primeros recuerdos del niño Borges. El jardín arbolado de su casa de Palermo, con el molino rojo —cuyo ruido asusta al niño las noches de tormenta—. Una verja con lanzas protege del mundo exterior ese jardín con palmera y gorriones, el de la parra de uva negra, el del molino rojo.

c) del jardín surgen los TIGRES Y LOS ESPEJOS.

El primer tigre dibujado en un cuaderno escolar. la palabra *tiger* y los tigres, los leopardos y los jaguares, de carne y hueso, en las casamatas del Zoológico de Palermo. El oro de los tigres. El amarillo pelaje de los tigres. El olor de los tigres.

«Pasó la infancia —escribió Borges— caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños. En esa napa sumergida o caótica siguen prevaleciendo...».

El tigre de fuego de William Blake, la fascinación ante el tigre y el horror frente a los espejos. «Ese horror a una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, (...) su infalible y continuo funcionamiento (...) su pantomima cósmica.»

Dios ha creado las noches que se arman  
De sueños y las formas del espejo  
Para que el hombre sienta que es reflejo  
Y vanidad, por eso nos alarman.

d) se abre la puerta de la BIBLIOTECA paterna.

Podemos ver los lomos de los libros y leer con alguna dificultad los difusos nombres de sus autores: los cuentos de Grimm, Mark Twain, Dickens, *La isla del*

tesoro de Stevenson, *El hombre invisible* de Wells, la versión de Burton de *Las mil y una noches* leída en la azotea porque era un libro escabroso. El *Quijote* en aquellos volúmenes

rojos con letras doradas de la edición de Garnier.

Pero esa biblioteca, soñada como una forma del paraíso, la desbarató el tiempo.

e) ahora, el paisaje es invernal; un joven de 15 años va andando desde su casa al Liceo Calvino, donde estudia el bachillerato francés.

El «incesante Ródano y el lago» de la ciudad de GINEBRA. Una imagen que vuelve cíclicamente a la memoria de Borges. La literatura francesa. El primer libro que descifró en alemán. Los poemas de Heine y *Der Golem* de Gustav Meyrink.

Sus amigos son Maurice Abramowicz —quien lo inició en la poesía de Rimbaud— y Simón Jichlinsky. Están los tres en una mesa de una ruidosa taberna de la rue de Rhône, Du Crocodile, beben cerveza y oyen tangos.

El método es incansable, podríamos continuar hasta el infinito. Aportar por ejemplo imágenes tan distintas como la mesa del Café Colonial, «el café de los divanes», en la Puerta del Sol madrileña y verle con Cansinos-Assens y Pedro Garfias en el fragor del Ultra. En Valldemosa, en la gran casona de los Sureda, ese palacio en el que la muerte acosaba a los jóvenes de la familia con una crueldad especial. O en un barco que vuelve desde un puerto del Mediterráneo o del Atlántico a la ciudad del Plata, que lo espera para poder revelársele. Otra vez.

Estas y otras imágenes de la vida de Borges se me antojan posibles porque las leí en algún sitio o las imaginé en algún lugar de sus libros. Pero luego está el Borges que yo ví por primera vez pasear por la calle Florida del brazo de alguien, y que dejaba reflejar su figura sobre el gran cristal del escaparate de la librería Atlántica. Y la leyenda que ya crecía a su alrededor desde los últimos años de la dictadura.

El caleidoscopio puede darnos tantas formas, como lugares remotos ofrecidos por un inmenso Atlas. Yo no quiero acabar sin ofrecerles la imagen de Borges en la habitación de un hotel de una de las ciudades que el amó, dictándole a María Kodama un hermoso poema. Algo que ella conoce mejor que nadie. □



# María Kodama

## La respuesta al enigma

**E**n la penumbra del monte Helicón, un hombre joven, cansado por la cacería, oye el rumor del agua y se precipita hacia ella. De bruces en el suelo, estirado el cuello como preparado para el sacrificio, se apresta a beber. En la corriente descubre un rostro que, estirado el cuello como preparado para el sacrificio, se apresta a beber. La sed y el cansancio lo abandonan y queda fascinado por ese rostro por el que languidecerá y nacerá una flor, la última que Perséfone recoge antes de ser llevada por Hades.

Narciso ignoraba que el instante previo a calmar su sed encerraba su destino, desobedecer la profecía: una larga vida a cambio de no contemplar su propia imagen y acatar la venganza de Afrodita por la muerte de la ninfa Eco, sin consuelo por el desamor de Narciso.

Narciso ignoraba que el instante previo a calmar su sed encerraba la ininterrumpida historia de algo que se llamaría tradición literaria, de lo que pasaría a ser uno de los temas más inquietantes para el artista: el del *otro*.

¿Qué sintió Narciso al verse reflejado ignorando que era él mismo? ¿Buscaba a su igual o, si nos atenemos a la versión de Pausanias, era la imagen de su adorada hermana gemela muerta, la que trataba de recuperar junto al agua? Si así fuera, estaría sugerido otro imposible, la primigenia unidad hermafrodita. La psicología acuñó el término «narcisista» para designar a aquel que se enamora de sí mismo.

¿Era el verdadero drama de Narciso, enamorarse de sí mismo? Si pensamos en la teoría de Heráclito que pregona «nadie entra dos veces en el mismo río», lo terrible del destino de Narciso no es amarse, ya que a cada instante del fluir del agua amaría a «otro», sino tratar de detener, a través del reflejo especular, la imagen puntual, sin cambio alguno, y llorar y languidecer cuando comprende la imposibilidad de su deseo. Esto es el principio del fin, puesto que el yo, encerrado en sí mismo, no puede trascender y halla la muerte.

Esto queda claramente simbolizado porque es, precisamente, Narciso —como dije—, la flor que toma Perséfone antes de descender con Hades al mundo de las sombras.

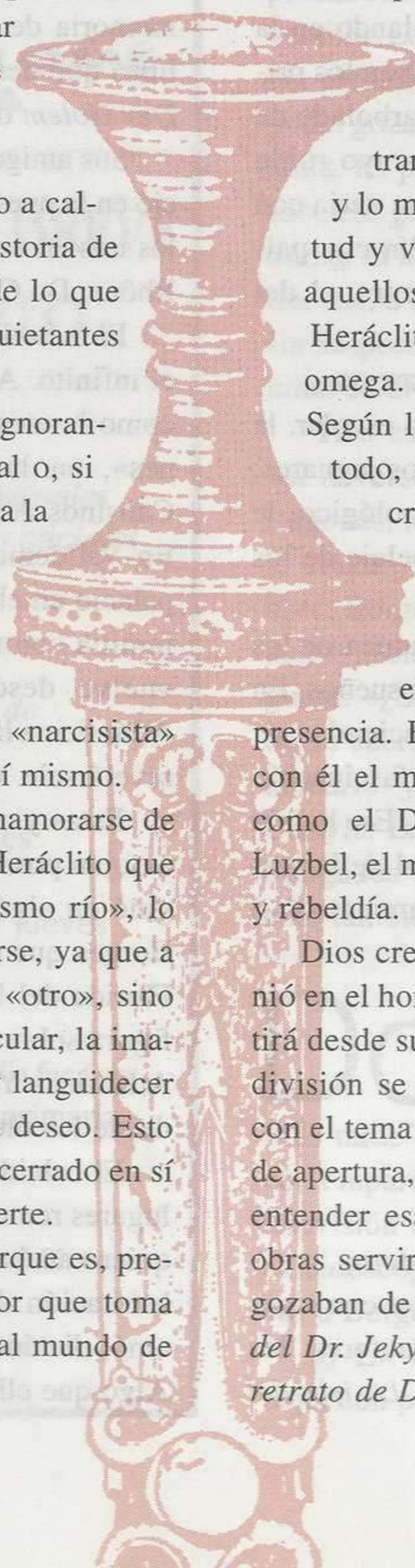
*El otro*, en el mito de narciso, sería un tema cerrado.

Es fundamental en Heráclito, la unidad de los contrarios. Dice el filósofo que, en el constante intercambio y la lucha de los contrarios en el mundo, hay algo que les sirve de base, aunque se presente, cada vez, bajo diferente forma y reciba distintos nombres entre los hombres. A esa cosa única que se afirma permanentemente, en medio de la lucha y del cambio, es a lo que Heráclito llama Dios. Dios, dice, está por igual en la noche y en el día, en el invierno y en el verano, en la guerra y en la paz. Para Heráclito, no es simplemente el miembro positivo de una pareja de contrarios de valor

positivo y negativo respectivamente, ni el común denominador de todos los miembros positivos de todas las parejas de contrarios; él dice: «Siempre en el fondo hay uno y lo mismo, vida y muerte, vigilia y sueño, juventud y vejez. Pues estos mudando, son aquellos, y aquellos, mudando a la inversa, éstos». Para Heráclito, la unidad de todas las cosas es alfa y omega.

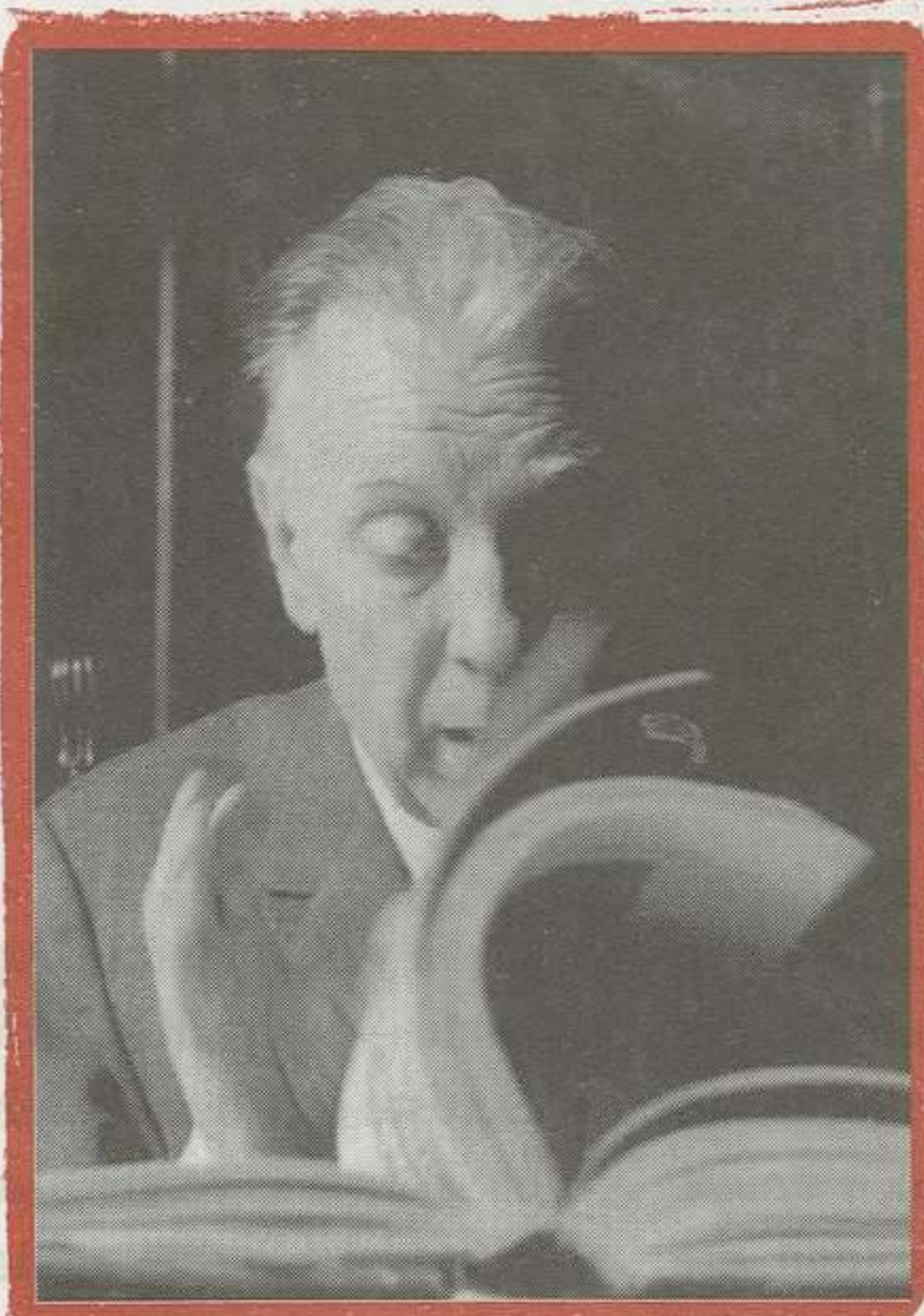
Según la tradición judeo-cristiana, Dios, que es el todo, crea el universo. Dios separa, también, su creación en parejas de contrarios: el agua, de la tierra firme; la luz, de las tinieblas. En los infinitos mundos posibles, quizá haya un Dios hecho de bien y de mal, en el que el mal no sea la carencia de bien sino una presencia. Ese Dios arrojará de sí al mal y disputará con él el mundo hasta el día final de la creación, así como el Dios judeo-cristiano arrojó del Paraíso a Luzbel, el más hermoso de sus ángeles, por su soberbia y rebeldía.

Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, reunió en el hombre el bien y el mal, entre los que se debatirá desde su nacimiento hasta su muerte. También esta división se verá reflejada en la literatura relacionada con el tema del *otro*. El *otro* será como una posibilidad de apertura, como una unidad que se divide tratando de entender esa escisión divina del bien y del mal. Dos obras servirían a este intento y las cito porque ambas gozaban de la preferencia de Borges: *El extraño caso del Dr. Jekyll y del Sr. Hyde*, de R. L. Stevenson, y *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.





Alicia  
D'Amico



Cuando Stevenson escribe su novela, él, imperfecto en su condición humana, pero alentado por el fuego divino de la creación, emprende, a través de la palabra escrita, el experimento imposible para el hombre: separar en un estado «químicamente» puro, el mal. Así, el protagonista de su historia, el Dr. Jekyll, un buen médico con las debilidades propias de todo ser humano, logra una droga capaz de obrar en él una transformación física y espiritual. Se convierte en «otro», en el Señor Hyde, ser perverso, de naturaleza brutal, que lleva una vida de disipación y de crímenes. Durante un tiempo, con la ayuda de otra droga, puede revertir el proceso hasta que, un día, comprende que es cada vez más y más difícil volver a ser el Dr. Jekyll. Es como sí, debilitada su parte buena, roto el equilibrio, su parte positiva ya no pudiera responder. Finalmente, cuando es descubierto, el horror de la situación le lleva al suicidio.

En la última parte de la novela, leemos la confesión de Jekyll, que encuentra Utterson cuando entra con Poole, el mucamo, al gabinete donde lo hallan envenenado a Hyde, luego de romper la puerta.

«Así, pues, lo exigente y rígido de mis aspiraciones, más que la extraordinaria degradación en mis faltas, me hacía ser tal como era y separó de mí, con una zanja más honda que en la mayoría de los hombres, las dos regiones del bien y del mal, que separan y completan nuestra doble naturaleza.

»Por lo mismo, hube de meditar profunda e insistentemente en esa dura ley de la vida que está en el fondo de todas las religiones y que es la fuente más copiosa de padecimiento.»

Agrega que, poco antes, la orientación de sus estudios tendía hacia lo místico y lo trascendental y lo había ayudado en este conocimiento de la perenne lucha entre sus componentes, comunes en todos los seres. Así se acercó al descubrimiento de que el hombre no es, en realidad, uno, sino dos. Su condena se originó en esto. La idea de separar esos elementos lo perseguía y confiesa:

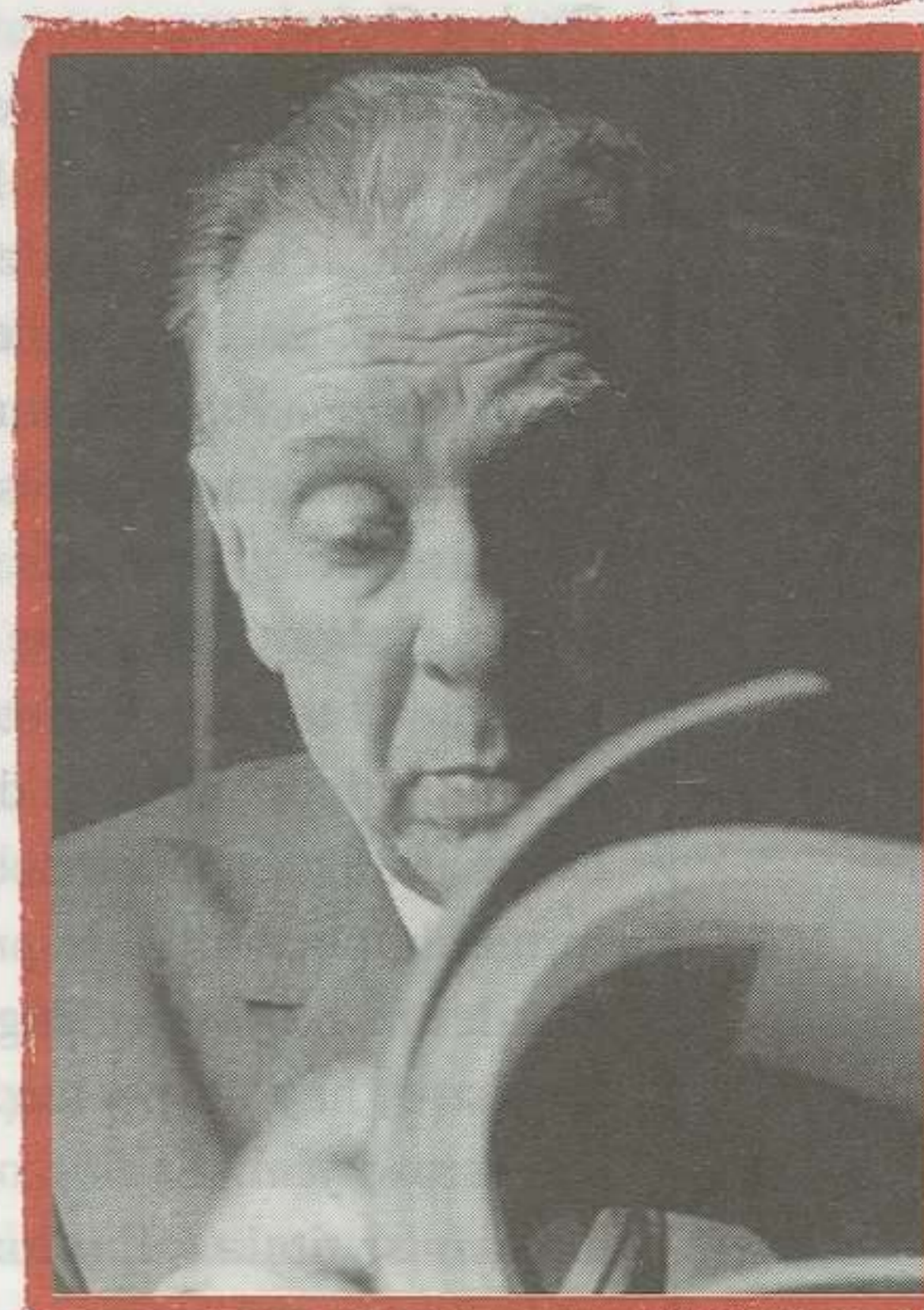
«Si cada uno de ellos —pensaba— pudiera ser alojado en una personalidad distinta, la Humanidad que-

daría aliviada de una inseparable pesadumbre. El malvado seguiría su camino, libre de las aspiraciones y de los remordimientos del inflexible hermano gemelo, y el justo podría caminar firme y seguro, por el sendero ascendente, practi-

cando las buenas acciones en que cifra su gozo y sin estar nunca más expuesto a deshonras y penitencias por culpa de una maldad que no era suya. El antema de la Humanidad era que estuviesen atadas juntas en un solo haz las dos tendencias antagónicas, y que en la dolorida entraña, en la conciencia, los dos hermanos gemelos, irreconciliables, mantuvieran una lucha sin tregua».

Tras esas reflexiones, Jekyll decidió disociar a los seres antagónicos. Antes de comenzar el experimento dudó en llevarlo a la práctica. Pero la tentación —como en el paraíso perdido para siempre por Adán y Eva— pudo más y bebió la poción.

Después de describir las agonías de la transformación, dice: «Así como la bondad resplandecía en el semblante del uno, la maldad estaba grabada, clara y patente, en la cara del otro. El mal, además — y aún debo suponer que sea la parte mortal del hombre—, había impreso en aquel cuerpo huellas de deformidad y de ruina. Y, no obstante, al contemplar la fealdad de aquel ser en el espejo, no sentí repugnancia alguna; por el contrario, lo recibí con un impulso de alegría. Aquel era también mi propio ser. Parecía natural y humano. Para mí representaba una imagen más viva del espíritu, parecía más perfecta y simple que la apariencia imperfecta y compleja que hasta entonces me había habituado a considerar como mía. Y en cierto modo tenía yo, sin duda, razón. He observado que, mientras revestía la apariencia de Edward Hyde,





## «EMPIEZA POR DECIRME SU NOMBRE, QUE ES (YA SE ENTIENDE) EL MÍO.»

nadie podía acercarse a mí por primera vez sin sentir un recelo físico de la carne. Me explico este fenómeno por la razón de que todos los seres humanos con quienes tratamos son un compuesto del bien y del mal, y únicamente Edward Hyde, en las filas de la Humanidad, era el mal puro».

Lo que en Stevenson es *el otro* como depositario de lo malo, como una entidad activa, con vida propia, en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, es la proyección estática que permite ver en el retrato el mal y la degradación de Dorian Gray, quien mediante la intervención de lo sobrenatural, de lo diabólico, ve convertido su pedido en realidad. Conservará para siempre su juventud y su belleza. Todo lo malo y las bajas acciones que comete irán transformando el retrato, al que esconde y acecha constantemente. Antes de destruir el retrato piensa que «como había matado al pintor, mataría la obra del pintor y todo lo que significaba. Mataría el pasado, y cuando hubiese muerto, sería libre. Mataría aquella monstruosa alma viva, y sin horribles advertencias, recobraría el sosiego».

Destruye, así, el retrato que recobra su belleza; pero en el suelo, desfigurado, repugnante a la vista, yace Dorian Gray.

En ambos casos, la rebeldía frente a la aceptación del bien y del mal, y de los cambios que eso opera en el caso de Jekyll y Hyde; o la no aceptación del fluir del tiempo, en el caso de Dorian Gray, los lleva a un callejón sin salida. En ambos casos, debatiéndose entre horribles sufrimientos, escapan del *otro*, a través de la autodestrucción, a través de la muerte.

En el siglo XX, nadie como Borges sintió más hondamente el tema del *otro*. Podemos encontrarlo abierto o encubierto, a lo largo de casi toda su obra. No es de extrañar esto, cuando sabemos de los homenajes que en forma de poemas o de prosa dedicara a Heráclito. En uno de sus libros que, sugestivamente, se titula *El otro, el mismo*, hay un poema cuyo título es, precisamente, «El otro»; y en *El libro de arena*, está el cuento que también se titula «El otro». ¿Cuál es el común denominador entre ambos, dejando de lado el título, o cuál, su diferencia?

En el poema, el *otro* es un Dios, que al igual que el Dios de Heráclito, es lo que se afirma a través de la

lucha y del cambio. Aquí el hombre —como Feuerbach decía— va a alienar lo que tiene de positivo en un Dios. De este modo, el hombre deposita su poder de creación en la musa, en un arcano fuego o en Dios, empobreciéndose, de este modo, y guardando para sí la escoria. Sólo a Dios le está concedido ser el otro, el mismo, porque él está fuera del tiempo, es la eternidad.

En el cuento «El otro», Borges resalta cómo una mañana, en Boston, sentado junto al río Charles, se encuentra con un joven y descubre que es él mismo, casi adolescente. Aquí el tema del *otro* sufre una variación ya que ambos viven en tiempos distintos pero se reúnen allí, junto al río Charles, en el mismo espacio. De este modo, se diferencia del caso del Dr. Jekyll, que se desdobra en el Sr. Hyde. Borges va a conseguir la simultaneidad en el encuentro. Lo que Borges nos presenta no es la división entre el bien y el mal, o la estática contemplación de Narciso. Trata de dar, frente a ese río que le trae «la milenaria imagen de Heráclito», al mismo hombre en dos momentos distintos, trata de darnos la evolución, lo que el tiempo hace del hombre. En la página 14 del cuento, leemos: «El hombre de ayer no es el hombre de hoy, sentenció algún griego. Nosotros dos en este banco de Ginebra o de Cambridge, somos tal vez la prueba...», «Hablamos, fatalmente, de letras: temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas. Mi *alter ego* creía en la inversión o descubrimiento de metáforas nuevas; yo, en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua. Le expuse esta opinión que expondría en un libro años después». Más adelante, en la página 15, dice: «Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy». Y luego: «No podíamos entendernos».

Sólo por un instante, cuando para demostrarle que no está soñando, le recita la famosa línea de Hugo: «*L'hydre-universo terdant ser corp acaillé d'astres*». Borges siente que Hugo los había unido.

Es como si, en definitiva, fuera el hecho estético el Dios, tal como Heráclito lo entendía o como si el hecho estético fuera la posibilidad del encuentro con todos los hombres.



Hay una frase que es muy significativa: «Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, *al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos*».

En el poema «El centinela» de *El oro de los tigres*, dice:

Entra la luz y me recuerdo: ahí está.

Empieza, por decirme su nombre, que es (ya se en-  
[tiende) el mío.

Aquí, nuevamente, el otro, convertido en centinela, el otro que es odiado minuciosamente. Lo terrible de este otro es que representa la cotidianeidad, la esclavitud de esa monotonía que no lo abandonará ni siquiera después de la muerte, porque «en la sombra del otro reino estaré yo, esperándome».

Ese encontrarse *consigo mismo*, sin división, es imposible, ya que al despertar también estará el otro, aún después de la muerte. Porque aún después de muerto, el hombre, como decía Spinoza, querrá perseverar en su ser. La situación no tiene salida, aquí ni la creación le salva en ese tiempo circular que es una celda. El hombre siente todo el peso de una monotonía sin fin.

Esta composición poética sería como el polo negativo de «Borges y yo», publicado en *El Hacedor*. Aquí el *otro* es el escritor. El hombre frente al creador, al que siente como alguien que lo despoja lentamente de las cosas que le son placenteras y queridas, para representar un papel como un actor. El yo acepta a su otro Borges, porque se siente justificado, aunque no salvado. Declara que «he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)». Borges, a su vez, tiene su *otro*, en su libro *El otro, el mismo*. Sólo que, antes, era la musa, el arcano fuego o Dios el que posee «lo que perdura en la memoria / del tiempo secular».

En «Borges y yo», tampoco la creación alcanza a salvarlo, «quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición», es decir, en última instancia, del fluir del río de Heráclito:

¿Qué río es este

que arrastra mitologías y espadas?

Es inútil que duerma.

Corro en el sueño, en el desierto, en un sótano.

El río me arrebató y soy ese río.

De una materia deleznable fui hecho, de misterioso  
[tiempo.

Acaso el manantial está en mí.

Acaso de mi sombra

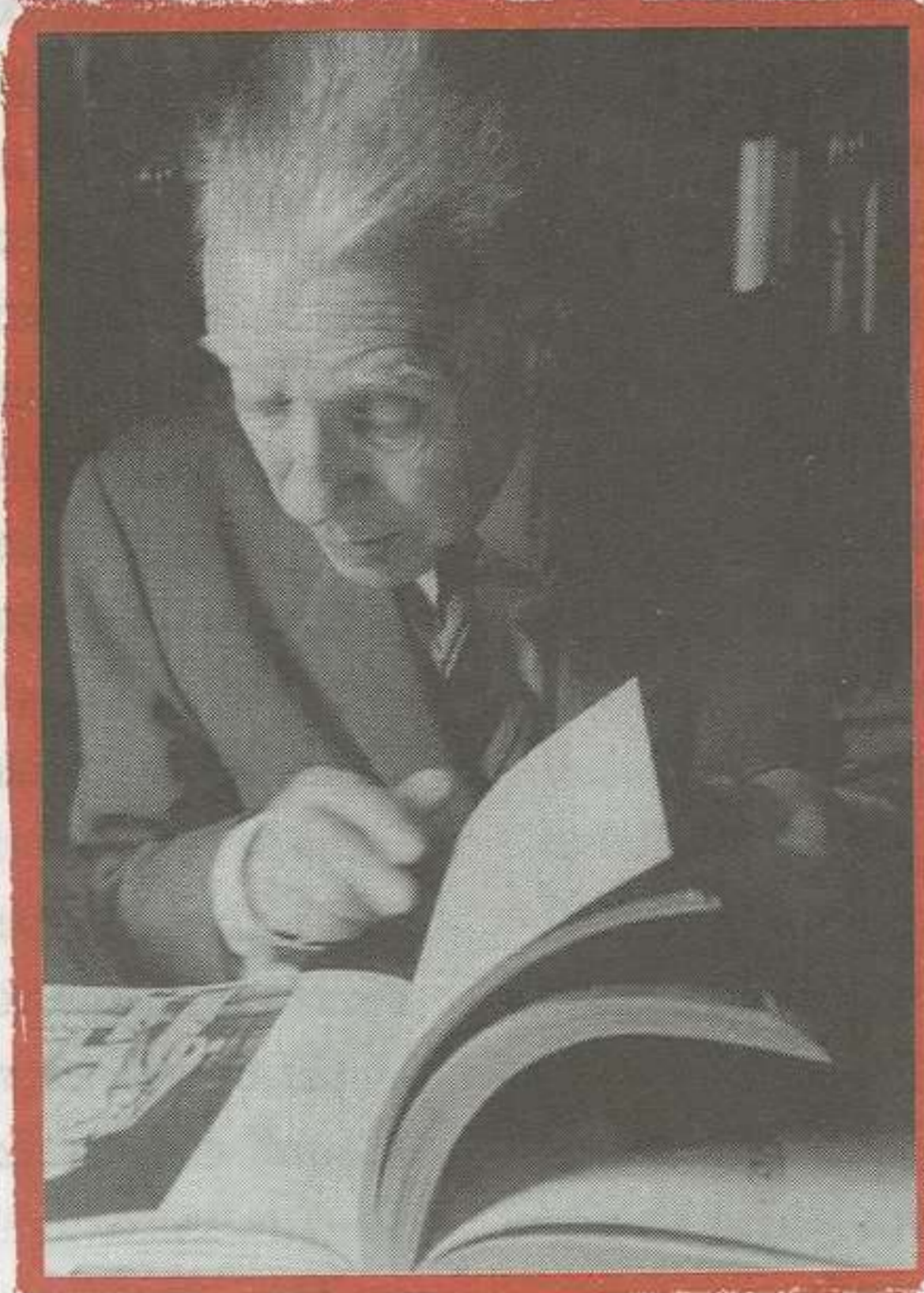
surgen, fatales e ilusorios, los días.

La obra, sin embargo, no es como la imagen que Narciso quiere retener inmóvil. La obra, aparentemente inmóvil, la creación construida y detenida en pala-

bras, va a cambiar al reflejarse en la conciencia de cada lector. Ese será su fluir y lo que la convertirá en un ser vivo. El río de Heráclito será, para la obra, la suma de lectores. El *otro*, para el lector, será la obra. Para el autor, el río de Heráclito es la constante creación que echa de sí lo que crea para continuar creando. El hombre —el yo— sigue su vida sin compartirla y, a pesar de saber que «yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)...» agrega «pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra».

De todos modos, el proceso continuará, porque el yo «tendrá que idear otras cosas». A diferencia de Narciso, Dorian Gray o Jekyll y Hyde, Borges dice con resignada lucidez: «Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página».

Si se continúa la lectura con «Emerson», de *El otro, el mismo*, Emerson será el *otro*, para Borges lector. La





## «YO HE DE QUEDAR EN BORGES, NO EN MÍ

QUE (SI ES QUE ALGUIEN SOY).»

vívida descripción queda al descubierto cuando, en el séptimo verso, escribe:

Camina por los campos como ahora  
Por la memoria de quien esto escribe.

Para agregar:

Piensa: Leí los libros esenciales  
Y otros compuse que el oscuro olvido  
No ha de borrar. Un dios me ha concedido  
Lo que es dado saber a los mortales.  
Por todo el continente anda mi nombre:  
No he vivido, quisiera ser otro hombre.

¿Piensa Borges, el *otro* de Emerson o Emerson, el *otro* de Borges? Citando, nuevamente a Heráclito: «Siempre en el fondo hay uno y lo mismo: vida y muerte, vigilia y sueño, juventud y vejez. Pues estos mudando son aquellos, y aquellos, mudando a la inversa, estos».

En el deseo de ser otro, está presente la antigua nostalgia del hombre que se siente separado del todo. Al elegir un camino, al ser «este hombre», se priva de todas las otras posibilidades. Si pudiera reunir a todos los que pudo ser «yo», sería el uno.

Justamente, frente a Dios, eterno y atemporal, la temporalidad es el castigo para el hombre.

Si tomamos un poema como «El otro tigre» de *El Hacedor*, también volvemos a hallar la teoría de Heráclito, tan cara a Borges.

Para Borges, el Tigre, casi como Dios, no tiene *otro*. Dice:

El irá por su selva y su mañana  
Y marcará su rastro en la limosa  
Margen de un río cuyo nombre ignora  
(En su mundo no hay nombres ni pasado  
Ni porvenir, sólo un instante cierto).

Dios es la eternidad. El tigre vive sólo de instantes que le permiten, quizá, la sensación de eternidad. Sin una conciencia que se vuelva reflexiva sobre sí misma, es sólo especie, no individuo sujeto a la fatalidad de la diferencia y el conocimiento de su finitud.

El *otro* tigre existe para «Borges y yo». El tigre pensado en la penumbra de la biblioteca, el tigre añorado por el yo, el de carne y hueso, idealizado por Borges a través del poema, será sólo un artificio. Lo que el poeta alcanza es sólo el tigre conceptual y lo conceptual empobrece a la realidad. El hombre recorta experiencias, la memoria recuerda al tigre empobrecido por las sucesivas experiencias que, si bien, aparentemente, parecen enriquecer la imagen impiden al poeta que en su mente resida la imagen del tigre tal cual es, sin conceptualización, quizá para siempre visto con la primera mirada de la infancia, el arquetipo del tigre.

No obstante, en «Arte poética», poema de *El Hacedor*, lo que perdura a pesar del cambio, lo que logra «convertir el ultraje de los años/En una música, un rumor y un símbolo/(...) es la poesía/Que es inmortal y pobre. La poesía/Vuelve como la aurora y el ocaso.»

En «Arte Poética», está nuevamente presente, Heráclito y la imagen del río. Borges dirá del arte:

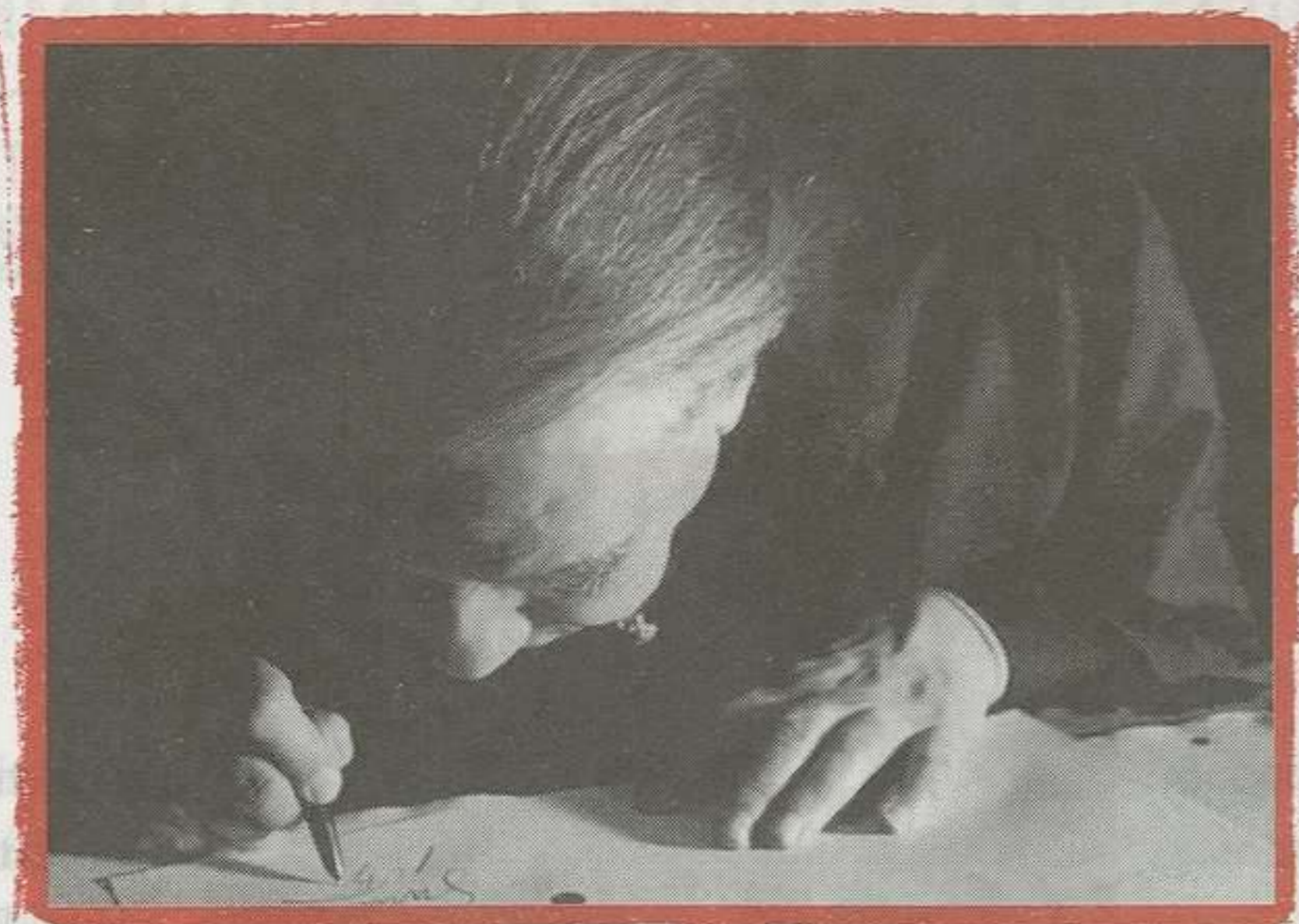
.....El arte es esa Itaca  
De verde eternidad, no de prodigios.  
También es como un río interminable  
que pasa y queda y es cristal de un mismo  
Heráclito inconstante, que es el mismo  
Y es otro, como el río interminable.

Es importante hacer notar un cuarteto:

A veces en las tardes una cara  
Nos mira desde el fondo de un espejo.  
El arte debe ser como ese espejo  
que nos revela nuestra propia cara.

Una cara que es, quizá, la arquetípica, la sin prodigios. La aceptación y la trasmutación del tiempo y de la muerte, a través de la armonía, de la conciliación en nosotros mismos de los opuestos. Solo así podrá el hombre unirse al otro que acecha desde siempre y superar la indiferencia del universo, ya que ese espejo (en «El oro de los tigres») «del agua incierta o del cristal que dura» será del que afirma «cuando esté





muerto, copiarás a otro. Y luego a otro, a otro, a otro, a otro...».

Volviendo a la narrativa, vemos que donde está expresando el fluir del tiempo, unido al continuo proceso del cambio del yo en otro, es en «El cautivo», un cuento de *El Hacedor*. Borges, en esa breve pieza en prosa, va dando el ser otro en el tiempo, a través de los sustantivos con que se refiere al cautivo: es un chico desaparecido, un indio de ojos celestes, el hombre trabajado por el desierto... Vuelve a llamarlo «chico», cuando, por un instante, recuerda el lugar donde había escondido un cuchillito. Los padres lloran porque han encontrado al hijo. Pero, finalmente, el personaje, el indio, regresa al desierto. Borges dice:

«Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron: yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa.»

Ese instante de vértigo en que pasado y presente se confunden es casi una mística experiencia donde, precisamente, se quiebra la sucesión temporal para entrar en una atemporalidad.

Aquí está el problema de la identidad: ¿Es el yo una esencia, una sustancia, algo que el hombre mantiene o es sólo un fluir? Si el yo es una suma de experiencias y cambia, ¿qué es lo esencial? ¿Quién es ese ser que es otro siempre, el chico, el hombre, el indio, el hijo? Es, en suma, «El Cautivo», el título de la composición, metáfora que encierra a todos los seres humanos. Esta es la pregunta que no abandona a Borges y que, a pesar de su agnosticismo, lo lleva a afirmar en el poema «El mar», de *El otro, el mismo*, luego de cuestionarse:

¿Quién es el mar? ¿quién soy? Lo sabré el día  
Ulterior que sucede a la agonía.

En *El Evangelio según Marcos*, Borges hace una compleja creación: por una parte, los datos que pertenecen a la vida de Baltasar Espinosa, son los del pro-

pio Borges. Borges es, en el cuento, el otro Baltasar Espinosa: y, a la vez, el

Evangelio es el otro del verdadero Evangelio, visto desde el siglo XX; en ese fluir del río de Heráclito, es el Evangelio de Borges lector.

El relator nos cuenta cómo Baltasar Espinosa — obsérvese la coincidencia con el nombre del filósofo tan admirado por el autor, Baruch Spinoza —, llega al campo, y describe a los Gutre, el capataz, su hijo y una muchacha «de incierta paternidad». Luego de unos días, su primo Daniel parte para arreglar un negocio de hacienda y Baltasar Espinosa queda solo.

En la página 426, dice: «Los caminos para llegar a la estancia eran cuatro: a todos los cubrieron las aguas».

Esos cuatro caminos dejan entrever, quizá, la cruz. Cuatro caminos cubiertos por las aguas que formarán, seguramente, ríos; el agua que purifica y que, a la vez, nos recuerda a Narciso, a la bruñida superficie de los espejos, pero viva.

Según los Evangelios, al tercer día, Jesús resucitó de entre los muertos. En el relato de Borges, al tercer día, Baltasar Espinosa, sin saber que acata su destino, a raíz de una gotera que amenazaba la casa del capataz, les da una habitación al fondo, al lado del galpón de las herramientas. Comen juntos en el gran comedor. Los Gutre, como toscas divinidades, saben las cosas pero no pueden explicarlas. «Los gauchos suelen ignorar por igual el año en que nacieron y el nombre de quien los engendró.» Por primitivismo, quedan fuera del tiempo sucesivo, libres de recuerdos. Cuando Espinosa intenta leerles *Don Segundo Sombra*, tropieza con el obstáculo de que el capataz había sido tropero «y no le podían importar las andanzas de otro».

«Espinosa, que se había dejado crecer la barba, solía demorarse ante el espejo para mirar su cara-cambiada.»

Tal vez, como escribe Borges en *El Hacedor*, «un rasgo de la cara crucificada acecha en cada espejo...»

Espinosa piensa que, a lo largo del tiempo, los hombres repiten dos historias: la de Ulises y la de un dios crucificado. La primera, por la fuerza de Ulises que regresa



## ¿QUIÉN ES ESE SER QUE ES OTRO SIEMPRE, EL CHICO, EL HOMBRE, EL INDIO, EL HIJO?

A despecho de un dios y de sus mares  
A su reino y su reina...

es, quizá, el triunfo del hombre sobre las vicisitudes de ese otro que fue y cuyo nombre era Nadie. En el caso del Gólgota, quizá fascina el Dios que decide ser otro y él mismo, tener lo que le faltaba: la experiencia humana.

Cuando Baltasar Espinosa no se siente forastero, no se siente «otro» es, justamente, cuando su fin se acerca. Borges va marcando el tiempo de la Semana Santa haciéndolo arrancar desde el martes. El jueves está la contrapartida del beso de Judas, señalada por el hecho de que la muchachita que se entrega no lo besa. Para culminar, asistimos al viernes santo cuando, en lugar de la oración, Espinosa «duerme una larga siesta, un leve sueño interrumpido por persistentes martillos y por vagas premoniciones». Para llegar, así, a lo que habrá de ser su crucifixión.

La crucifixión de Cristo/Espinosa, que en el río de Heráclito está presente en el constante intercambio y lucha de los contrarios, es, quizá, la imagen de esa cara: «Tal vez un rasgo de la cara crucificada acecha en cada espejo; tal vez la cara se murió, se borró, para que Dios sea todos».

Sinteticemos: podemos decir que, en los cuentos «El otro» y «El cautivo», a pesar de la diferencia aparente de los dos relatos, en lo que respecta a lugar, tiempo y personajes, lo que está sobre todo presente en ambos es lo que constituye el problema básico del hombre: la evolución del yo a través del tiempo, la identidad humana a través del tiempo.

En «El otro tigre», paradójicamente, lo que constituye la superioridad humana, el lazo de la memoria, el conocimiento, es lo que sume al hombre en la angustia del continuo interrogar, de la imposibilidad de traspasar los límites de su temporalidad: en cambio, en el animal, en el tigre, esa angustia no existe porque no hay un volverse sobre sí mismo, una autorreflexión de la conciencia que lo condene a saberse prisionero



del tiempo, del cambio y de la muerte.

En «Borges y yo», hay una simultaneidad de tiempo y de espacio. Está marcada la diferencia entre el mundo del creador y el mundo cotidiano que aplasta, de algún modo, al Borges no creador. Agobio que llega a su expresión máxima en «El centinela», composición donde ni siquiera la creación alcanza a salvar al hombre. Porque no se presenta aquí tan sólo el problema de la memoria y del cambio

de identidad a través del tiempo, sino también el de la lucha de los contrarios, de los distintos yoes que están presentes simultáneamente en el caótico mundo interior.

En «El centinela» se ve, finalmente, la angustia metafísica en que el hombre se debate, impotente contra su finitud e individualidad. Pero no se permite Borges, la salida mística. En este poema se advierte la angustia metafísica que es lucidez implacable, pura razón.

En «El Evangelio según Marcos» —como dije—, lo que fascina es el Dios que decide ser otro y él mismo, tener lo que le faltaba: la experiencia humana. En Baltasar Espinosa, Borges congela el problema de todo hombre: la soledad del ser, el ser sólo una partícula destinada al sacrificio, a la aniquilación, por la pérdida de la unidad primigenia.

En el Evangelio, todo hombre es, de alguna manera, Cristo. El sacrificio es un camino obligado de todos. El hombre totalmente inocente, condenado por su esencia a la finitud.

Pero ¿cómo puede el hombre escapar de la finitud?

Para Borges, agnóstico, ello es sólo posible a través de la creación de la obra. Por su poesía, por su prosa, podrá acceder a la armonía con el universo, trazar la imagen de su rostro, saber quién es, llegar a su centro.

Esto es lo que manifiesta en «la salvación por las obras», en su libro *Atlas*. Por un haiku, los dioses deciden salvar a la humanidad. □



# Fernando Quiñones

## Unas gotas en torno al maestro

La casi monstruosa memoria cultural de Borges puede quedar de manifiesto en no tan pequeños lances como el que ahora refiero, y que no sé si atribuir a su previo conocimiento de la obra o a sus intuiciones y oído literario. Me explico. Salvo el libro que me premió y prologó, y por un cruce de complejas razones entre las que figuraba mi propósito de no agravar su calvario de recibir kilos de libros, nunca le envié los míos. Me quedé con bastantes ganas, sin embargo, de enviarle algunos títulos, y creo que fue en Alcalá de Henares donde me decidí a hablarle de mi novela *La canción del pirata*. Mintiéndole al decirle que en los archivos municipales de Cádiz había aparecido una larga narración anónima del siglo XVII, con un lenguaje clasizante entre barroco y picaresco muy de su posible gusto. Por ejemplo, y al comienzo de la historia: «Mi madre, que vivía de lo que iba saltando, me parió en la playa grande que mira a la mar de Berbería...».

—Qué lindo. Ah, pero éso es suyo— me cortó Borges enseguida, presintiendo o sabiendo que lo era.

Caso demostrativo de su tácita y angelical creencia en que cualquiera podía saber lo que él, sólo que no se acordaba de momento, aquí va el episodio del taxista madrileño que Borges confundió conmigo, dada su ceguera, mi habitual situación al volante y el hecho de que por una avería no pude utilizar aquel día mi coche. En aquellos días andaba muy alto el listón del amor borgeano por los perdidos lenguajes y la antigua poesía anglosajones, y el maestro se lanzó a desgranar, las manos sobre el puño del bastón, un poema de bruscas fonéticas e ininteligible texto incluso para ingleses. Lo dirigía entusiasmado a todos los ocupantes del taxi (me parece que eran Rosa Pereda y Marcos-Ricardo Barnatán), pero sobre todo a su vecino de asiento, el taxista, sobre cuya atónita sorpresa diluviaba con creciente intensidad el recitado arqueológico, que Borges interrumpió de pronto acercándole amistosamente la cabeza:

—Caramba, Cabrera, ¿no oye usted un chocar de espadas en los versos?

Porque muchas veces, incluso en cartas conservadas, me llamaba Cabrera simpáticamente, alegando que me tenía por muy andaluz, y que andaluz fue aquel conquistador Cabrera, fundador de la Córdoba argentina.

Su generosa creencia en que todos sabíamos de lo que fuera y la humildad congénita que sólo en él y en otras personas realmente grandes he advertido, quedan de relieve en los «exiemplos» que siguen. Conseguí que acabara contando con su afecto, e incluyera en sus recopilaciones su poema «A un poeta menor de la antología», y una tarde en Aranjuez le pregunté por qué lo había desestimado tantos años.

—Ahora recuerdo —me dijo al rato, con la conversación ya por otros rumbos. —Recién escrito en casa, fui a leérselo a una señora de las que van a tomar el té con mamá y no le gustó.

No tuve suerte en cambio con la idéntica recomendación que le hice de su relato «El hombre en el umbral», uno de mis favoritos de *El Aleph*.

—¡Ah, ya! —fue su respuesta. —Pero ¿no lo encuentra un poco *maquinista*?

Y acompañó esta desdeñosa metáfora remendando con las manos el manejo de una repetitiva rueda de molinillo.

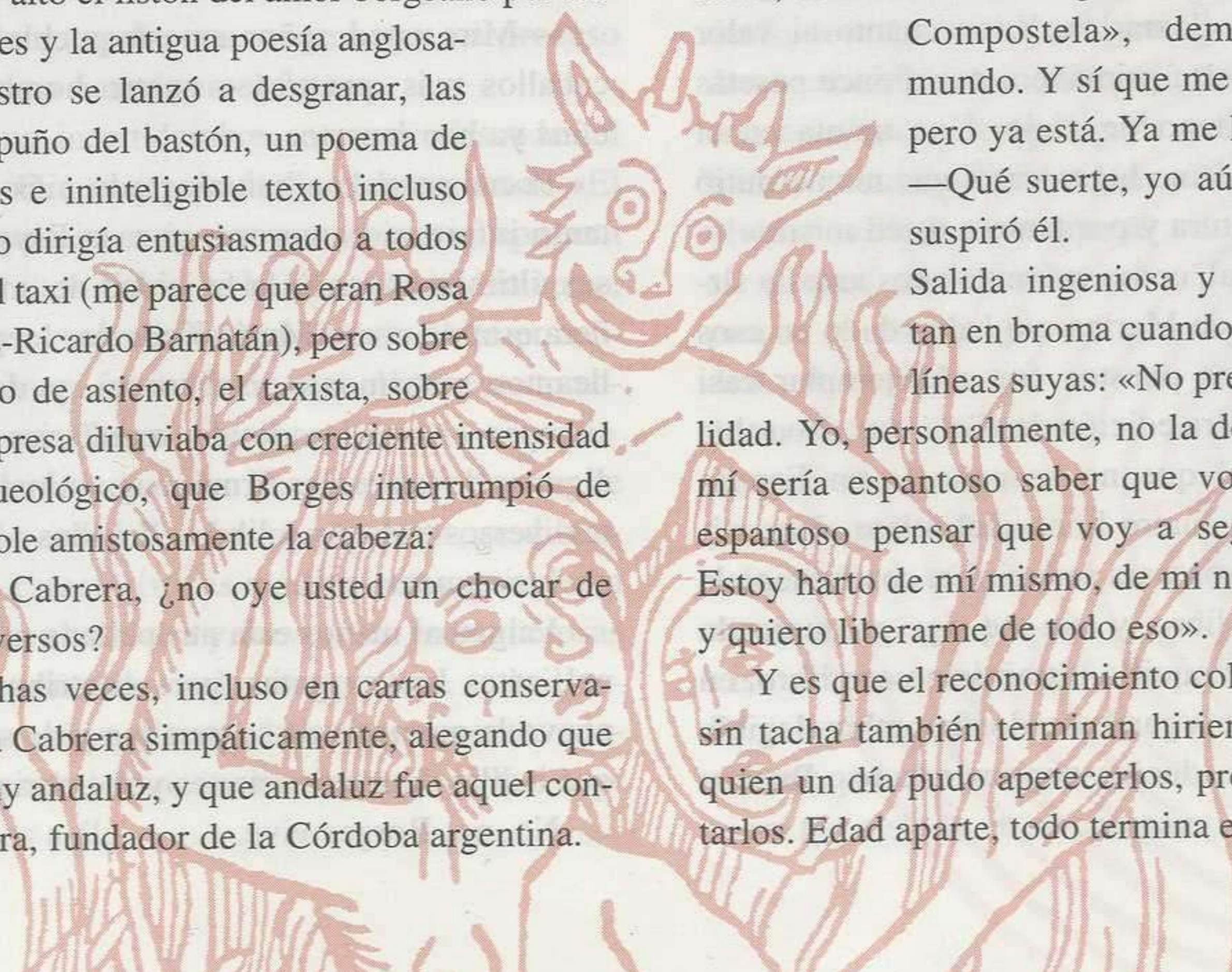
En otro orden de cosas, ya en pleno terreno de su humor, no caigo en cuándo ni donde, pero respondo de que le dije en otra ocasión:

—Estoy bien contento, maestro, con haberme librado por fin de usted. Lo he tenido por largo encima de mis ideas y mis escritos, tanto es así que, curándome en salud, le he dedicado algún relato, «Las campanas de Compostela», demasiado afín a su mundo. Y sí que me ha costado zafarme, pero ya está. Ya me libré de Borges.

—Qué suerte, yo aún no lo conseguí —suspiró él.

Salida ingeniosa y elegante aunque no tan en broma cuando nos damos con estas líneas tuyas: «No precisamos de inmortalidad. Yo, personalmente, no la deseo y la temo; para mí sería espantoso saber que voy a continuar, sería espantoso pensar que voy a seguir siendo Borges. Estoy harto de mí mismo, de mi nombre y de mi fama, y quiero liberarme de todo eso».

Y es que el reconocimiento colectivo y el renombre sin tacha también terminan hiriendo y defraudando a quien un día pudo apetecerlos, procurárselos y necesitarlos. Edad aparte, todo termina en hartazón y las con-





Pepe  
Fernández

secuencias públicas de una gran obra suelen dar paso a un frívolo mareo de agasajos y ofertas, dinero y halagos, compromisos y vacíos agobios que sólo se padecen cuando se alcanzan.

La última vez que lo vi en Madrid fue en el Hotel Palace, junto a María Kodama y Carmen Criado, de Alianza Editorial. Tuve esa mañana el gusto de regalarle una exquisita edición francesa de *La Odisea* que compré en los baratillos domingueros de Cádiz; el ejemplar, en excelente estado, daba placer hasta al tacto y al olfato, con un lejano trasmín a caña, tabaco y hojarasca. Borges se inhibió, casi se ruborizó rechazando:

—No le puedo aceptar una cosa así, es mucho.

Pero, a poco, mis dos únicos argumentos lo convencieron:

—No soy coleccionista de libros ni de nada, capitán (que era como solía llamarlo). Y, en cuanto al valor material, lo compré esta primavera por quince pesetas en un baratillo gaditano de viejo. Una manta en el suelo. Y casi en el mismo lugar, creo, que me permitió asomarme a su literatura y por tanto a usted mismo.

Y es que de chaval, como cuarenta años antes y sirviendo en Infantería de Marina, yo había dado en esos mismos y promiscuos puestos con un ejemplar casi mugriento de la primera edición de *Ficciones*. No sabía quién era Borges, al que no se conocía en España entonces, pero tres o cuatro líneas del relato «Las ruinas circulares» bastaron para seducirme, como luego la lectura completa del libro, y aún me sigo preguntando cómo llegaría a este zoquillo ultramarino ese libro, en cuya portadilla aparecía garabateado el nombre ilegible de su lejano dueño o dueña, con un oscuro «Buenos Aires» debajo.

Francisco Umbral me ha declarado en un libro el introductor de Borges en España. No sé si exactamente ha sido así, pero en su momento (primeros años sesenta) hice cuanto estaba en mi mano por que así fuera, y sé que por lo menos un primer comentario sobre Borges publicado en este país fue el que redacté para *Cuadernos Hispanoamericanos*, a partir de un estudio de Ana María Barrenechea. Valga toda esta ociosa digresión en el sentido de buena suerte mía y no de presunción, ya que sin ir más lejos, Marcos-Ricardo Barnatán no contribuyó menos tesonera y justamente a la entonces naciente y hoy impresionante estimación de Borges en nuestro país.

Cerraré estas apresuradas memorietas refiriendo que en la portada de la biografía que le dedicó en Eudeba Alicia Jurado, aparece una foto realmente desusada en la que Borges ríe a todo reír; quiero acordarme de que fui quien motivó esa risa estallante, ruidosa de quien era la moderación y la discreción en persona.

Estábamos en el curso de una recepción en su honor que le brindó en Madrid el ex Instituto de Cultura Hispánica, y hablábamos de la poderosa «generación perdida» estadounidense. Me acordé de un paisaje del libro *Tar*, de Sherwood Anderson. En un hipódromo rural del Medio Oeste, un petulante y recién llegado forastero del Este no deja, con razón o sin ella, de hacerse el sabihondo hípico. Harto ya de él, un lugareño le dice finalmente:

—Mire usted, señor, en este pueblo no entendían de caballos más que tres o cuatro hombres, y cinco de ellos ya han muerto.

Pocas cosas me han alegrado más que, después de tanto infortunio amoroso, gozase Borges, así fuera en sus últimos años, de la felicidad de una buena compañera estable como María Kodama, luego de sus centelleantes matrimonio y divorcio, y de haber andado siempre enamorado de secretarías y amigas, con algunas de las cuales firmó magnánima e indebidamente diversos trabajos y libros, debidos —lo sé— única y exclusivamente a él.

Valgan al menos esta atropellada miscelánea personal, estas breves gotas, para contribuir a reavivar de nuevo la memoria de su persona y de su obra. Pero, ¿a qué hablar de reavivaciones y memorias?

No, no, Borges vive. □



# Miguel Angel Molinero

## El Aleph es un tango sublimado

El Aleph» borgiano consiste en una dilatada metáfora de la idea de infinito; está, por tanto, en su propia naturaleza permitir innumerables interpretaciones y exégesis. Ningún criterio autoriza, en el mundo de la ficción, a separar las falsas de las verdaderas, si es que alguna lo es de manera privilegiada. Quizá, la ironía, únicamente, permita adentrarse por un camino así, sin alterar el sortilegio narrativo de esta pieza maestra, que no cesa de acrecentarse desde los días, ya lejanos, de su primera publicación en 1949. Ha alcanzado esa suerte de eternidad vicaria en la memoria selectiva que distingue a la gran escritura.

La sombría pereza del canon establecido por los estudiosos instalados de Borges acuñó expresiones tales como «invención metafísica» para situar el lugar Aleph, que el propio texto describe así: *donde están sin confundirse todos los lugares del orbe*. O en la versión de erudito pomposo propia del personaje Carlos Argentino Daneri, el microcosmos buscado por cabalistas y alquimistas, el inapresable *multum in parvo*. Por una de esas paradojas en las que se complace y se retuerce la realidad, este delirio imaginario concuerda con las suposiciones de la física contemporánea sobre el origen del mundo. Muy bien pudo suceder que el Aleph, una pequeña esfera tornasolada de dos o tres centímetros de diámetro se superpusiera, en algún momento, a la que condensó toda la energía universal antes del Big-Bang; nadie nos asegura que un proceso similar no vuelva a ocurrir en el futuro.

Con la misma incertidumbre se puede desnudar el secreto camino oblicuo que oculta la elaboración de «El Aleph». Esta exquisita máquina narrativa que aparenta discurrir por los altos cielos de la ideación del Universo, en verdad oculta y malentendida una historia de amor contrariado cuya primera formulación está claramente tomada de la letra de un célebre tango.

La legión de los devotos borgianos, y dentro de ellos el señalado orden de «los alephianos», se distingue, entre otras características más inciertas, porque ha leído o recitado en voz alta y fervorosa, en numerosas y señaladas ocasiones de exaltación poética, su brillante párrafo de arranque. Es un placer permanente, además de una necesidad demostrativa, reproducirlo a continuación. Vamos a él:

«La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita».

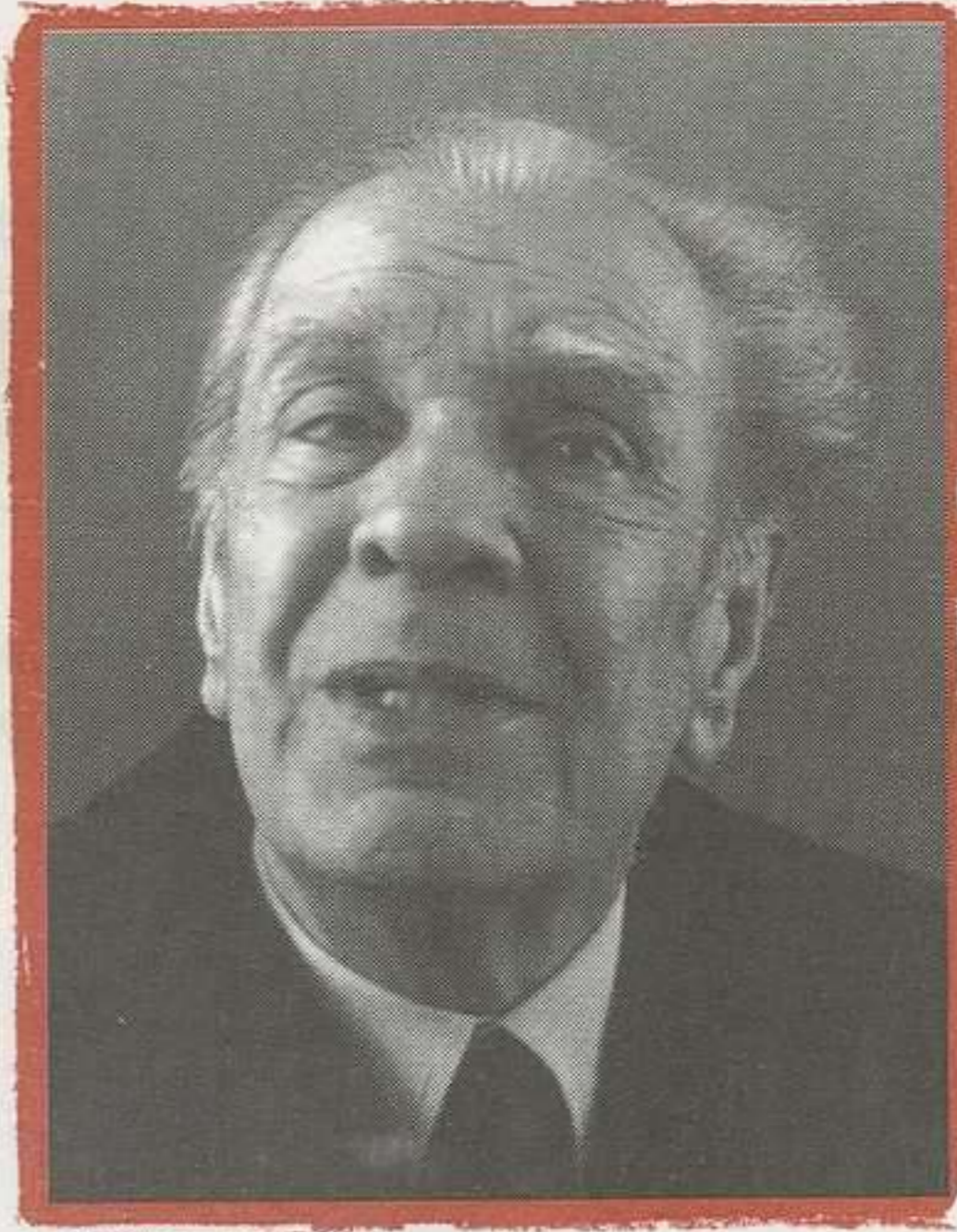
Y ahora, préstese atención textual a la primera estrofa del tango «Sus ojos se cerraron», que en su día firmaron al unísono, Gardel y La Pera. Reza así:

Sus ojos se cerraron...  
y el mundo sigue andando,  
su boca que era mía / ya no me besa más...

Si se prescinde —que ya es perder— de la perfecta prosa de Borges, que procede por elevación, y abjura de los excesos sentimentales y del patetismo maniqueo y sin contención que tiñe al tango suburbial, el contenido semántico es idéntico. Puede decirse sin forzar nada, que todo el círculo mágico de «El Aleph» está inscrito en la voz de Carlos Gardel modulando la frase inicial de esta melodía de arrabal; por cierto, dotada de fascinante acierto expresivo.

¿Era consciente Borges del «préstamo» y juega a desfigurarlos hasta hacerlo irreconocible para los avisados lectores? Una malicia así, de las varias que flotan con apariencia desperdigada por el relato, rima muy bien con su espíritu burlón; sin olvidar las que se inflige a sí mismo, con nombre propio y escasa piedad. A menudo, un autor cree haber descubierto lo que ya sabía por haberse leído u oído a otros, a los que previsiblemente olvida. Pero resulta arduo considerar que el escritor estuviera tan aislado en su campana



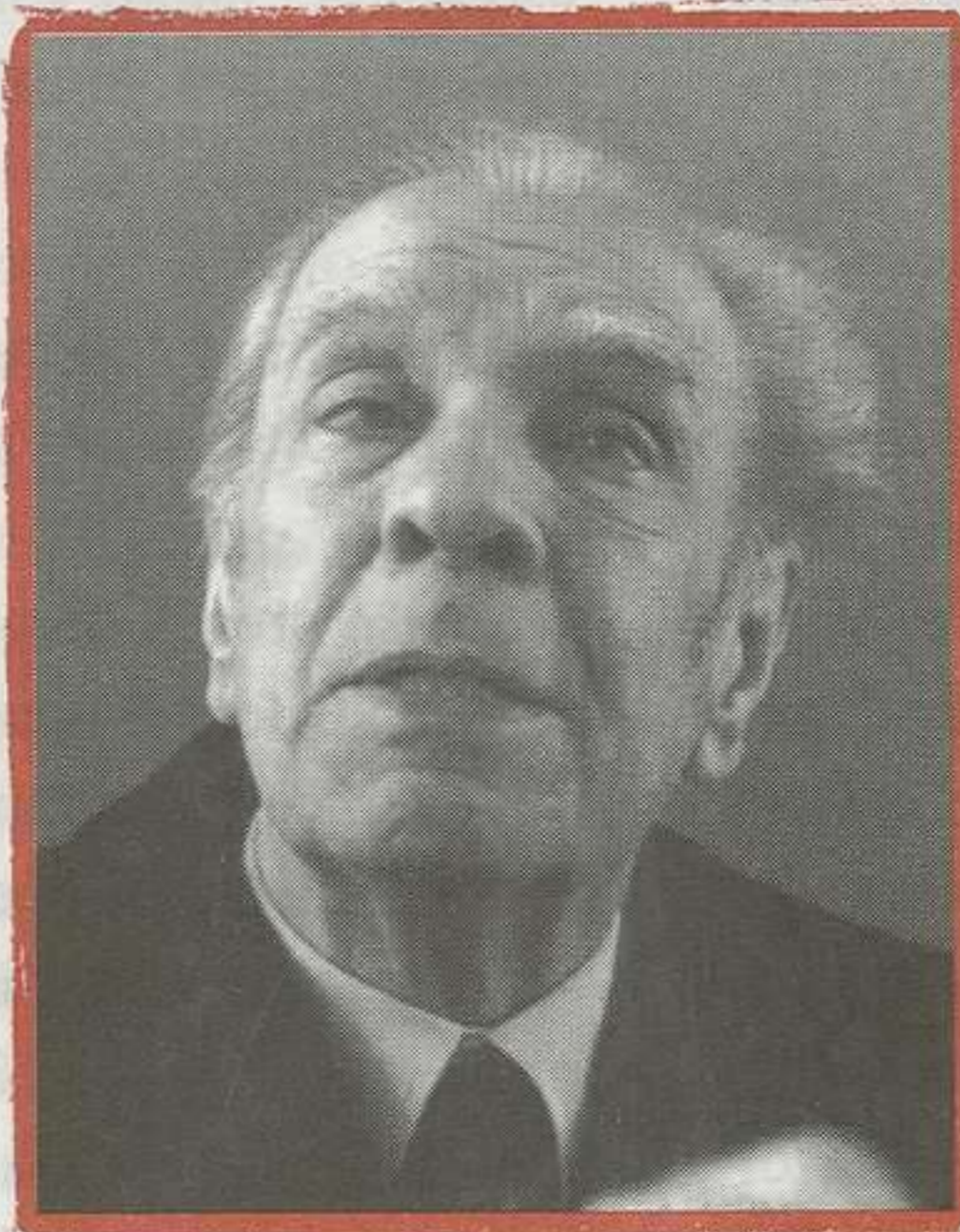


Humberto  
Rivas

de cristal que no le hubiese llegado, en Argentina, el clamor de los sonos del tango parcialmente hurtado, sobre cuya falsilla se hizo una película de notoriedad cierta.

No ahuyenta la sospecha de que se vayan borrando huellas, con mayor o menor deliberación; más bien se incrementa, al recordar las conocidas invectivas del poeta ciego, atento siempre a marcar distancia contra los tangos y su atmósfera de burdel y el fútbol, las dos mitologías argentinas por excelencia.

Todo parece indicar que el fabulador ha procedido a la manera de las ostras, convirtiendo en un bello mausoleo de nácar un cuerpo extraño que logra herir sus delicadas membranas. Su genio consiste, precisamente, en dar el primer paso sobre el cañamazo de una canción, mil veces repetida, para terminar alzándose en los siguientes hacia el inasible centro del mundo sin que la traslación sea perceptible por el adormecedor influjo de su arte de contar.



Algún suspicaz puede pensar que alude a un escamoteo así cuando nos refiere, en primera persona y asumiendo su propia identidad, la derrota de su libro apócrifo de expresivo título *Los naipes del tahir* frente a su rival literario y amoroso Carlos Argentino, primo de Beatriz, que recibe el segundo premio nacional de literatura por su indigesto e impenable poema de ínfulas épicas y filosóficas, *La*

*Tierra*. Borges dedica una demorada complacencia al remedo hiriente de esta composición, a través de los profusos y extravagantes monólogos de Argentino.

Su proverbial crueldad literaria apunta tanto a los delirios de la mala poesía como a un modo de expresión a la vez solemne, fatuo y arcaizante, que atribuía al acartonamiento de la lengua en España, aprisionada por normas gramaticales obsoletas y rígidos dictados de la Academia.

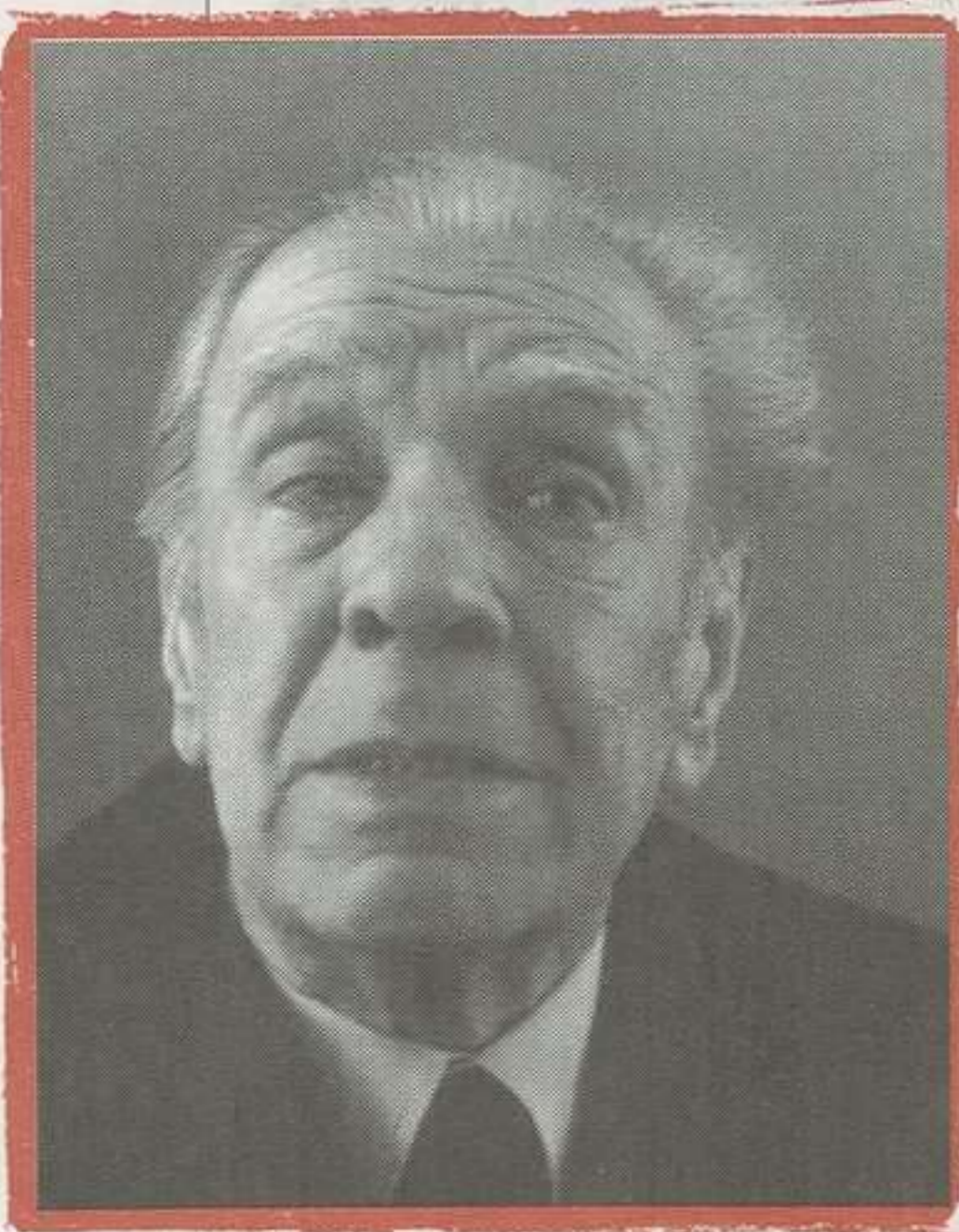
Por lo demás, con incólume discreción, en el epílogo de la edición de mayo de 1949, al repasar las fuentes que inspiran las piezas del «género fantástico» recogidas, sólo se puede encontrar esta tangencial referencia: «En “El Zahir” y “El Aleph” creo notar algún influjo del cuento “The Crystal Egg” (1899) de Wells». Este quiebro hacia la fantasía no añade más desconcierto, y resulta admirable la habilidad de la expresión «creo notar». Desde luego, ni rastro confesable de La Pera y Gardel.

Como un río caudaloso que hubiese tomado aguas de un mezquino afluente y en cuyo vasto anonimato queda confundido, «Sus ojos se cerraron» se sumerge en «El Aleph» para siempre.

El narrador puede cortar a su antojo una flor de poesía callejera favorecida por un inexplicable acierto instintivo, pero toma precauciones muy enérgicas para desdeñar el género del que procede y desvirtuar las convenciones melodramáticas sobre las que descansa la lírica del arroyo.

En primer lugar, señalando la aristocrática diferencia a la hora de morir. Ni la menor concesión a la expresión del dolor: «no se rebajó ni un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo» Una muerte en pleno dominio, «imperiosa» casi activa por parte de su protagonista, Beatriz, frente al azaroso y anónimo «cierre de los ojos». Con esta maniobra magistral el escritor rompe cualquier línea de continuidad que se pudiera establecer entre ambos textos, que sólo queda patente en la identidad indisimulable entre las locuciones «y el mundo sigue andando» y «el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella». Al cabo, versiones popular y culta de una misma idea.

Si se recorre la letra del tango se verá que Borges hubiese abominado de los excesos de la lacerante auto-compasión del cantor en momentos tales como: «Como



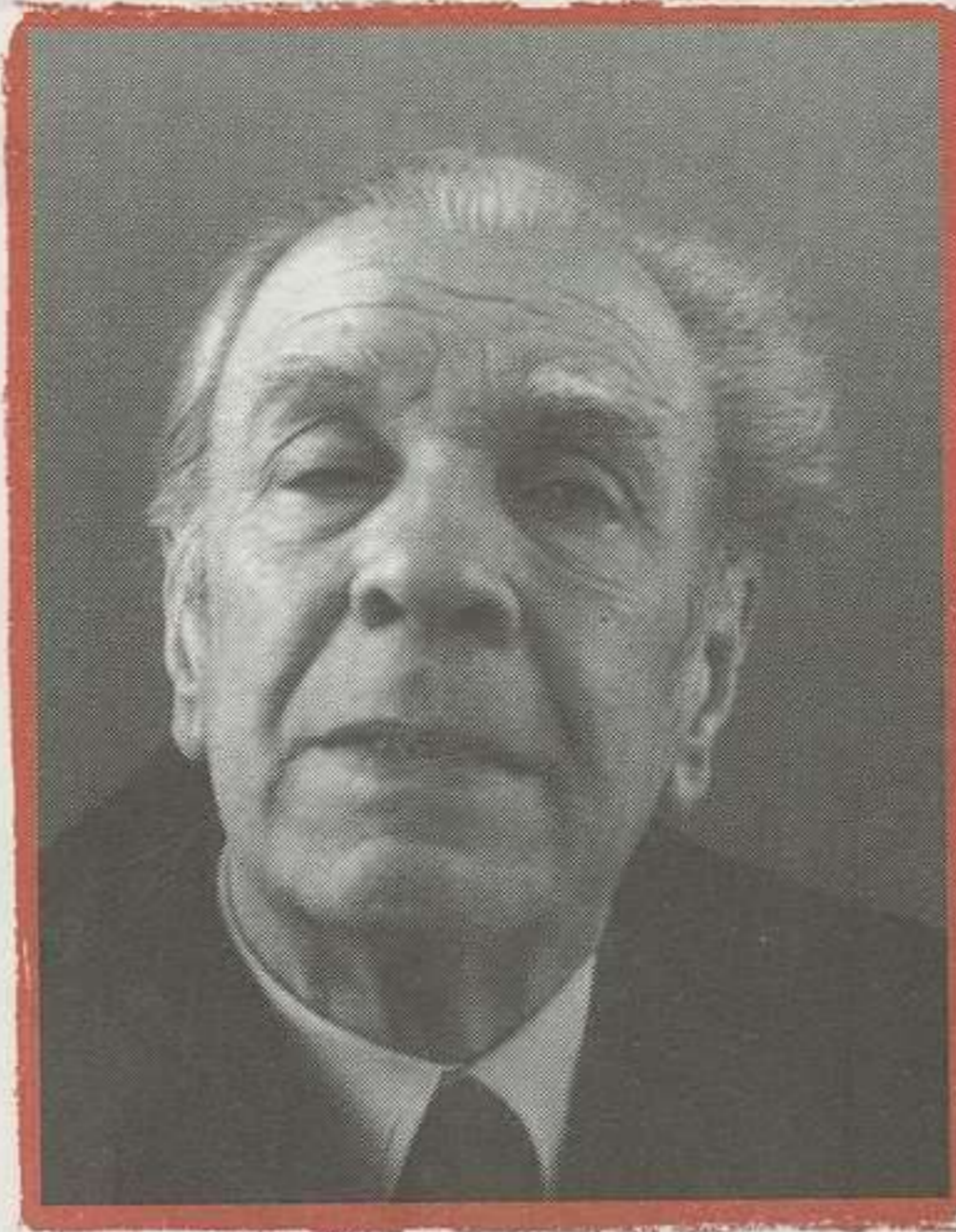
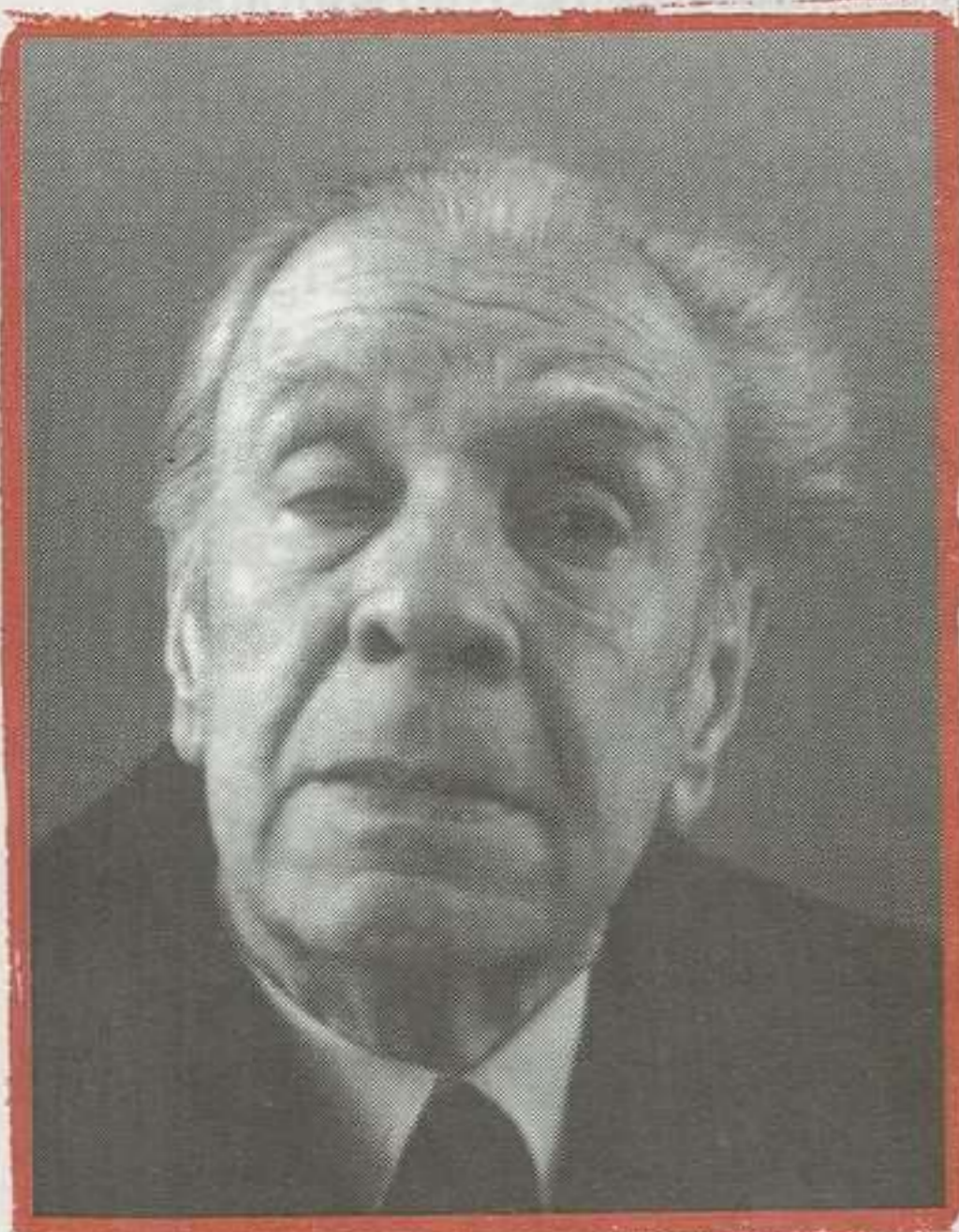


perros de presa/las penas traicioneras» o «¿Por qué tus alas tan cruel quemó la vida?». No es difícil vaticinar que tendría reservas similares por «y mientras en las calles,/ en loca algarabía/ el carnaval del mundo/ gozaba y se reía» e incluso objetaría: «vendrán caras extrañas con su limosna de alivio a mi tormento/ todo es mentira, mentira es el lamento».

Más allá de la pericia retórica, la diferencia sustancial entre unos y otros está en el radical rechazo del autor de «El Aleph» de un esquema de azucaradas bondades, por un lado, y negras desdichas por otro. Donde el tanguista rememora las «caricias de bondad» y «la mirada buena» de su amada, el cuento nos informa del exigente desafecto de Beatriz: «alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado». Ni siquiera se detiene al cuestionar su cordura: «Había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica».

Esta mirada acerba culmina con un verdadero apuñalamiento, no por simbólico menos orillero, de las tradiciones del melodrama, que como se sabe, es drama más música. Cuando el narrador ve a través del Aleph «el inconcebible universo» entre la enumeración caótica y como a él le gustaba denominarla, congerie, de visiones de todas las latitudes y edades, registra dos que estremecen, casi sucesivas. Dicen una: «Vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino». Y la otra: «Vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo»; y más adelante: «Vi tu cara».

No hay materia de tango que resista ese estilo ni estas cargas de profundidad, ni siquiera aquellos por cuyas notas desfilan mujeres adornadas de toda la pedrería de la perfidia. Y, sin embargo, después de tantos desencuentros, hay unas arenas movedizas en el fondo, comunes, entre el alto poeta y la



lirica de cancionero: el intenso sentimiento de amor y de pérdida de la que se ama. Por mucho que se insista en mostrar un afecto no correspondido, y se dé a entender clara-

mente que la elegida no merece tal homenaje. Por aquí resuenan las misóginas palabras del Eclesiastés: más amarga que la muerte es la mujer.

Luego están las confesiones. Borges no impide, sino que sugiere y guía, que se pueda leer «El Aleph» como una declaración amorosa. Su edición original está dedicada a Estela Canto, a la que después regala el manuscrito, una vez alcanzada cierta celebridad como escritor de minorías. Estela sí es un personaje que necesita un tango para ella sola. Ningún parecido, a primera vista, con el porte de dama de Beatriz. En sus mejores días causó estragos entre los escritores de Mar del Plata, incluido algún español de apellido italiano que andaba por allí. Coqueteaba con el parapeto de algunos escritos, más o menos suyos, de muy escaso mérito, envueltos en sonrisas seductoras.

En un momento de apuro, vendió sin rubor el manuscrito de «El Aleph». No satisfecha, en su madurez desgranó unas memorias en las que no renuncia a que asocien su vida olvidada con un Borges ya mítico. Pero deja muy malparado al hombre, al que describe sin matices ni vuelo literario como enmadrado y sin autonomía.

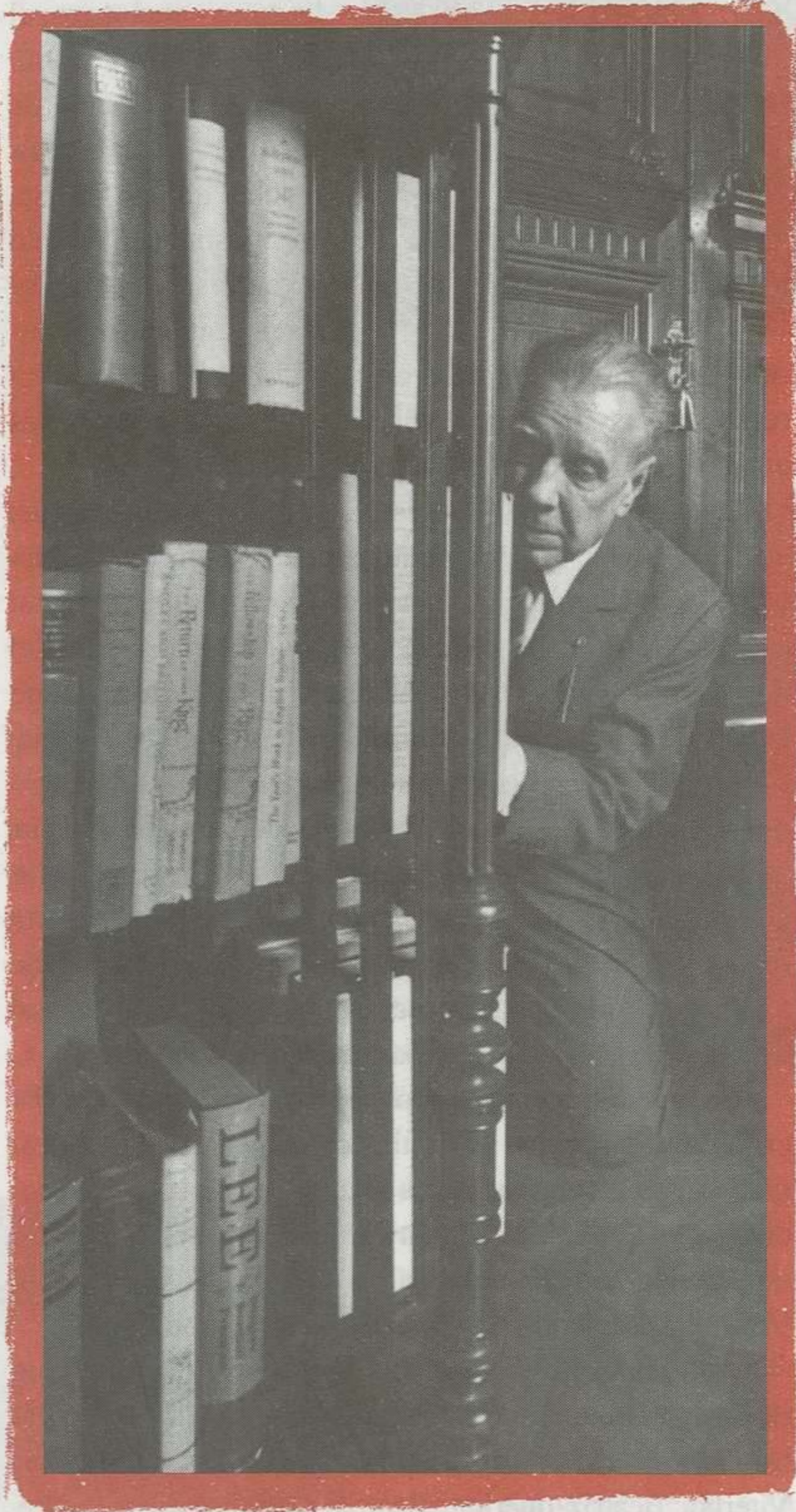
Aún así, es posible que Estela sea un eco actualizado de una pasión anterior, o la destinataria real de estas palabras emocionadas: «Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges». En este instante estamos ante un desbordamiento que no se prodigarán en otras páginas del autor, y menos de manera tan explícita. Y la certidumbre de retomar el hilo del principio; el amor como un tango sublimado por refracciones del punto central del mundo, y sometido a la destrucción del tiempo.

Lo que comienza con un desafío, «cambiaré el Universo pero yo no» termina así: «yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz». □



# Jaime Siles

## Ginebra como hipotexto e hipersigno en Borges



Sara Facio

En una carta, de noviembre de 1921, dirigida a su amigo Jacobo Sureda, el joven Borges expone una imagen bastante negativa de los suizos: «unos hombres que se sienten muy ufanos de saber hablar por teléfono y de la democracia y de que están en buen estado las carreteras del país». Opinión ésta, propia del «huraño, remoto, indócil» y «pálido muchacho» que retrata Ramón Gómez de la Serna y que, unos meses antes,

en julio o agosto de ese mismo año, se había referido a Alemania como el «país de las almas de segunda mano y de los paisajes de tarjeta postal». Este severo juicio, que no deja de ser irónico y pedante a la vez, no le impide reconocer que Suiza le «atrajo mucho más que Mallorca»: prueba de ello es que la eligió para morir. El «incesante Ródano y el lago» —que recuerda, juntos, en el poema «Límites»— y la ciudad de Ginebra —en la que vivió las experiencias más determinantes de su difícil y tal vez traumática adolescencia y de su culta e intelectualmente inquieta juventud— no sólo forman parte de los capítulos más nebulosos de su biografía sino que constituyen el marco y el telón de fondo de ese barroco claroscuro que, como un lienzo sometido a la presión de diferentes luces indirectas, parece recorrer su personalidad y no sólo el *Borges* de su primera o tercera persona poemáticas.

Entre el 24 de abril de 1914 y el 6 de junio de 1918, Borges vive en Ginebra, en el número 17 de la rue Malagnou, hoy Ferdinand Hodler, «en un piso de la parte sur de la ciudad, del barrio viejo. Todavía conozco a Ginebra mejor que a Buenos Aires —dice— porque en Ginebra no hay dos esquinas iguales y uno muy pronto aprende a diferenciarlas. Todos los días caminaba a lo largo del Ródano, un río verde y helado, que corre a través del corazón de la ciudad y que es atravesado por siete puentes absolutamente distintos». Las circunstancias derivadas de —e impuestas por— la Primera Guerra Mundial dejaron a los Borges «encajonados en Suiza», donde, según Emir Rodríguez Monegal, «Georgie fue infeliz». Era una «época sin salida, apretada, hecha de garúas que recordaré —dice en 1927— siempre con algún odio». Sin embargo, en la entrevista con Fernández Moreno, rectificará esta opinión: «Cuando volví a Suiza al cabo de cuarenta años, sentí una gran emoción y una sensación de volver a la patria también. Porque las experiencias de la adolescencia, todo eso, ocurrieron allí. El Borges de 1918 soñaba con la fundación mítica de Buenos Aires que «más que una ciudad es un país al que hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la metafísica que con su grandeza se avienen» y que está en él, en el joven Borges, que también es —y no hay que olvidarlo— un



## GINEBRA FUE PARA BORGES, LA INICIACIÓN

## EN SU PROPIO FANTASMA.

JOSÉ ANTONIO  
MARINA

Borges joven, «como un poema / que aún no h[a] logrado detener en palabras». Como indica muy bien Cristina Grau, «Borges ve Buenos Aires después de una larga ausencia, pero sobre todo después de la experiencia de la ciudad europea, de Ginebra, de Palma de Mallorca, de Madrid, o de Sevilla, de ciudades con centros históricos de trazado medieval, de calles curvadas, sin perspectivas abiertas, sobre un terreno irregular». Pero este Buenos Aires que la mirada borgiana míticamente funda y literaturiza a la vez sólo se explica en función del contraste con ese otro espacio, el de Ginebra, «ciudad de tamaño natural», como la llama y en la que vivió «las experiencias de la adolescencia y todo eso que ocurrieron allí». Esas experiencias aparecen —según la opinión, bastante unánime, de la crítica— en un relato, de 1975, titulado «El otro», en el que «para convencer a Georgie de que él (Borges) es en verdad su yo futuro, aduce pruebas que sólo él podría conocer». Entre otras, ésta: un atardecer en un primer piso de la plaza Dufour.

Suiza fue, para el joven Borges, la poesía de Rimbaud, a la que llega a través de su amigo Maurice Abramowicz, el latín de Séneca y de Tácito, la filosofía de Schopenhauer y de Mauthner y el cine expresionista: sobre todo, *Der Golem* (1915). Pero no sólo eso: también el episodio, aludido en «El otro», que Marcos-Ricardo Barnatán llama, con título novelesco, «El secreto de la plaza Dufour» y que le hizo ser lo que el doctor Kohan Miller, que lo trató con psicoterapia de apoyo, denomina «un gran inhibido». Allí,

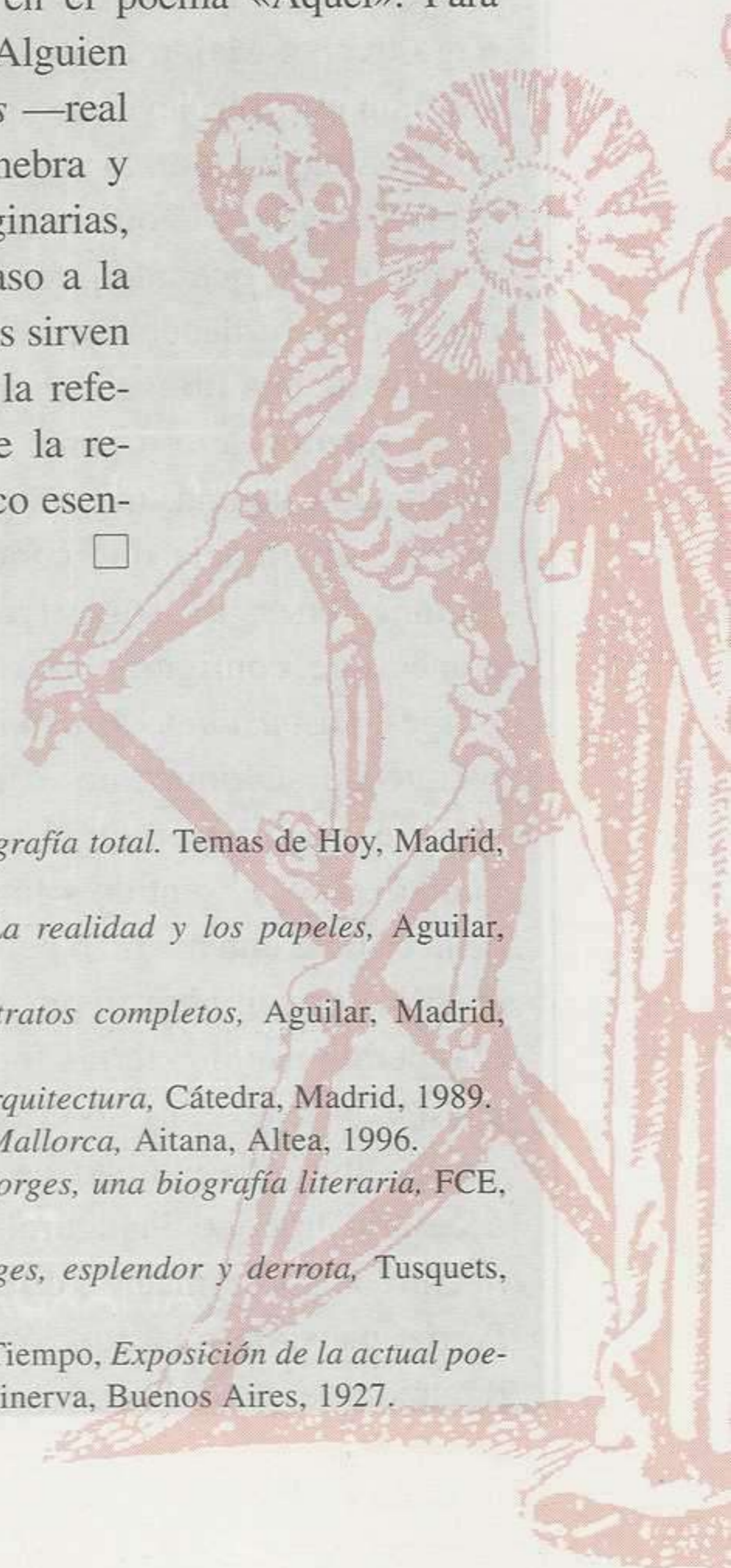
En Ginebra o Zúrich, la fortuna quiso que yo también fuera poeta.

Después de Ginebra, los Borges vivieron en Lugano, en el Hotel du Lac, y de otra experiencia amorosa salió su poema «Escaparate», que publicó, en enero de 1922, la revista *Tableros* de Madrid. Esa insomne galería de fantasmas de Borges forma parte de su propia historia de la eternidad, que incluye una *simultaneidad de tiempos* que impide que transcurran las cosas y que les da, por ello, su condición de laberinto: de *ficción laberíntica*, como si toda Suiza sólo fuera Ginebra, y Ginebra sólo aquel atardecer nunca olvidado en el primer piso de la plaza Dufour, que se recuerda, como prueba, en «El otro»; como si Georgie fuera o hubiera sido Borges, como Cansinos era

la suma del tiempo, y Macedonio Fernández, *la joven eternidad*. Aquel atardecer en aquel primero piso de la plaza Dufour, Borges fue Borges mucho antes de serlo, del mismo modo que ahora, en Ginebra, para siempre lo es. Buenos Aires era *la casa primordial de la infancia*; Ginebra, el laberinto y el espejo de ese cruce de cosas que es la juventud. En ella Borges vivió algo más que la concreta realidad del espacio del cuerpo: intuyó la angustia del tiempo y, con ella, la imaginaria vida de todo lo mental. Ginebra fue, para Borges, la iniciación en su propio fantasma: se comprende que no quisiera abandonarlo; se comprende que no quisiera salir nunca de él. La muerte allí fue su último laberinto real imaginario. Antes lo había sido el «tiempo, ese otro laberinto», como lo llama en *Atlas*. Allí, en Ginebra, empieza y termina aquel «inútil/empeño de olvidar la biografía / de un poeta menor del hemisferio / austral, a quien los hados o los astros / dieron un cuerpo que no deja un hijo y la ceguera, que es penumbra y cárcel», como dice en el poema «Aquel». Para Borges —como en su «Alguien soñara», de *Los conjurados*— real es sólo lo imaginario. Ginebra y Buenos Aires fueron imaginarias, cada una a su modo y acaso a la vez, porque las dos ciudades sirven a Borges para intensificar la referencia, y «la intensidad de la referencia» es su rasgo poético esencial. □

## Bibliografía

- M. R. Barnatán, *Borges. Biografía total*. Temas de Hoy, Madrid, 1995.
- César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid, 1967.
- R. Gómez de la Serna, *Retratos completos*, Aguilar, Madrid, 1961.
- Cristina Grau, *Borges y la arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Carlos Meneses, *Borges en Mallorca*, Aitana, Altea, 1996.
- Emir Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*, FCE, México, 1987.
- María Esther Vázquez, *Borges, esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona, 1996.
- Pedro Juan Vignale y César Tiempo, *Exposición de la actual poesía argentina, 1922-1927*, Minerva, Buenos Aires, 1927.





# Jorge Rodríguez Padrón

## Lecturas de Borges

Indispensables, en la trayectoria de todo escritor, esos periodos de silencio que dan pie a la necesaria revisión en profundidad de su trabajo: volverse sobre sí mismo para interrogarse por el sentido de lo ya realizado y sobre las orientaciones posibles de su obra a partir de ese momento. Ese tiempo, un espacio de calma y libertad donde la reflexión aludida consigue ser una forma de respirar otro aire, de ajustar los ritmos del pensamiento a nuevas propuestas de lenguaje.

En 1976, tras casi quince años de entusiasta y constante dedicación a la crítica literaria, vine a dar en una confusión y un vacío grandes. De poco sirvieron mis esfuerzos —verdad es que sin demasiada convicción— por superar aquel estado cercano a la postración. Tampoco los halagos a la vanidad, ni las palabras de estímulo, prodigados por quienes —próximos en el afecto o la amistad— me animaban a no desmayar, tuvieron el efecto deseado: no hallaba salida, y me resistía a repetir el mismo discurso ensayado durante aquel largo trecho. Mejor, pensé, el silencio. Y pasé algunos años sin escribir, leyendo apenas. Haberlo hecho apremiado siempre por la urgencia de la actualidad, me había cansado y, lo que es peor, había embotado el verdadero placer que tal ejercicio entraña cuando se origina en una verdadera necesidad personal o es consecuencia de una libre elección.

En medio de ese paréntesis, un buen día, sin premeditación laguna, me acerqué a esos dos libritos de sencilla apariencia que contienen los atrevimientos e iluminaciones, las sugestivas o destempladas afirmaciones que configuran la obra crítica de Jorge Luis Borges. *Discusión* y *Otras inquisiciones* me abrieron el secreto de su riquísimo e insospechado contenido; y más, se convirtieron en el motivo que me llevó a preguntarme por el sentido y razón verdadera del ejercicio de la crítica; que me hizo pensar —a renglón seguido— en si la servidumbre impuesta por la oferta editorial y el repetido uso de ciertas fórmulas de escritura (nunca puestas en cuestión) no eran el obstáculo mayor para una posible continuidad de mi trabajo, al impedir la necesaria libertad inaugural que debe alimentar todo intento de aproximación crítica a una obra, a un autor. Partía, pues, de mi situación personal. También, de la intuición de que tal servidumbre habría de torcerse —



Pepe Fernández

para dejar de serlo— en una renovada propuesta de lenguaje, sin preocuparme demasiado por valoraciones establecidas o prestigios interesadamente ordenados. Propuesta que sacara al lector de sus casillas habituales y le otorgara nuevos puntos de vista para afrontar la lectura. Y no ahorrarle esfuerzo: dejarlo solo ante esa experiencia.

Así, mi encuentro con los textos críticos de Borges fue —ha sido— determinante para regresar a la escritura, y para hacerlo de otra manera, con otro sentido. Me reconcilié con mi trabajo, redimiéndome de tantas vacilaciones; me enseñó que la crítica es también una forma de creación, y no tenía por qué ser subsidiaria ni de la teoría gris ni de las consabidas ortopedias funerales; me animó, en fin, a abandonarme a la libre sugestión, sin perder la serenidad reflexiva pero dejando siempre que la imaginación fuera motor primero de toda construcción crítica. La lectura de la crítica borgiana se impuso, y ahora —casi veinte años después, y tras diversas alternativas— mi escritura ha derivado hasta extremos que yo diría *radicales*, puro sentido etimológico del término: me interesa remover fondos estancados, alongarme hasta las raíces de un discurso literario viciado por la urgencia y servidumbre de la actualidad, y por ello



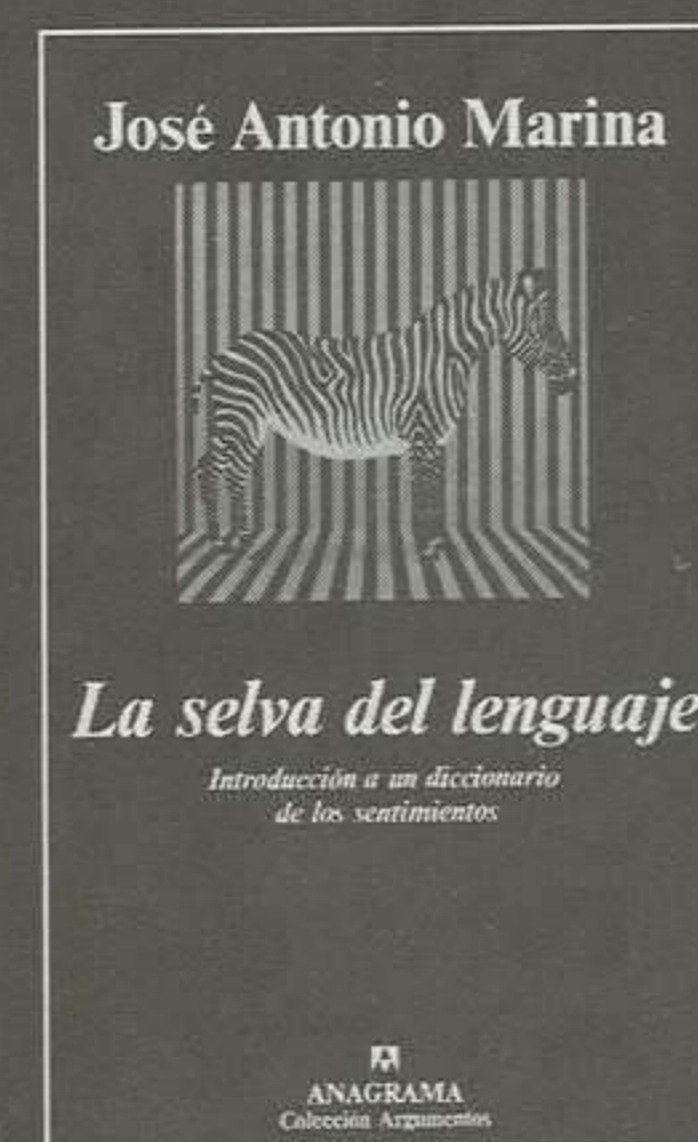
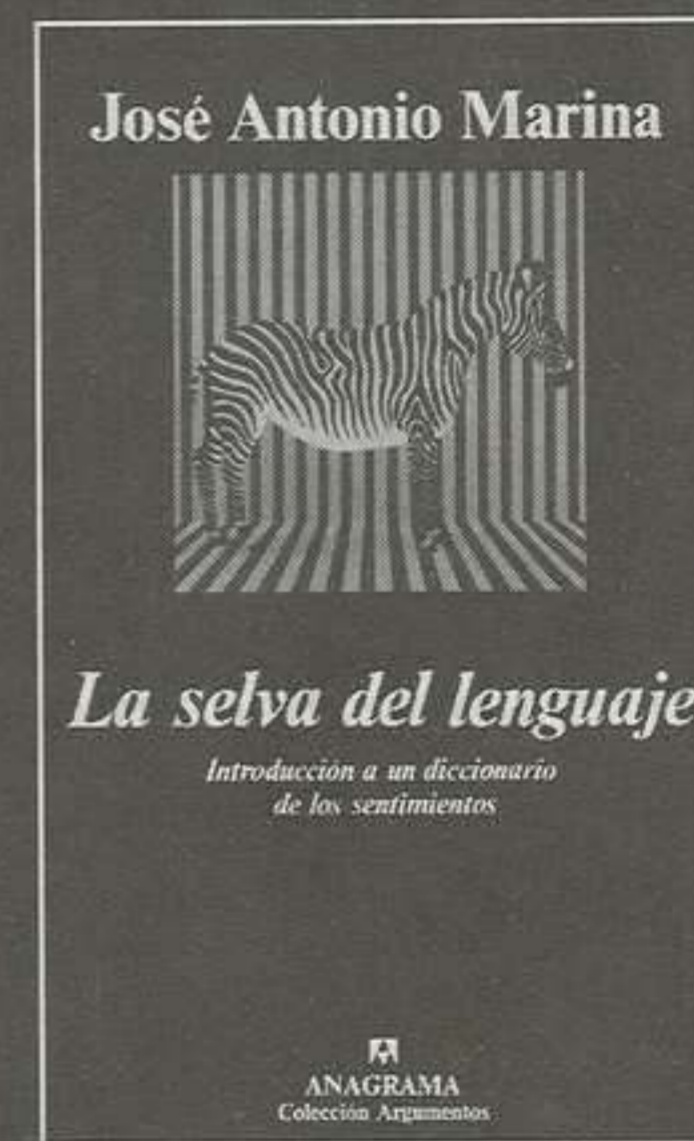
trivial, y en muchos casos satisfechos —al parecer— con repetir lo sabido o insistir en obviedades que cualquier lector de mediano entendimiento alcanza sin ayuda alguna. Mi propósito, por tanto, escribir desde una posición inaugural, ajena a lo que llamaríamos crítica *militante*. Quisiera ser, como pide Borges, un lector «en el sentido ingenuo de la palabra» antes que un «crítico potencial», tan resabiado que no reconoce, entre sus experiencias primordiales, la del asombro.

Reflejo estas páginas (y reflexión, por tanto) de las posiciones adoptadas por Borges en sus lecturas; y respuesta, además, a esa literatura nuestra tan celosa de su estrecho marco provinciano, proclive por ello a la ceguera casticista, por mucho que se enorgullezca de su difusión internacional. Ensayos ejemplares, estos de Borges, recogidos de aquí y de allá, que abordan temas tan diversos y encontrados, desde la política a la literatura, desde la matemática a la filosofía. Ejemplares para quien, como es mi caso, quiera hacer examen de conciencia y entender la vitalidad cierta del ejercicio de la crítica, tan denostado porque se limita, casi en exclusiva, a una labor ancilar, planteándose como simple *a posteriori* de la creación, en vez e arriesgarse a abrir caminos posibles, a establecer disidencias que fomenten la confrontación y el diálogo. Ejemplares, también, porque en ellos Borges no hace alarde de erudición o sabiduría (que las tiene), porque la suya no es una posición condicionada por los referentes de rigor, sino movida por el conocimiento como *revelación*: [En Borges] «las ideas —lo sustantivo del ensayo— se estiman o califican con teorías que contradicen a las primeras en el sentido de despojarlas de todo valor trascendente con respecto a la realidad histórica, pero a la vez (...) devuelven a esas ideas (...) el único valor que las justifica: su carácter de maravilla o de creación estética» (Jaime Alazraki).

El mito de la teoría, de la reverencia a los dogmas académicos, ha atenazado con su falacia la vitalidad de la crítica. En esa trampa he caído muchas veces, y me veía aspirante a dominar —inconsciente ingenuidad— aquel lenguaje presuntamente irrefutable, superior; delegando mi responsabilidad en tales

Argumentos

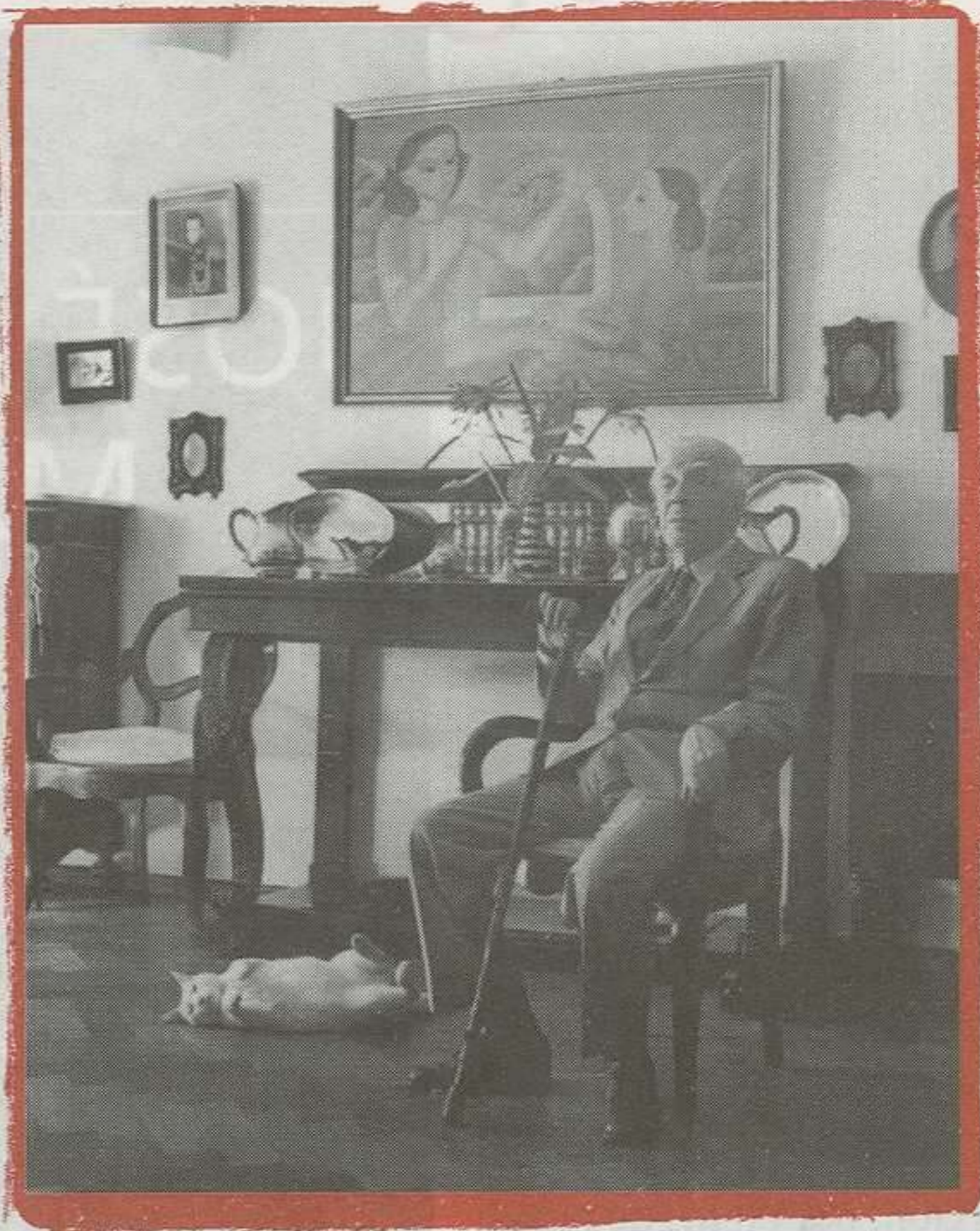
# JOSÉ ANTONIO MARINA



ANAGRAMA



Julie  
Méndez  
Ezcurra



supuestas verdades, en esos referentes exclusivos y excluyentes. Borges me enseñó lo contrario: la lectura es una experiencia próxima, inaugural y reveladora; no vale adoptar una actitud aquiescente, hay que ser *inquisitivo*, y cuanto se diga no debe limitarse a una aceptación complacida del texto; debe provocar escándalo, aun a riesgo de hacerlo sin el soporte de las pruebas, conscientes de nuestro atrevimiento. En las lecturas e Borges descubrí que la crítica debe plantear *otras* certezas que, a su vez, generen nuevos interrogantes, para iniciar así una incursión inédita por ese ámbito que se presumía conocido y dominado por el conocimiento o estudio de las autoridades competentes. Los títulos que recopilan estos ensayos son de sobra elocuentes: importa cuanto allí se dice porque puede ser *discutido* o rebatido; porque nos lleva a *nuevas* preguntas o indagaciones. Hay aún quienes decretan la debilidad de la crítica borgeana por esa heterodoxia que es —dicen— fruto de una repetición más o menos graciosa; en realidad, se establece como revulsivo frente a todo dogmatismo castrador de la imaginación, frente a tanta teoría empeñada en *secuestrar* los significados, frente a eso que Ezequiel Martínez Estrada llamó «cultura de cátedra».

La crítica de Borges, como la de algunos de sus pares americanos (pienso en Alfonso Reyes, sobre todo), empieza a ser eficaz cuando se descubre que los mueve el deseo de «invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte»; cuando se observa que no dan a sus propuestas patente de verdad absoluta, y las ofrecen como medio para renovar nuestro ejercicio de lectores, invitándonos a traspasar los simples límites de la obra en cuestión («La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que *no hubiéramos debido perder*, o están por decir algo; esta *inminencia de*

*una revelación* que no se produce es, quizá, el hecho estético». El subrayado, mío); cuando se tiene la certeza de que el maestro nos facilita el acceso a, y la convivencia con, la obra o el autor que nos ocupan; y en ese preciso instante nos abandona para que sigamos solos. Aquí, la mayoría

suele perderse, acostumbrados a una crítica *sabia* que les transmite comodidad porque les dice todo. Borges no permite que el lector quede arrobado en la contemplación del árbol, magnífico pero engañoso, de la construcción teórica, y así no precisa extenderse más allá de unas pocas páginas, ni abundar en abstrusa o erudita terminología; le basta con abrirle los ojos (y los oídos) ante la verdadera forma (verdadero sonido) de la palabra creadora o augural sobre la cual toda literatura tiene su asiento: moverlo a la búsqueda de un principio, no para asumirlo como tal, sino para interrogarlo de nuevo («Dios dicta, palabra por palabra, lo que se propone decir. Esa premisa —que fue la que asumieron los cabalistas— hace de la Escritura un texto absoluto ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la cábala?»).

He hablado de formas, de sonidos. Insinúo, en consecuencia, que el ejercicio de la crítica, si bien debe nutrirse de conocimiento e ideas, necesita —de modo preferente— un grado de sensibilidad y de entrega (y de riesgo); y más, superar la letra como valor incuestionable, considerar inútil toda explicación de lo evidente («Hay gente que si algo literario le gusta tiene que buscar razones ocultas (...) piensa que todo está lleno de verdades a medias, de motivaciones o símbolos (...) la mayor parte piensa (...) que la literatura es como una especie de *Fábulas* de Esopo (...) Hay que escribir para probar algo, no por el mero placer de escribirlo, o por el mero interés que un escritor pueda tener en los personajes o en la situación»), conseguir —en fin— que su trabajo sea siempre un camino de acceso a la



revelación y entrar, de esa manera, en el libro y vivir en el libro y hacer de la lectura comunión en la experiencia literaria. La lectura, una forma de creación («no sé si soy un buen escritor, pero un buen lector sí, lo cual es más importante»). A partir de 1954, a causa de su progresiva pérdida de visión, Borges se ve obligado a leer a través de otra persona. Descubre, entonces, que en tal ejercicio «la mente de uno trabaja de modo diferente (...) hay un cierto beneficio (...) porque se piensa que el tiempo fluye de manera diferente»: cerrados los ojos a la engañifa de lo obvio, la mirada se abre a otro tiempo, a otro espacio también, sin perder por ello su ubicación inicial. En esa nueva (y doble) dimensión, el escritor mira con ojos de quien persigue el sentido como destino, de quien no teme aventurarse por la región de las sombras donde todo encuentro supone una iluminación.

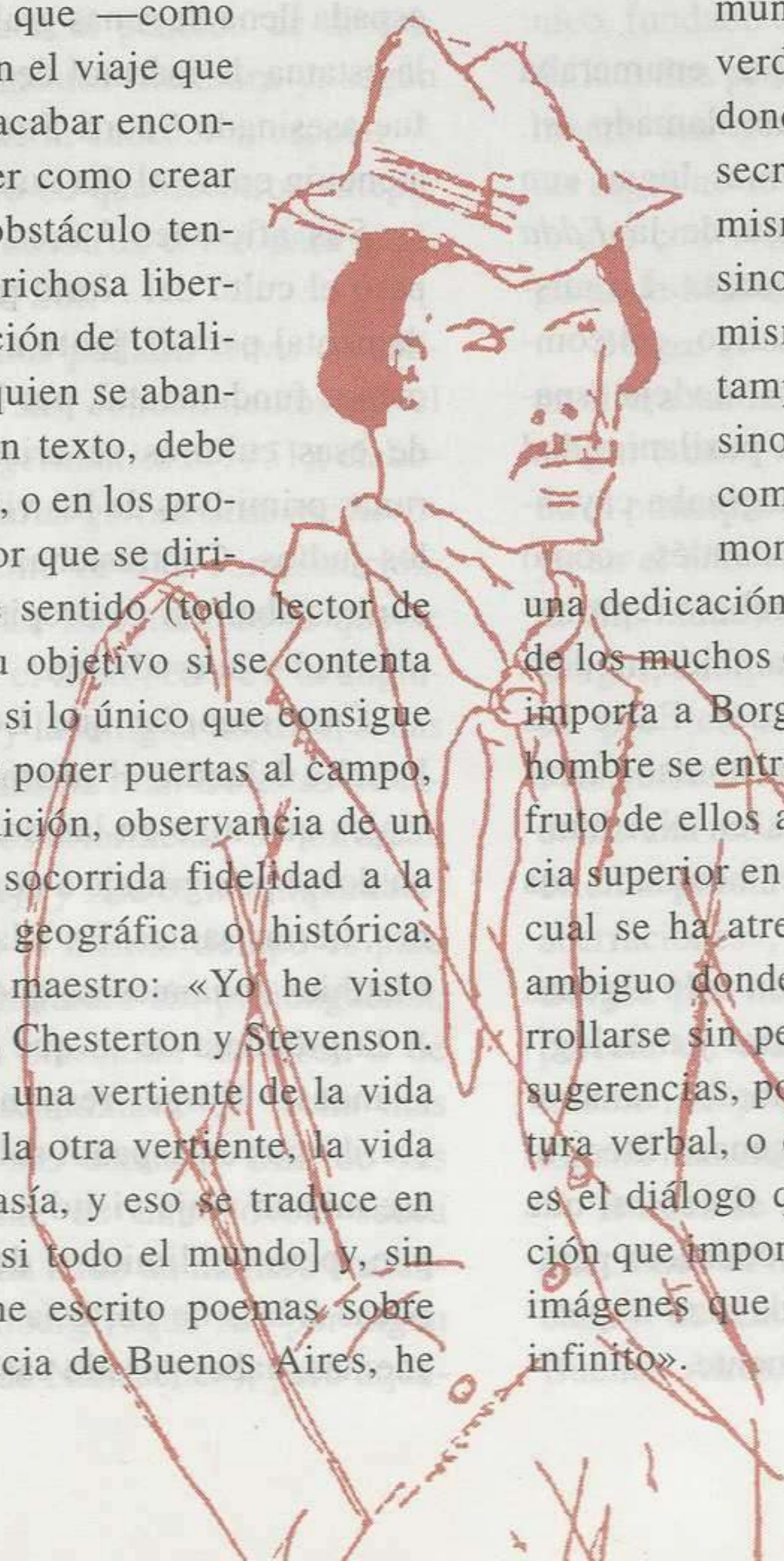
Leer es una experiencia que —como narrar— halla su metáfora en el viaje que saca al individuo de sí para acabar encontrándose consigo mismo: leer como crear como vivir. Así, cualquier obstáculo tendente a evitar o frenar la caprichosa libertad de tal aventura, la ambición de totalidad inaugural que persigue quien se abandona a las sugerencias de un texto, debe quedar al margen del camino, o en los prolegómenos del viaje. El lector que se dirige a esa forma en busca de sentido (todo lector de verdad crítico) contradirá su objetivo si se contenta con regresar a las fuentes, o si lo único que consigue (por temor o incapacidad) es poner puertas al campo, pretextando respeto a la tradición, observancia de un determinado método o esa socorrida fidelidad a la estrechez de su ubicación geográfica o histórica. También nos alecciona el maestro: «Yo he visto Londres a través de Dickens, Chesterton y Stevenson. Mucha gente sólo piensa en una vertiente de la vida real (...) pero también está la otra vertiente, la vida de la imaginación y la fantasía, y eso se traduce en arte (...) [he viajado por casi todo el mundo] y, sin embargo, compruebo que he escrito poemas sobre apartadas villas de emergencia de Buenos Aires, he

escrito poemas sobre grises esquinas de callejas, y jamás he escrito poemas sobre un gran asunto». Afirmación cosmopolita que habla de la dimensión universal de este, de cualquier verdadero escritor. Porque supera así las circunstancias o contingencias que lo cercan, y —sin perder la personalidad de su escritura— impide que su visión quede reducida a lo próximo y hace que entre en contacto, sin fricciones ni dificultades, con otras tradiciones, dialogue y comulgue con otras voces y se integre de forma plena en ese cuerpo único, fluir constante de la escritura, más allá de los estrechos límites de la cronología y el paisanaje: entrar en esa «especie de bosque (...) que se enmaraña y nos enmaraña, pero que crece (...) como un laberinto vivo».

Entrada que es entrega. Y que ha de producirse tanto en la escritura como en la lectura, si se quiere que la experiencia literaria nos alongue hasta ese

mundo que está mucho «más cerca de su verdadero ser que sus circunstancias», en donde el sujeto consigue descubrir «un secreto o una verdad a medias sobre sí mismo». Y si no se debe *escribir de* algo, sino vivir para la escritura (que ella misma sea la experiencia existencial), tampoco servirá leer *en relación con* algo, sino integrarse en la experiencia común y compartida que sólo se cumple en el momento en que la literatura deja de ser

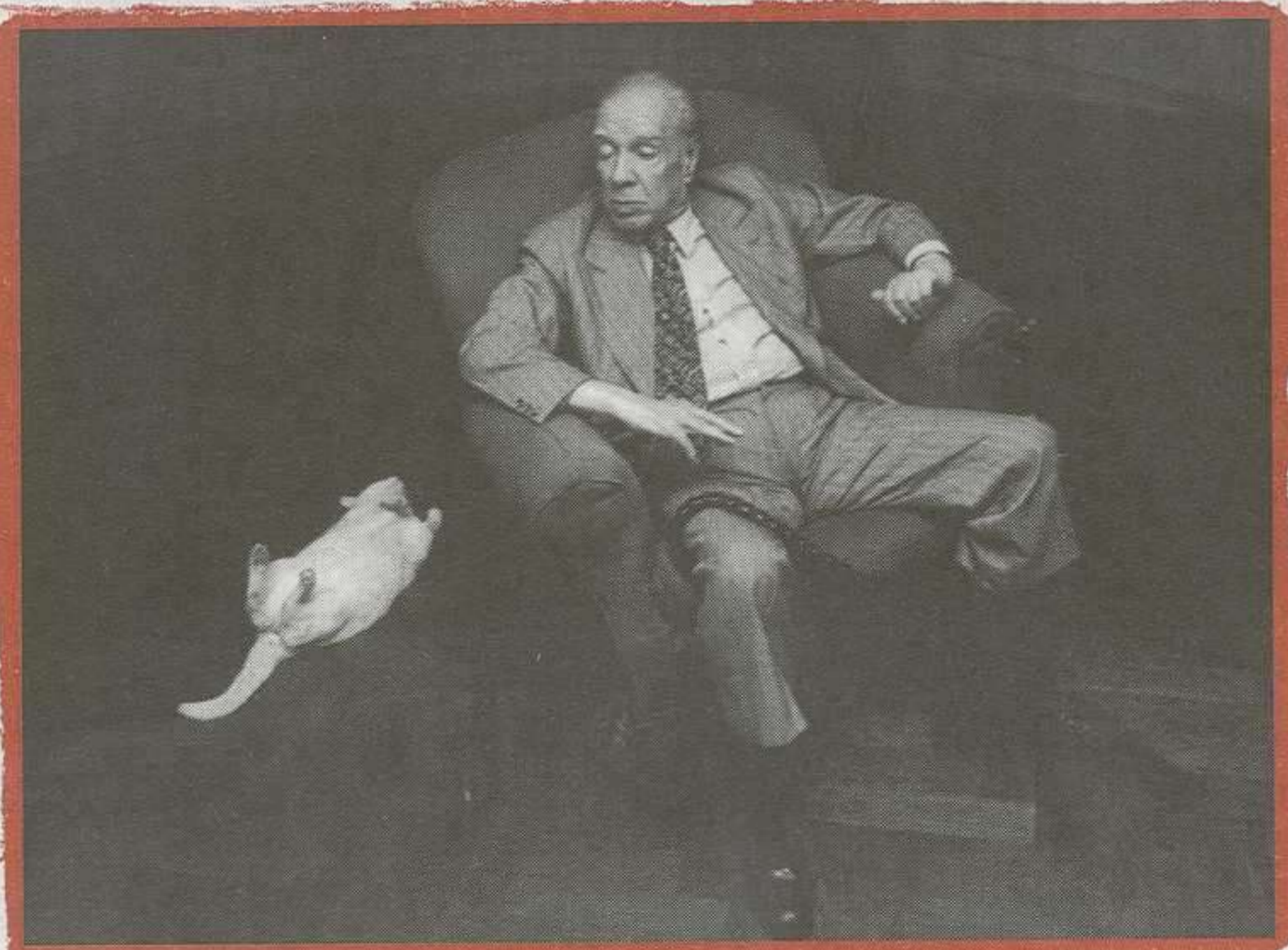
una dedicación profesional para convertirse en «uno de los muchos destinos del ser humano». Esto, lo que importa a Borges: en la escritura o en la lectura, un hombre se entrega «a sus propios sueños», para sacar fruto de ellos al compartir con los otros esa existencia superior en el mundo nebuloso y de ensueño en el cual se ha atrevido a ingresar: espacio fronterizo y ambiguo donde la escritura (y la lectura) debe desarrollarse sin pedir seguridades, abandonándose a las sugerencias, porque «un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que dejan en su memoria. Ese diálogo es infinito». □





# Lasse Söderberg

## El culto del Norte en Jorge Luis Borges



Paola Agosh

Entre los varios talismanes que enumeraba Jorge Luis Borges en un poema llamado así, «Talismanes», destacó en primer lugar «un ejemplar de la primera edición de la *Edda* islandesa de Snorri, impresa en Dinamarca». Lo mismo hubiera podido ser aquel objeto fatídico, «el compañero de lucha», «el roedor de yelmos» la vieja espada de los nórdicos que le recordaba su pusilanimidad (y la de Snorri), y que en un soneto imaginaba cayendo sobre la cabeza pálida del poeta islandés «como había caído tantas veces en tu libro». Símbolo reprobador constante en su obra, la espada es también modelo («Déjame, espada, usar contigo el arte»). Entre los dones que le había otorgado el destino contaba también «el idioma que habló hace siglos en Northumbria» y quiso dar las gracias por haber heredado sus «palabras de hierro».

Un libro, una espada, una lengua. Son sólo algunas de las referencias a las literaturas, historias y mitologías septentrionales que Borges acostumbraba sembrar en sus poemas y su conversación (el género literario que más arduamente cultivaba). Las tinieblas que envolvían estas realidades le traían un consuelo paradójico al tiempo que durante toda su vida hizo lo posible por disiparlas, al menos lingüísticamente.

Sus conocimientos del tema fueron vastos y no poco asombrosos. ¿De dónde los había sacado? El no era investigador y había visitado tierras nórdicas sólo fugazmente siendo ya viejo. Era argentino, calidad que calificaba a través de Funes el Memorioso como lamentable y a la cual no atribuía mérito alguno. «El parecer de un mero aficionado argentino vale muy poco», sostenía por ejemplo su *alter ego* a propósito de un antiguo texto germánico en el cuento «Undt». Además estaba, cada vez más, condenado a lo que imaginaba (o soñaba) más que a lo que veía (o había visto).

No obstante, usó asiduamente estos conocimientos en poemas y cuentos, un poco provocativamente, como si quisiera hacer resaltar una visión discrepante, o por lo menos complementaria, de la historia cultural de Occidente, la espada llena de runas grabadas valía tanto para él como la estatua de mármol deshaciéndose y la noche en que fue asesinado Snorri Sturluson le parecía tan digna de atención como el día nunca visto por Homero.

Sus aficiones fueron generalmente transculturales pero el culto del Norte parecía de alguna manera fundamental para él, junto a la afición más tardía, pero no menos fundamental, por Israel y el judaísmo. Cada una de esas culturas se cristalizaron en un alfabeto; las runas primitivas de los vikingos y las letras sigilosas de los judíos. Contrastaban de la misma manera en que contrastaban en su propia obra forma y fondo: la simplicidad y la erudición.

Creo recordar que Borges visitó por primera vez Israel e Islandia el mismo año, en uno de los muchos viajes que hizo en las dos últimas décadas de su vida: un doble peregrinaje a dos, para él, y por distintas razones, tierras santas. En Islandia fue acogido por el poeta Matthias Johannesen, que le hizo una larga entrevista. A la pregunta de lo que había aprendido de las sagas islandesas Borges respondió: «La parquedad. Los que escribimos en español solemos alargar demasiado». En ese mismo viaje visitó también Estocolmo y Copenhague, pero se limitó a dedicar a estas ciudades unas pocas frases de cortesía. Su presencia en ellas parece, además, haber pasado casi desapercibida. Al parecer se



## SALVO BORGES, NINGÚN ESCRITOR LATINOAMERICANO

### SE HA OCUPADO DE LA CULTURA ESCANDINAVA.

ignoraba su predilección por lo nórdico, que a lo sumo se consideraba una excentricidad. Quizás no sea extraño. No recuerdo ningún escritor latinoamericano que se haya preocupado como él de la cosa escandinava con la excepción (aunque carezca de la dimensión intelectual de Borges) del poeta colombiano León de Greiff, antiguo agregado cultural en Estocolmo y autor de un tumultuoso *Relato de Harald el Oscuro*: «¡Yo anhelo tus ilímites planicies: hielos glaucos / brumas, nieblas —última Thule— para ulular mis himnos raucos!».

Hasta entre escritores nórdicos contemporáneos es difícil hallar más que unos pocos que se hayan interesado por nuestra historia temprana. Me limito a mencionar al premio Nobel danés Johannes V. Jensen. Una de las razones de esta escasez es la glorificación en sentido nacionalista que el movimiento romántico hizo de nuestros héroes antiguos y que por consiguiente dificultaba cada tentativa de identificación ulterior con ellos. Los héroes han sido, con el panteón de dioses, eliminados, lo han sido de nuestra literatura y, según me han informado, también de la educación escolar. A veces uno tiene el sentimiento de que nuestros antepasados son tan exóticos para nosotros como para cualquier habitante del hemisferio Sur.

Ojalá Jorge Luis Borges nos pudiera servir de estímulo. Hizo un resumen de sus conocimientos en el manual, *Antiguas literaturas germánicas* (1951), elaborado y aumentado en *Literaturas germánicas medievales* (1966). Se trata ciertamente de una complicación, pero instructiva y personal. La literatura de la que se ocupa se divide, como indica el título, en tres: la anglosajona, la antigua germánica y la antigua nórdica, todas distintas pero surgidas de la misma raíz. De estas literaturas (que por otra parte posteriormente se bifurcan todavía más), «la más compleja y rica es incomparablemente la escandinava». Pero al mismo tiempo es para Borges, curiosamente, una literatura sin prolongación, «quienes la estudian pueden prescindir de Ibsen o de Strindberg». La literatura escandinava de fecha más reciente apenas aparece en sus escritos. Uno de sus «textos cautivos», una reseña de una novela sueca mediocre, deja entender que ha leído un número bastante grande de libros de Strindberg («que fue por algún tiempo mi dios, a la diestra de Nietzsche»), pero aque-

lla veneración pasajera nunca dió lugar a más comentarios de su parte, como tampoco la de Nietzsche. La gesta de Beowulf, la oda de Brunanburh la balada de Maldon, el cantar de los Nibelungos, la *Edda Mayor*, las sagas islandesas, la *Edda Menor* y *Helmskringla* no cesan sin embargo de fascinarle e inspirarle.

La afición nació tempranamente. Siendo Borges todavía joven, su padre le regaló un ejemplar de *Völsunga Saga* en la traducción inglesa de William Morris. Esta historia de amor trágica, tan sencillamente contada como compleja, lo dejó «debidamente asombrado». No sólo lo incitó a estudiar mitología escandinava sino también lo mantuvo cautivo durante el resto de su vida, según veremos. Aprendió no poco de aquella temprana lectura. Cuando en su manual define la técnica narrativa de las sagas casi se puede interpretar como una definición de lo que constituye su propio estilo: «El estilo de las mejores sagas es un estilo orgánico, fundado en el estilo oral». Y sigue, «trátase acaso de la única prosa europea que ha evolucionado naturalmente, sin modelos extraños. La límpida escritura de las sagas no se debe a la simplicidad o rusticidad, puesto que convivió con un completo estilo poético, análogo al de Mallarmé o al de Góngora».

Borges se refiere aquí a la poesía de los *skalds* donde proliferaban las metáforas elaboradas, las llamadas *kenningar* (como «el compañero de lucha», por espada, citado al principio de este artículo). Sobre este tema escribió ya en el año 1933 un ensayo (publicado en *Historia de la Eternidad*). Este ensayo fue lo primero que leí de Borges, aunque en traducción francesa cuando se publicó por los años cincuenta en *La Nouvelle Revue Française*. Recuerdo haber reaccionado contra lo que ví como una reticencia de Borges frente al elemento barroco en la poesía de los vikingos. Usaba la expresión «frías aberraciones», ignoraba yo todavía los esfuerzos de Borges por librarse de su propio pasado ultraísta. Me parecía un ataque indirecto al vanguardismo. Pero al mismo tiempo, el haber sido ultraísta le hizo apreciar de alguna manera el genio de invención de los *skalds*.

Borges se acercó a estas literaturas a través de traducciones al inglés o alemán. Más tarde, cuando daba clases de Literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires, decidió con un grupo de alumnos estu-





### Diane Arbus

diar el antiguo anglosajón. En un poema —«Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona», expresaba:

Al cabo de cincuenta generaciones  
(tales abismos nos depara a todos el tiempo,  
vuelvo en la margen ulterior de un gran río  
que no alcanzaron los dragones del viking  
a las ásperas y laboriosas palabras  
que, con una boca hecha polvo,  
usé en los días de Northumbria y de Maldon  
antes de ser Haslam o Borges.

Es como si el idioma antiguo le condicionara genéticamente, reposando dentro de él como un residuo de algo olvidado. Sus antepasados los lejanos anglosajones por el lado de su abuela Fanny Haslam, los no tan lejanos portugueses y los nada lejanos argentinos estu-

vieron como físicamente presentes en él, un lento desfile de guerreros y navegantes que velaron sobre él, el débil y tímido, exhortándolo a seguir adelante.

Este no es el lugar de enumerar todas las referencias nórdicas en su obra, me extendería demasiado. Si en su prosa a menudo se refleja en personajes ficticios y apócrifos, en sus poemas se trata siempre de personajes históricos. Entre los muchos temas que enriquecen *El otro, el mismo* (1961) hay toda una sección que empieza con «Composición escrita en un ejemplar de la Gesta de Beowulf» y termina con un par de sonetos significativos: uno sobre el rey sueco Carlos XII, el otro sobre uno de sus súbditos, el místico Emanuel Swedenborg. A este último, «más alto que los otros», le dedicó casi tantos esfuerzos como a Dante. La obra de Swedenborg, no obstante lo árduo de la lectura, está llena de seducción imaginativa. Borges es uno de los pocos, el número ha



## SUS ANTEPASADOS ANGLOSAJONES, GUERREROS Y NAVEGANTES, VELARON SOBRE BORGES, DÉBIL Y TÍMIDO.

crecido últimamente, que haya leído a Swedenborg, no por razones religiosas sino literarias. En *Siete noches* termina la exposición de la doctrina de Swedenborg con unas reflexiones que no puedo abstenerme de citar aquí. Se extraña de que Swedenborg no haya tenido más influencia, siendo una persona tan singular: «Yo creo que todo eso es parte del destino escandinavo, en el cual parece que todas las cosas sucedieran como en un sueño y en una esfera de cristal. Por ejemplo, los vikingos descubrieron América varios siglos antes de Colón y no pasa nada. El arte de la novela se inventa en Islandia con la saga y esa invención no cunde. Tenemos figuras que deberían ser mundiales — la de Carlos XII, por ejemplo—, pero pensamos en otros conquistadores que han realizado empresas militares quizá inferiores a las de Carlos XII. El pensamiento de Swedenborg hubiera debido renovar la Iglesia en todas partes del mundo, pero pertenece a ese destino escandinavo que es como un sueño».

Como en un sueño transcurre también la acción en «Ulrica» que se encuentra en *El libro de arena*. El autor empieza sin embargo asegurando que será fiel a la realidad o «en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo». El relato es breve, pero lleno de advertencias o indicaciones semi ocultas, como si el autor dudara en confesarse. ¿Pero confesar qué? ¿Algo que le había sucedido y que le había transformado, o algo que sólo deseaba hubiera sucedido, transformándolo?

El cuento está encabezado por un lema tomado de *Völsunga Saga*. «Hann tekr sverdith Gram ok loggi i methal theira bert»; «Agarra la espada Gram y la pone desnuda entre ellos». Javier Otálora (pariente del contrabandista Otálora en «El muerto»), encuentra en York, en una taberna con el nombre inevitable de The Northern Inn, a

Ulrica. Conversan, ella es noruega y parece ser la mujer que en vano ha buscado desde hace tanto tiempo, aunque también comprende que esa aventura «sería una de tantas para esa resplandeciente y resuelta discípula de Ibsen». Caminando por el paisaje nevado terminan en otra posada, llamada igual que la primera. En la lejanía aúlla un lobo «¿Oíste al lobo?» pregunta Ulrica. «Ya no quedan lobos en Inglaterra.» Ella lo llama Sigurd y ella será Brynhilde. Pero luego, cuando se ha desvestido, lo llama por su verdadero nombre: están ya más allá de la literatura. «Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la

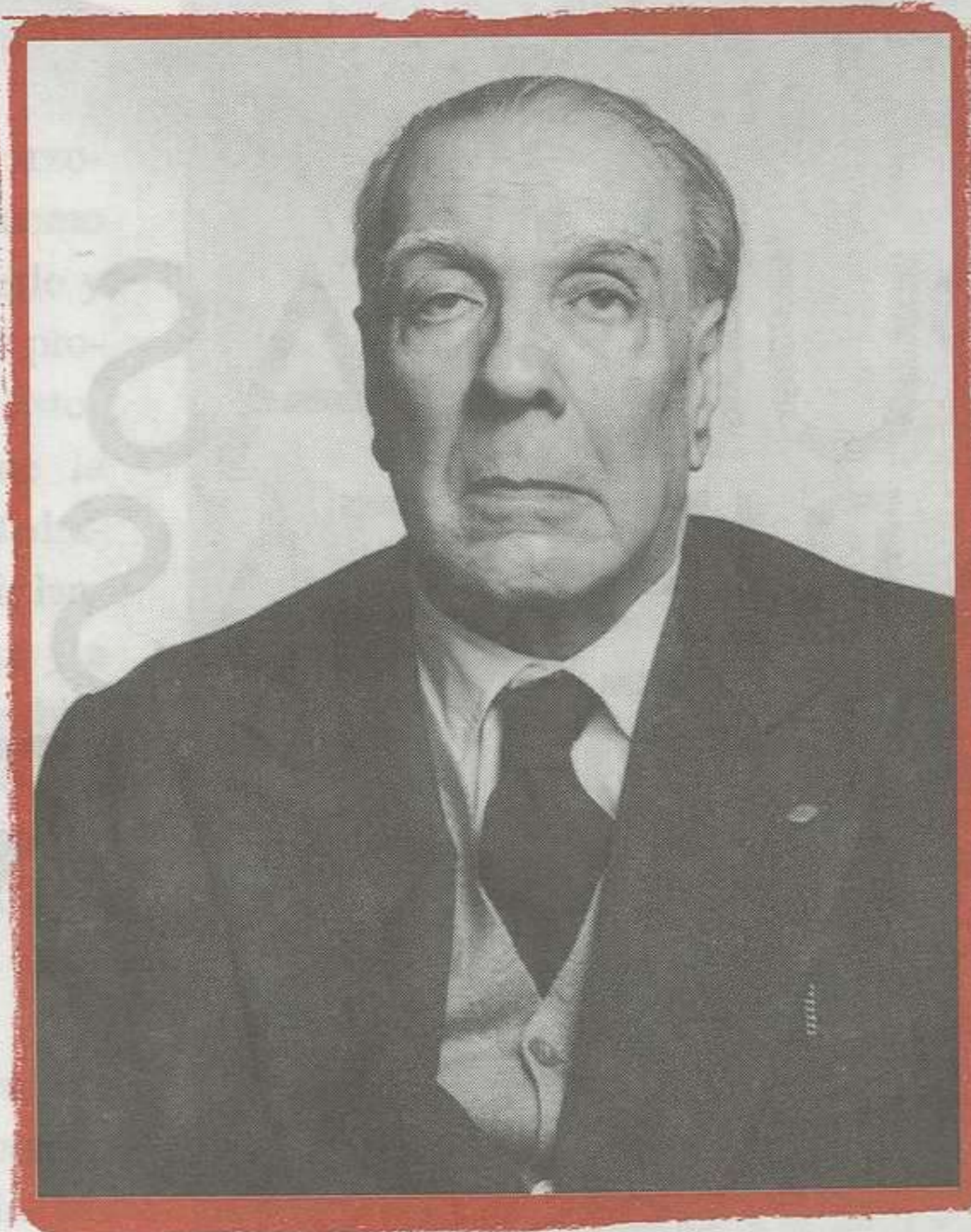
arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica.»

¿Realidad o sueño? No sabemos cómo interpretar últimas palabras del cuento. Es uno de los pocos si no el único, en toda la obra de Borges, con tema abiertamente erótico. La espada, simbolizando el valor que él se acusaba de no encontrar, es un artefacto ambiguo que a la vez lo unía con sus antepasados y lo separaba de lo que más añoraba. Pero en el relato «Ulrica», la espada ha sido apartada, como si fuera obstáculo, quizá el único, al amor.

Poner en claro el sentido de «Ulrica» parece no sólo

embarazoso sino también poco delicado. Quizá porque sentimos como un ligero estremecimiento, que a diferencia del recomendado por Baudelaire no es «nuevo» sino ancestral, al conocer que aquellas palabras invocando la espada de Sigurd también están escritas en la tumba de Jorge Luis Borges en el cementerio ginebrino de Pleinpalais, acompañados de la dedicatoria: «A Javier Otálora, de Ulrica».

La lápida se convierte así en un jeroglífico cuya solución está en el relato: el regreso a la literatura. □





# entra en el círculo

## PUERTAS ABIERTAS A LA CULTURA VIVA



**CIRCULO  
DE BELLAS ARTES**

Marqués de Casa Riera, 2.  
28014 Madrid. Tel: 531 77 00

El Círculo de Bellas Artes es una entidad cultural privada no lucrativa, declarada de utilidad pública. Sus actividades son posibles gracias al apoyo económico que le brinda el consorcio del mismo nombre, integrado por:

MINISTERIO DE CULTURA Comunidad de Madrid

  
Ayuntamiento de Madrid

  
IBERIA  
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA



## Del coro al caño

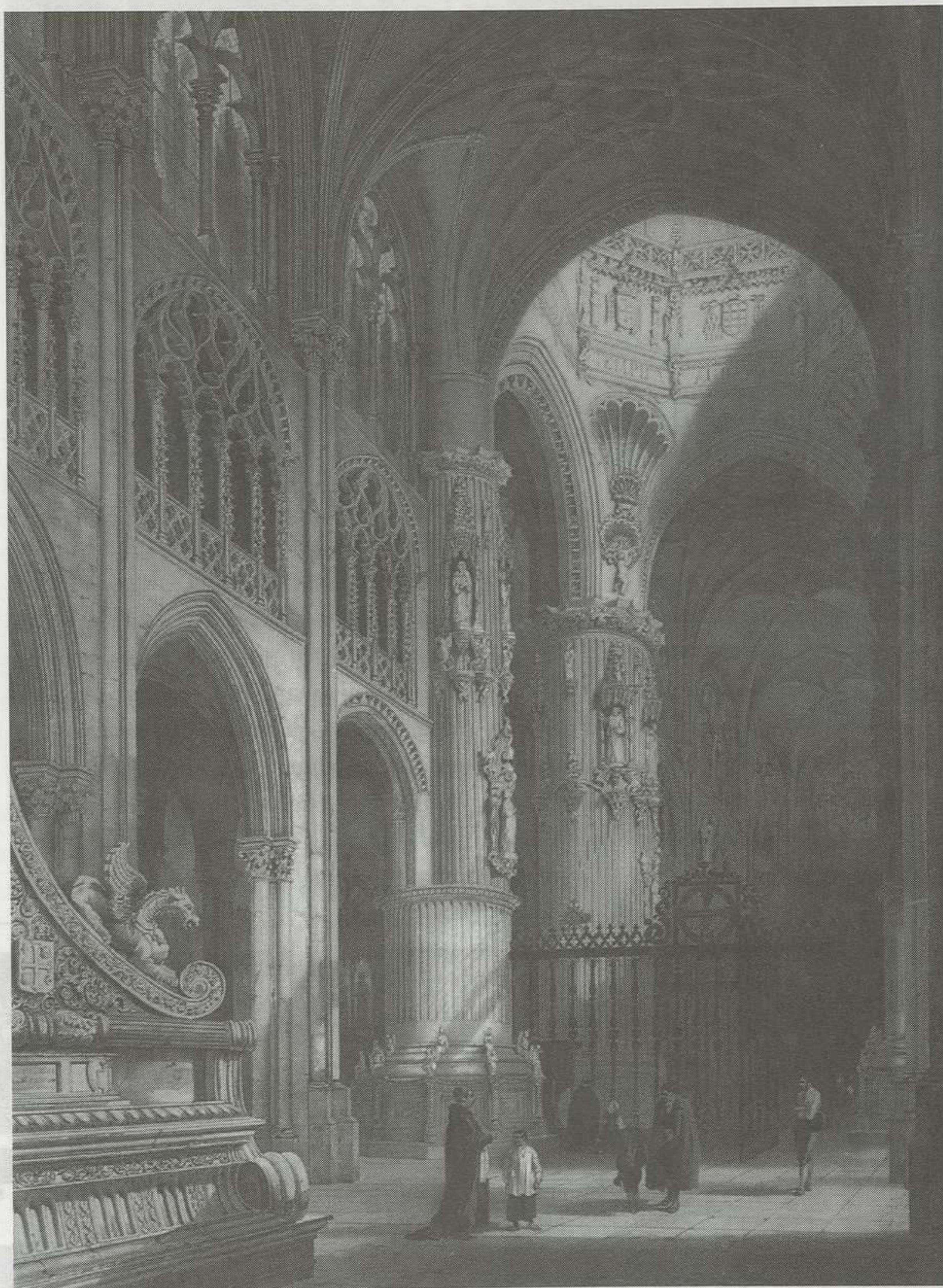
De la transcripción, Juan Ignacio Macua

Es mi día triunfal. La fachada de la catedral resplandece bajo la nueva iluminación. La caída de la tarde no lleva nostalgia, aunque sí trae recuerdos. Era, sin duda, mi esperado momento. Desde que me nombraron ministra todo han sido agobios y sofocos. Y eso que ya ha habido varias ministras nuestras y con los otros, pero siempre ser mujer te hace estar en la mira. Hoy, no. Hoy estoy muy tranquila y espero mantener la compostura. ¡Qué no se me note demasiado la alegría! Prefiero no despertar demasiadas envidias. No quiero morir de éxito.

Mira cómo me mira de reojo el arzobispo, tan suntuoso y elegante como siempre. La verdad es que sólo verlo y ya no puedo olvidarme de todo el proceso. Escándalo en los medios. Estos insensatos no saben que aunque la gente pase de misa no pasa de catedrales. Sólo a ellos se les puede ocurrir lanzar, como quien no quiere la cosa y a bombo y platillo, que hay que cambiar en nuestras viejas catedrales el sitio de los coros y, aprovechando el esfuerzo del Plan de Catedrales, quitarlos. Como si nuestras catedrales, tan castizas ellas, fueran templos franceses.

La Academia de Bellas Artes, los Colegios de Arquitectos, la propia Dirección General y sobre todo los tertulianos de diversa índole se pusieron furiosos. Todos contra los obispos. Hasta el *ABC* desparramó su indignación.

Alegaban los obispos que los coros en medio impedían la buena celebración de la liturgia, pues impedían la visión cómoda del altar. ¡Qué disparate! Los otros, los de la cultura, se rasgaron las vestiduras. Parecía como si fuera algo relacionado con el fútbol



por la pasión que despertó el asunto. «¡Fuera con los obispos iconoclastas! Quieren destruir nuestras catedrales. El coro en su sitio y no lo toca nadie.»

¡Vaya inicio de mandato! La Iglesia contra el PP. ¡Cielos! Y yo de nuevas.

Pedí informes, me acuerdo. Todos fueron prolijos, pesados y absurdos. Y

tuve la gran idea. Yo sola, con toda mi cara, frente a los obispos. Nos reunimos. Cordiales, muy cordiales. Algo untuosos, diría yo. Todavía me acuerdo de la discusión. Mi asesor, el nuevo Director General que, como todos sabemos, no se atreve, el pobre, a dar ningún paso sin mi consentimiento, quizá



porque no se le ocurre, o quizá porque es un pelota, me pasaba papeles y más papeles, recomendaciones de Quito o de Atenas, me pareció entender. O del Consejo de Europa o de la UNESCO, datos y alguna idea.

Los obispos insistían: «No hay que prescindir de los fines, las catedrales se hacen para celebrar en ellas la liturgia». Como si eso no lo supiéramos todos. Pues dale: «El Patrimonio no se deteriora, sino al contrario, por su uso, por utilizarlo para lo que fue creado».

Los técnicos replicaban: «Una catedral es algo más, por su significado y por su historia, que un lugar de culto, es también un elemento emblemático (lo de emblemático no sé si lo dijeron, pero a mí me gusta mucho) de nuestra cultura y cualquier caprichosa modificación atenta contra su integridad».

La discusión siguió igual de tonta. «El hombre está por encima de los objetos. Y culturalmente el culto (vaya jueguito) es un bien superior y por tanto más Patrimonio (también con marcadas mayúsculas) que unas piedras».

«La ley se hizo para el hombre y no viceversa, como dice el Evangelio.»

«Pero las catedrales son un producto colectivo, un significante redondo de la forma de ser de un pueblo.» ¡Toma ya! «No debemos tocarlas,

cualquier modificación es muy peligrosa, trastoca su sentido, cambia su significado y abre el camino a otras y si empezamos así, podremos, en poco tiempo, desvirtuar aquello que ha sido el centro de nuestras ciudades, foco de nuestra cultura, ejemplo de una forma de sentir lo universal y satisfacción general durante tantos siglos.» ¡Jesús!

No sabría decir quién tenía razón. Quizá es que esto del Patrimonio es más serio de lo que parece. Tan serio que no debemos dejarlo en manos de los arquitectos ni de los curas. Bueno, quizá habría que reflexionar sobre los principios y las teorías y luego organizar, menos y mejor, esa cantidad de latosos seminarios y congresos sobre Patrimonio y Turismo, sobre el empleo de tejas o de pizarras, sobre si restauración o ruinas, parques temáticos y muchos cursos de verano o *masters* y hasta facultades. Se ve que lo de Patrimonio da para mucho.

Pero no teníamos suficiente tiempo para interminables debates. Las cosas se habían precipitado y las soluciones se complicaban, las elecciones, aunque lejanas, siempre amenazan y la oposición ruge. No tiene empacho en unirse con cualquiera, aunque sea con los obispos. Teníamos que encontrar una solución. Tenía que encontrar yo

una solución. Y salomona que es una, salté por la calle de en medio. Escuché argumento tras argumento y probablemente todos tenían razón. Su razón. Unos querían culto, pero pagando nosotros; otros querían conservación, pero sin romper la baraja. Ahí estaba yo y así les dije:

«Una ciudad es historia y la catedral conforma, de alguna manera esa historia; pero una ciudad debe ser también presente y de la manera cómo enfoque éste, así se verá enjuiciada. Tenemos el ejemplo de lo ocurrido en Bilbao, donde la osadía, bendita osadía, de sus dirigentes apostó por la modernidad y hoy viene gente de todo el mundo para conocer su Guggenheim (o como se diga)».

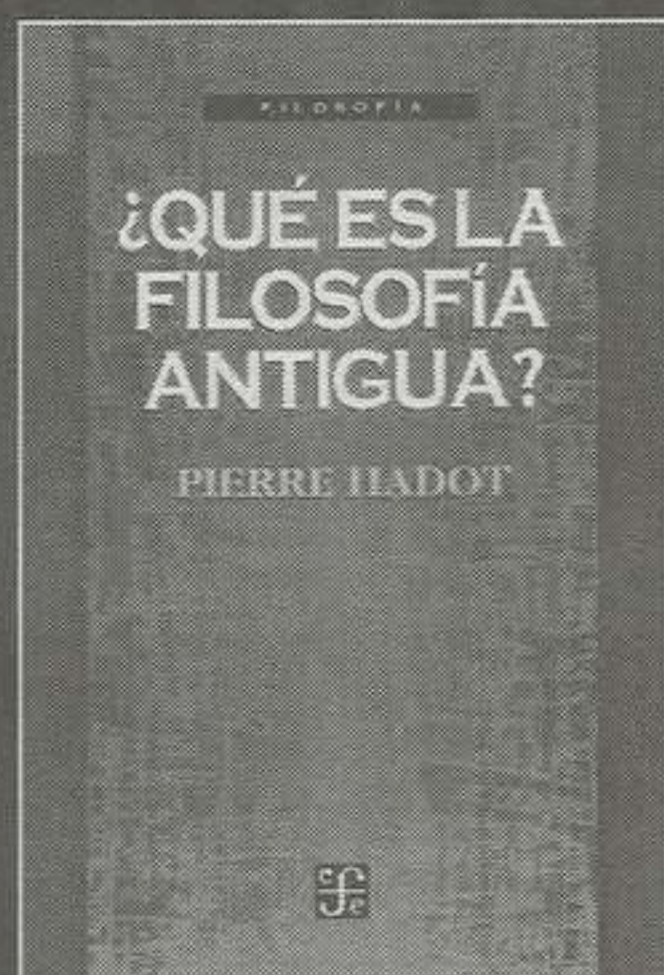
Seguí mi discurso: «Nosotros pensamos que esta ciudad, a la que tan unida me siento, debe tener también su Templo contemporáneo. El arzobispo tiene razón, los tiempos cambian y las nuevas liturgias y el aumento de la devoción necesitan nuevos espacios. Los tendrá. Los intelectuales también la tienen, la historia debe ser de todos y a todos concierne, los espacios históricos deben ser culturalmente utilizados. Vamos a construir una nueva y asombrosa catedral. Calatrava será su autor. Su conocimiento y vivencia cul-

## FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

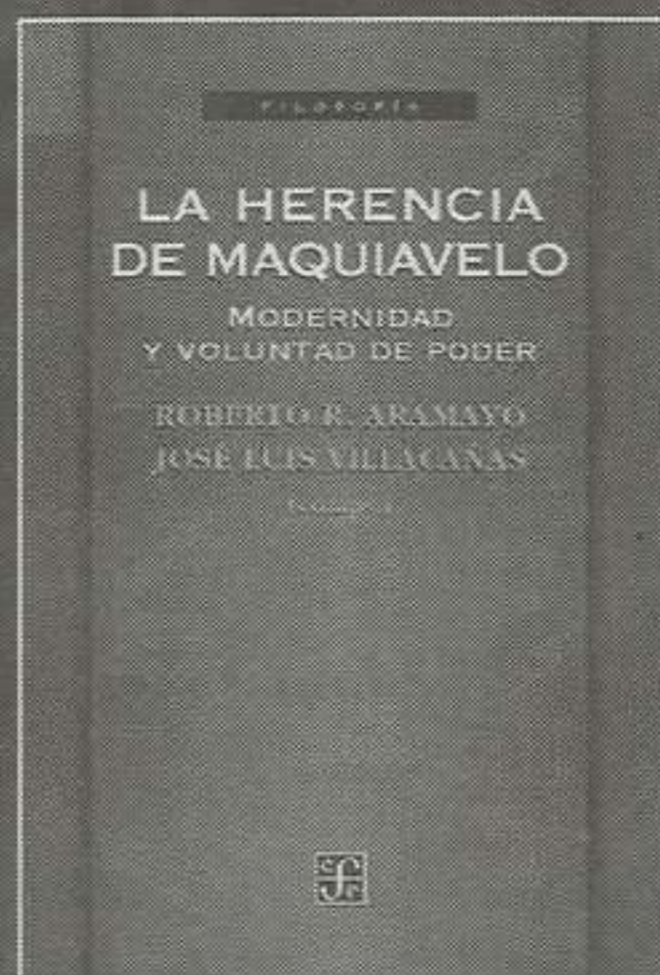


N o v e d a d e s

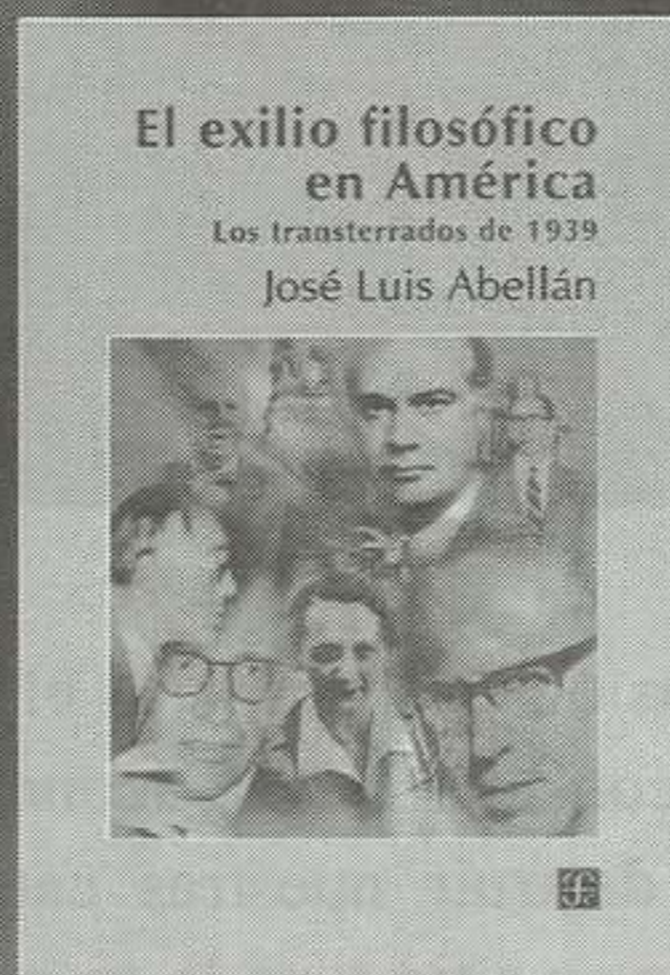
Vía de los Poblados s/n  
Edificio Indubuilding-Goico, 4º - 15 - 28033 Madrid  
Téls: 91 763 28 00 / 50 44 / 27 66 - Fax: 91 763 51 33  
E-mail: fcespvent@interbook.net



Pierre  
Hadot



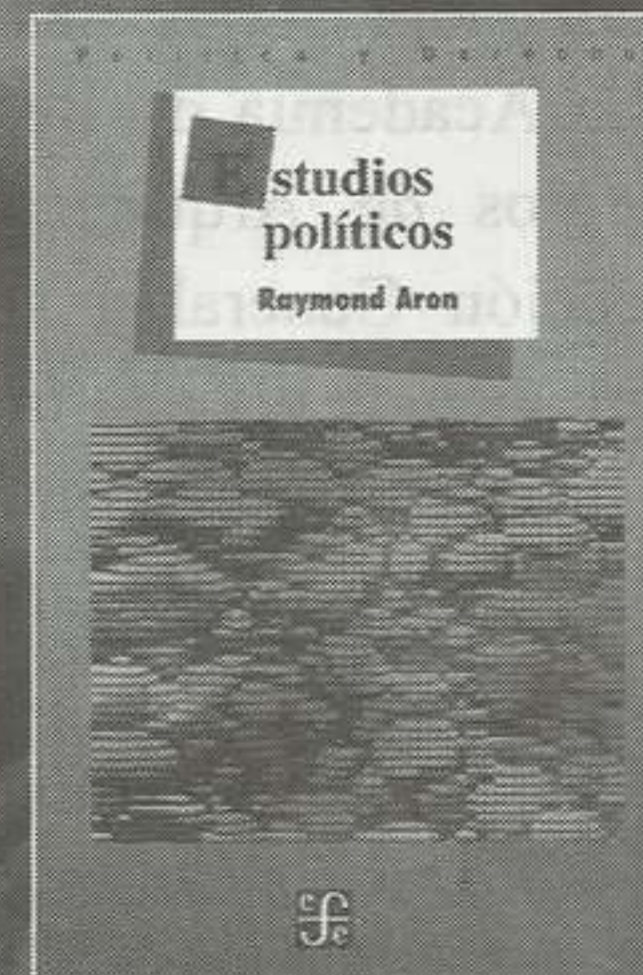
Roberto R. Aramayo  
José Luis Villacañas  
(comps.)



José Luis  
Abellán



Zaki  
Laïdi



Raymond  
Aron

LIBRERÍA MÉXICO: General y Latinoamericana C/ Fernando el Católico, 86. 28015 MADRID - Tel.: 91 543 29 04 - Fax: 91 549 86 52

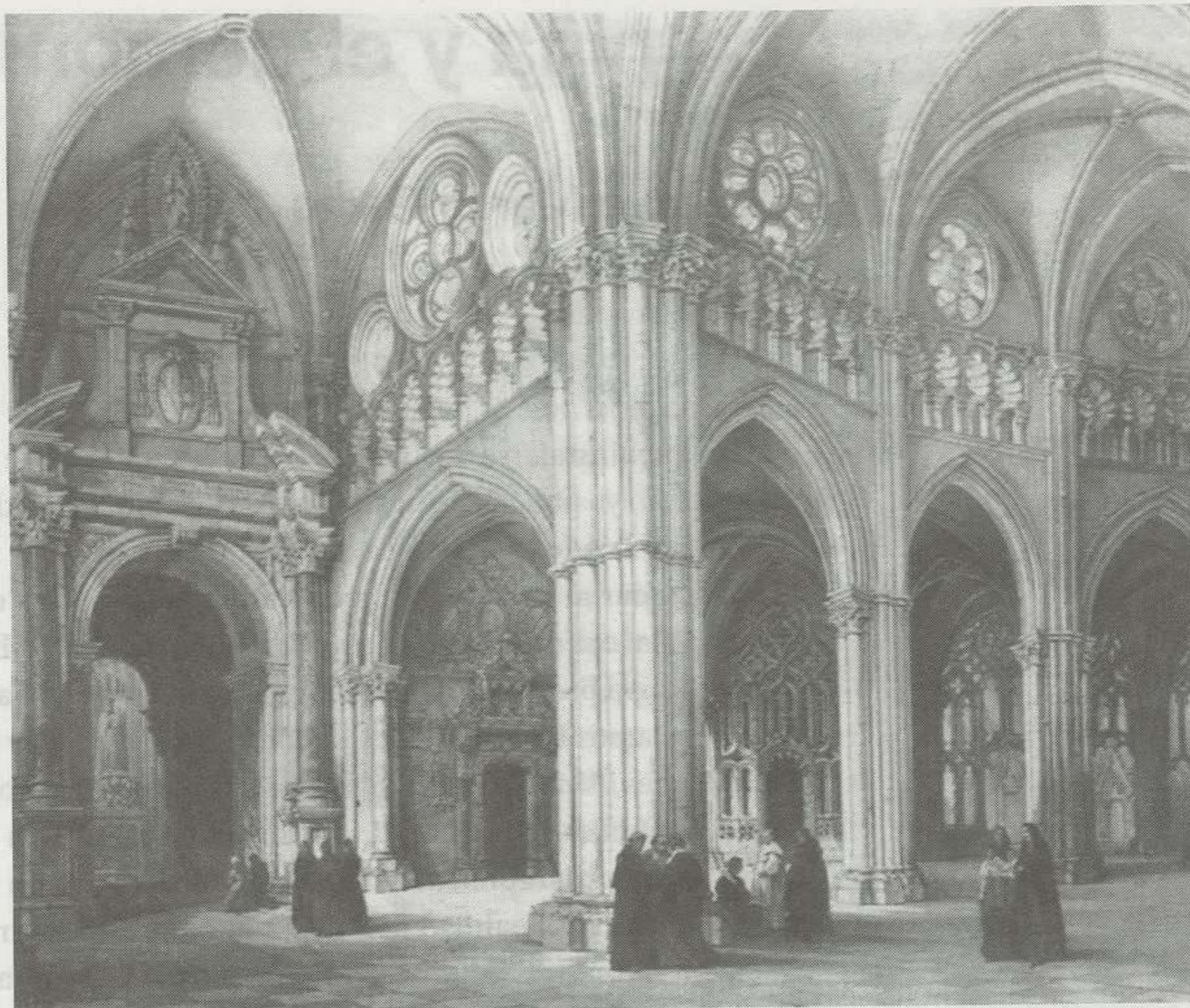


tural, ¡tan nuestras!, su interpretación barroca del gótico, su visión genial de la modernidad, esa forma de unir ingeniería con metafísica, los dinosaurios con lo espacial, hará que esta ciudad entre por la cabeza en el circuito de la modernidad. Si encima tenemos la suerte de contar con la posible colaboración de un artista de la fama y calidad de Barceló, cuya conversión al cristianismo puedo secretamente anunciarles, para realizar el retablo del altar mayor, tenemos asegurados el éxito, la atracción y el bienestar de los fieles».

Continué (yo misma me emociono): «Mientras tanto, la catedral vieja lucirá con todo su esplendor como centro polivalente de actividades culturales. Con ello damos, además, un positivo y fuerte paso adelante en el difícil, pero fructífero y necesario, diálogo entre la Iglesia y la Cultura. Al fin y al cabo, esta Europa que hoy estamos construyendo es hija de la Europa cristiana a cuya verdad tanto contribuyó la Iglesia». Aplausos. Encendidos, diría yo.

Y aquí estoy. Vestida de rojo con este precioso traje de Luchino y Visconti o como se llamen. Esperando a los Reyes y sonriendo. Esta mañana se ha bendecido el templo. ¡Fantástico! Ni en el siglo XV, o en el que fuera, se hacían estas cosas. El espacio es mágico por dentro y por fuera. Dan ganas de rezar. Y aunque la maledicencia del resentido de turno, de la oposición y por muchos años, ¡encima iba vestido de marrón!, dijera que le parecía una tarta nupcial, sé que va a ser un éxito, el punto de atracción del nuevo turismo y un orgullo para todos. A punto estuve de contestarle. El Tedeum, precioso. La gente encantada. Los Reyes cariñosísimos y el Presidente satisfecho. Soy ministra para rato.

Y ahora, la catedral vieja. El espacio histórico-cultural resguardado de vandalismos y útil. Para el pueblo. ¡Para que aprendan, y vestido de marrón que venía el pobre! Por ahí se acerca el nuevo Secretario de Estado. Es pesado, pero hoy se lo perdono



todo, tiene derecho a estar contento. Todos dicen que la restauración ha quedado perfecta y que el montaje del Auto Sacramental con el que dentro de un rato la inauguraremos es novedoso y audaz. Otro tanto, otro gol. Peter Brook con Calderón. ¡Toma progresía!

Viene contento y viene con el Director General y con el arquitecto de la restauración, ¡qué guapo y elegante es este hombre!

«Hola, ¿qué tal?»

«Muy bien, Ministra, muy contentos y satisfechos. Todo está de dulce.»

«Mejor que no me mientes las tartas.»

«Aquí no hay problema de eso.»

«Y, ¿cuál es el mayor problema con el que os habéis enfrentado en la restauración?»

«Yo creo que el del suelo.»

«Pero, ¿no decían que el suelo era magnífico y que había aguantado el paso de los tiempos sin sufrir casi?»

«Así, era Ministra, pero había algunos trozos que reponer y fue muy difícil y costoso encontrar piedras iguales.»

«¿Tanto hubo que reponer?»

«Claro, sobre todo para igualarlo después de trasladar el coro.»

«¿Cómo?»

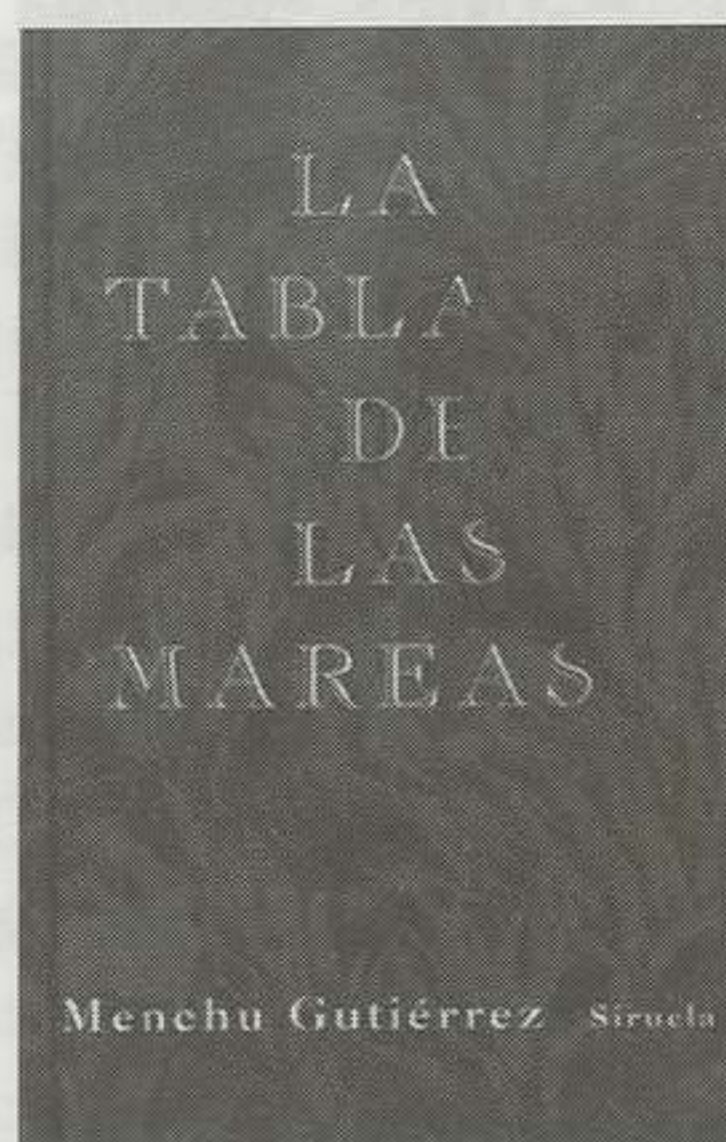
«Sí, Ministra, la principal obra con la que nos hemos enfrentado ha sido trasladar el coro. Ha sido magnífico. Estamos muy orgullosos. Fue como una inspiración. Ahora podemos contemplar, sentir, la magia del espacio en toda su grandiosidad y además pueden montarse espectáculos como éste, sin cortapisas, con todo lo necesario para que quepa un numeroso público y con todas las técnicas actuales. Si resucitasen los primitivos constructores, aquellos masones anónimos que piedra a piedra se inventaron esta magnífica máquina, saltarían de contento. Por fin, alguien había entendido, había sabido leer su espacio.»

Miro al arzobispo y no sé si se le hinchan los mofletes o es una maliciosa sonrisa que le abre la boca de oreja a oreja. Ya llegan los Reyes. No sé si suenan los claros clarines, pero si sé que acabo de tragarme el consabido sapo. Lo pasaré con un trago de agua, de agua del caño, del caño, debe ser el quinto, al que hemos mandado el coro. □



# La niña y el demonio

Gustavo Martín Garzo



LA TABLA  
DE LAS MAREAS  
Menchu Gutiérrez  
Siruela  
Madrid, 1998

«Hay que instalarse en la casa, en vez de adornarla y ponerle guirnaldas», escribió Kafka refiriéndose a la única opción que le es dada atender al escritor. Es decir, la literatura no es una operación de maquillaje sino de compromiso profundo con lo real; no ha nacido para entretenernos, o acallar nuestras inquietudes, sino para enfrentarnos al misterio del mundo. Esta actitud, tan relacionada con el intento del romanticismo de desenmascaramiento de la realidad (del que, por cierto, Menchu Gutiérrez en un artículo reciente se declara defensora), constituye sin duda toda una declaración de principios. La misma que la lleva a reclamar, en ese mismo artículo, una poesía capaz de ir de la oscuridad a la luz, «con la hondura de la visión a cuestas». Y *La tabla de las mareas*, su último libro, tiene en ese viaje, en esa oscilación entre los contrarios, y en las visiones que despierta, su sola razón de ser. Lo que hace de él un libro tan extraño como perturbador, y de la obra de su autora una de las más desasosegantes de nuestra literatura reciente.

Porque Menchu Gutiérrez pertenece esa rara nómina de escritores que no han venido a decorar nuestra casa, sino a incitarnos a descender a sus galerías más ocultas, y que, frente a la idea kantiana de la belleza como juicio desinteresado, opondrá la idea stendhaliana del arte como promesa de felicidad. Camino éste que pertenece al dominio del deseo, y que por lo tanto sólo puede estar erizado de contrastes y sobresaltos. Y algo hay siempre en sus personajes de esas niñas de los cuentos, o de las películas fantásticas metidas en asuntos peligrosos. Esas niñas que vemos abandonar a sus padres e internarse en la oscuridad de un pasadizo, y a las que tratamos de proteger inútilmente pues es justo aquello que les aterra lo que les hace avanzar. No tanto enamoradas del peligro, al que no desean exponerse, como incapaces de eludirlo, de sustraerse a su llamada insidiosa, tal vez por-

que han recibido en su ojo un trocito del espejo de los duendes. Ese espejo que nos hace ver la verdadera apariencia del mundo o de las cosas.

En uno de los capítulos de este libro, la niña se está columpiando en un árbol en que hay un demonio. Ella no lo sabe, pero en el acto de columpiarse hay un extraño ímpetu, una tensión que la lleva a querer ir más alto con cada nuevo impulso, momento en que estira todo lo que puede sus piernas tratando de alcanzar al demonio que la espera en las ramas del árbol, y que en cualquier momento puede agarrarla por ese mismo pie que ésta le ofrece para no dejarla escapar nunca más. Una niña metida en asuntos peligrosos, como por otra parte todos los niños de los cuentos (o todos los personajes de Kafka).

Y la alusión al mundo de los cuentos no es impremeditada, ¿pues qué otra cosa que un cuento es este libro? Un cuento donde hay demonios, bosques, columnas de humo, pájaros extraños. Donde todo está vivo, el humo, las ramas de los árboles, el agua que corre. No sólo vive, y está lleno de confusos e impostergables anhelos, sino en cuanto vivo está incompleto, y pugna por tomar lo que le falta. Como si ese trocito de espejo no fuera tanto una representación del mal sino de aquello que nos hace ver la realidad bajo la órbita del deseo más extremado, como material orgánico, comestible, que tenemos que utilizar para satisfacernos. Y esto produce espanto, pero también risa, a la manera de esos retratos de Archimboldo donde los rostros están hechos de productos comestibles, y que nos inspiran a la vez compasión e hilaridad, pues no podemos verlos sin imaginarlos convenientemente troceados y repartidos en los platos de los comensales. Y todo en este libro parece transcurrir en torno a uno de esos banquetes tan absurdos como siniestros. Pequeños capítulos que constituyen misteriosas recetas, formas olvidadas de cocinar el corazón aterido. En los que conviven la extrañeza y la familiaridad.



Mark Twain  
Diario de Adán y Eva  
Trama editorial

Roberto Bazlen  
El capitán de altura  
Edición de Roberto Calero  
Trama editorial

Henri Roorda  
Mi suicidio  
Trama editorial

Ánxel Fole  
De cómo me encontré con el demonio en Vigo  
y otros cuentos  
Trama editorial

George Sand  
Cuentos de una abuela  
Trama editorial

---

**Trama Editorial**  
Apdo. de Correos 10.605. Tfno/Fax: 91 573 80 48  
28080 Madrid

Pues el lugar de la amenaza suele ser el lugar donde antes se pronunció nuestro nombre.

Pero los cuentos, y este libro es el cuento más puro y terrible que se ha escrito en este país en las últimas décadas, no nos conducen a un lugar donde todo está dicho, sino a un espacio de indecisión. Un espacio que no es sólo el de la niña que echa a andar en la noche, con su trocito de espejo en el ojo, sino el del demonio y la demonia que al verla no saben lo que tienen que hacer, porque el olor de la carne humana siempre instaaura el reino de la duplicidad. Y por eso todo en este libro es doble: las orillas, las iglesias, los pájaros, los demonios y los hombres, y dentro de los hombres, en su misma boca, su lengua.

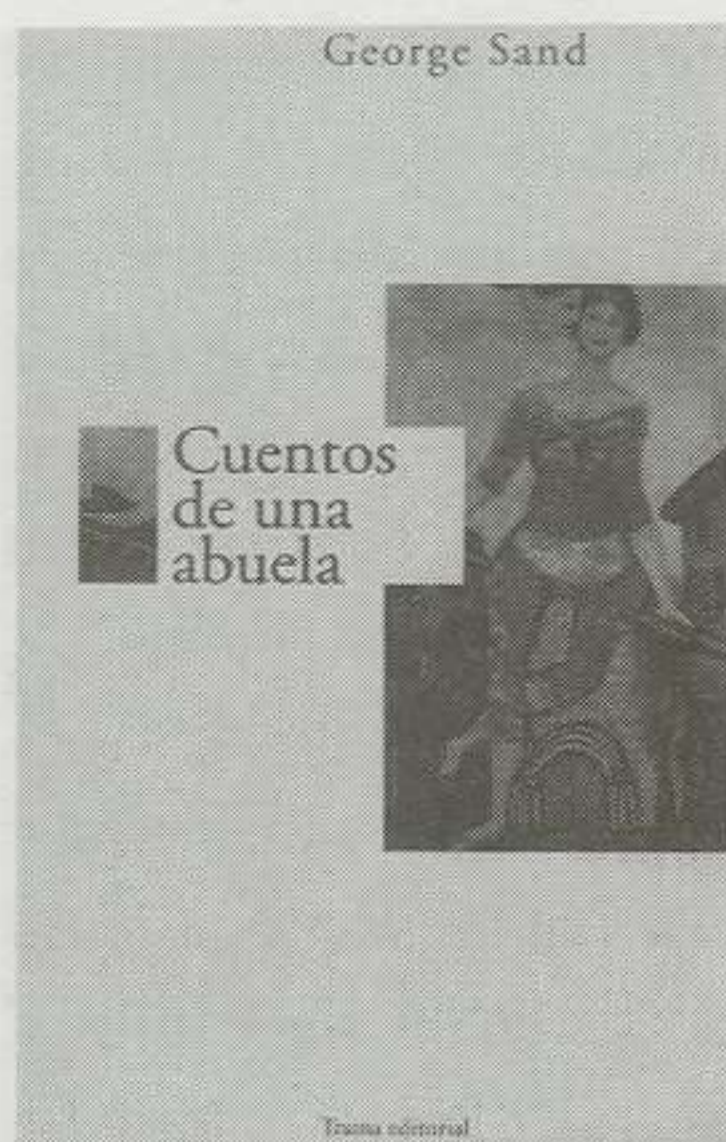
Tal vez por eso el verdadero lenguaje es el susurrado. Es una de las intuiciones más poderosas de *El espíritu de la colmena*, la película de Erice. Las niñas se acuestan en sus camas y se ponen a hablar en susurros. Lo hacen para no despertar a sus padres, pero sobre todo para no despertar al monstruo. Para que éste no las escuche, pero también para acercarse a él. Es decir, para hacer vivir las dos lenguas. Las palabras tienen que ver con ese trajín de la casa, con ese orden de lo real, pero también con los movimientos de los animales nocturnos, el cuerpo que reptaba en silencio, el chapoteo en el arroyo, el repentino descendimiento del árbol. Y Menchu Gutiérrez sólo escribe para devolver a las palabras la memoria de esa dos naturalezas.

Nos conduce al corazón del bosque y nos deja abandonados. No importa, pues sólo allí podremos escuchar nuestro verdadero nombre. Regresaremos con el corazón encogido, pero sabiendo que tendremos que volver. El lenguaje es el vínculo que nos permitirá hacerlo. Siempre que nos columpiemos el demonio estará allí, y ese movimiento que va y viene, de la oscuridad a la luz, de la orilla blanca a la negra, ese pie que se estira y en cuya punta está la posibilidad de tocarlo, es semejante a hablar. De hecho, cuando hablamos sólo hacemos eso, estirarnos todo lo que podemos. Darse y escapar, eso son las palabras. Un juego peligroso, en el que sin embargo está implícita, en el corazón del espanto, la promesa de la felicidad. Con los demonios y las demonias las ganancias suelen transformarse en pérdidas, y los desastres en inesperadas revelaciones. Basta con saber aguantar la respiración. □



# Tres cuentos de hadas

Menchu Gutiérrez



**CUENTOS DE  
UNA ABUELA**

**George Sand**

Traducción de Amaya García Gallego

Trama Editorial

Madrid, 1998

Resulta difícil leer a George Sand sin que el recuerdo de su vida y personalidad se introduzca de algún modo entre las páginas de sus libros — sean éstos las novelas de personajes románticos de su primera época, o las obras en las que volcó las convicciones sociales y políticas de sus últimos años—, y esto sucede no sólo porque George Sand posea una biografía difícilmente olvidable, sino porque ella misma se encarga de mostrarse ante nosotros a través de sus obras.

Los autores de un libro pueden resultar más o menos visibles en un texto, y quizá la pasión, el grado de compromiso y entrega de un autor a una idea o a un deseo, sea el contraste químico que lo haga más visible a un lector. ¿Es este recuerdo inevitable de George Sand bueno o malo para sus libros? ¿Favorece o entorpece su lectura?

Por una parte una mujer, experta provocadora, que, a principios del siglo XIX, sin renunciar a su condición femenina, se vestía como un hombre (no sería éste su único golpe de efecto), resultaba y aún resulta fácilmente caricaturizable, y de hecho, la estampa más conocida de George Sand en España es la caricatura de una heroína romántica, musculosa a fuerza de tesón amoroso, que lleva en brazos a un moribundo Chopin y a su mismo piano hasta la famosa Cartuja de Valldemosa. Sin embargo, en un tiempo en el que, como sabemos, la expresión creativa de la mujer vivía prácticamente asfixiada, el hecho de adoptar la imagen de un hombre era un riesgo que exigía una clase de fuerza poco relacionada con los músculos, y cuyos resultados no dejaban de ser profundamente contradictorios: la misma provocación y advertencia (soy mujer y me comporto como hombre, es decir, habito el territorio vedado a las mujeres) comportaba una sumisión (se rompían las reglas, pero el nombre masculino adoptado seguía ejerciendo su poder de nombre masculino; un traje masculino ayudaba a perpetuar una imagen de signo y valor masculinos; algo no tan alejado de nuestro tiempo, en el que todavía algunos reinos ancestralmente masculinos

siguen favoreciendo el uso de disfraces e impostados comportamientos).

En cualquier caso, la actitud de George Sand tuvo y tiene un efecto agitador para hombres y mujeres; recordar su biografía resulta, a mi juicio, siempre saludable, y este recordatorio no puede afectar sino positivamente a la lectura de sus libros, porque, en su caso, vida y obra se parecen mucho, son ambas honestas (algo que queda aún más claro después de leer este libro) y se apoyan mutuamente.

Pero, al margen de conocidísimos amores y de trajes, George Sand fue una figura muy destacada de la vida, no sólo cultural, sino también política de su tiempo, cosas que difícilmente se ganan con el simple ejercicio de la provocación.

De sus libros, mal conocidos hoy en España —donde el romanticismo, tan injustamente, parece haberse convertido en una especie de superchería de otro tiempo—, *Cuentos de una abuela* es uno de los menos conocidos, y de nuevo, este olvido parece obedecer al también injusto afán encasillador de nuestra naturaleza entomóloga. Sin embargo, íntima y madura, *Cuentos de una abuela* constituye una bella herencia literaria, y un inteligente y sensible manual pedagógico en el que George Sand da cuenta de algunas de las convicciones personales que determinaron y rigieron su vida.

Los protagonistas de estos cuentos de hadas son siempre niñas, y las palabras de George Sand actúan sobre todo como enseñanzas que ayudan a encauzar sabiamente una vida que se quiere plena. Es sobre todo en el primero de estos cuentos, «El castillo de Cumbrecorva» (el menos «cuento de hadas» de los tres), donde George Sand pierde más su condición de autora invisible, y encarnándose en una niña que entra en contacto con el dibujo (no olvidemos que George Sand, tuvo también un gran talento para el dibujo y para la música), nos regala un despertar y un proceso hacia la sensibilidad poética descritos con gran delicadeza. En este cuento, George Sand



no sólo habla a las niñas (que podrían ser niños), animándolas a confiar en su imaginación y a no creer en limitaciones fantasmales, sino también a los adultos, a los educadores de los niños en general, a los que invita a fomentar la imaginación, a combatir prejuicios.

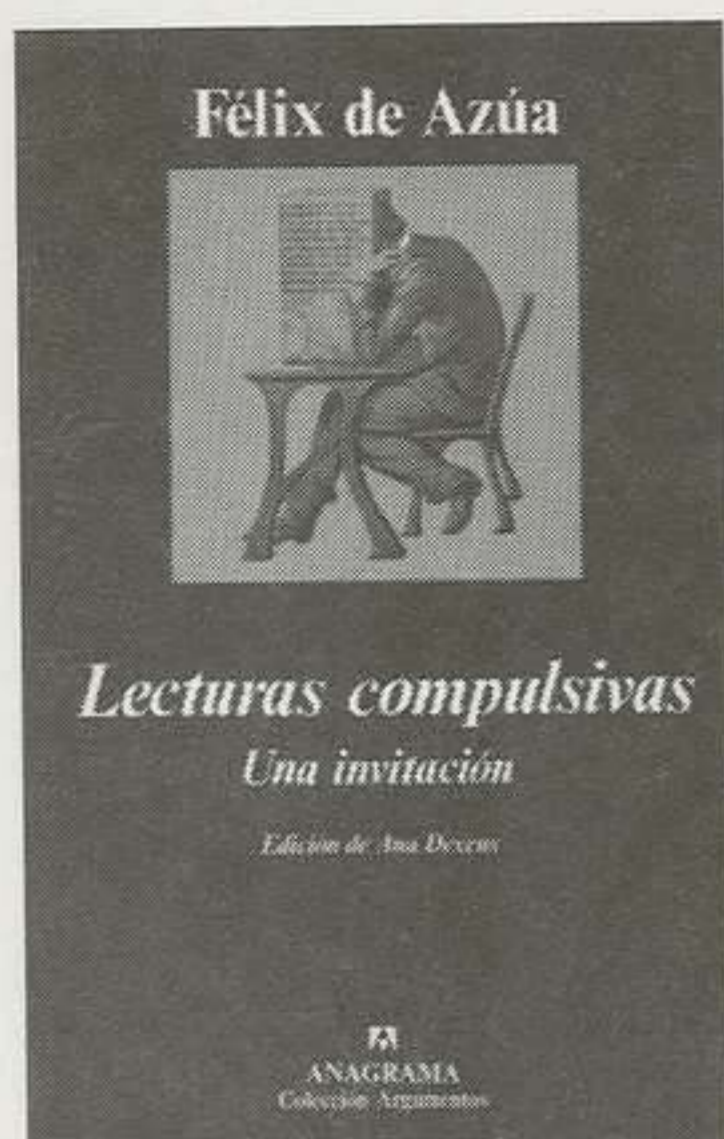
El segundo y tercer cuentos, «La reina Coax» y «La nube rosa», son más cuentos de hadas clásicos, más conmovedores en la sencillez de su simbología, de plasticidad más contundente. En «La nube rosa», especialmente, las imágenes delicadas compiten con las fuertes, creando la

atmósfera ideal del cuento de hadas, propiciado por el diálogo entre las distintas realidades.

La biografía de George Sand nos habla de una mujer generosa (dejemos a un lado las interpretaciones psicológicas de la generosidad), que supo serlo con los demás y con ella misma. En cierto sentido, la vida podría dividirse entre personas «dadoras» y personas «receptoras», y, según esa división, George Sand pertenecería, sin duda, al primer grupo. Yendo un poquito más lejos, diría que George Sand tuvo vocación de hada madrina, y que estos cuentos son buena prueba de ello. □

## Crónicas de la desaparición

Rafael García Alonso



LECTURAS  
COMPULSIVAS.  
UNA INVITACION

Félix de Azúa  
Edición de Ana Dexeus  
Anagrama  
Barcelona, 1998

A finales del siglo XIV Cennino Cennini, en el segundo capítulo de *El libro del arte*, constataba que entre quienes se dedican al arte unos lo hacen como un medio digno de ganarse la vida y otros por amor y nobleza. Su tratado consistía básicamente en la paciente descripción de técnicas puestas a disposición del interesado como ayuda para lograr la mayor perfección posible. En esa misma línea Félix de Azúa entiende la literatura como una forma de arte. Es decir, como el esfuerzo por hacer a conciencia el trabajo que uno se trae entre manos. Lo contrario es, tal como sufrimos con frecuencia, la chapuza. Los escritos recopilados por Ana Dexeus en el libro que comentamos seleccionan textos escritos a lo largo de más de veinte años: algunos aparecieron en publicaciones de diverso formato, otros son de aquellos que por diversas circunstancias quedaron guardados en algún cajón, también los hubo destinados a conferencias o intervenciones públicas. Su recopilación es, sin duda, un acierto. No sólo porque impide que reflexiones tan interesantes como las que Azúa realiza sobre Kafka no vieran la luz, sino también porque nos aproximan, a menudo entre carcajadas, a las concepciones estéticas de fondo de este barcelonés hostil a cualquier cerril nacionalismo.

Todos estos textos están escritos con amor. Todos están escritos con la nobleza y la lucidez de colocar el arte al que se refieren, la literatura, en el hilo de la temporalidad. Son fruto de dedicarse a ella a resultas de una «inclinación natural». Pero también de una forma de afrontar las «necesidades de la vida», tal como decía Cennini en el lugar citado anteriormente, más que como forma de subsistencia como intento de respuesta a sus enigmas. A lo largo de sus páginas nos aproximamos a las conclusiones a las que llegaron a ese respecto algunos escritores. Pero también nos acechan dos dudas. La primera, desde un punto de vista sociológico, si —acorde con la tesis hegeliana de la muerte del arte— la literatura no habrá dejado de ser para la colectividad un foco desde el que buscar sentido a nuestra estancia en el mundo. La segunda, de mayor si cabe calado existencial, si la literatura —como el pensamiento en general— no será en su búsqueda de profundidad apenas un reconfortante consuelo frente al horror de la inanidad de nuestros días.

Sobre estas dos inquietantes sospechas Azúa constata la amenaza de la consolidación de un mundo cada vez más pueril y de algo que, de forma inmediata, es aún peor: la disminución del valor espiritual de la literatura a manos de la



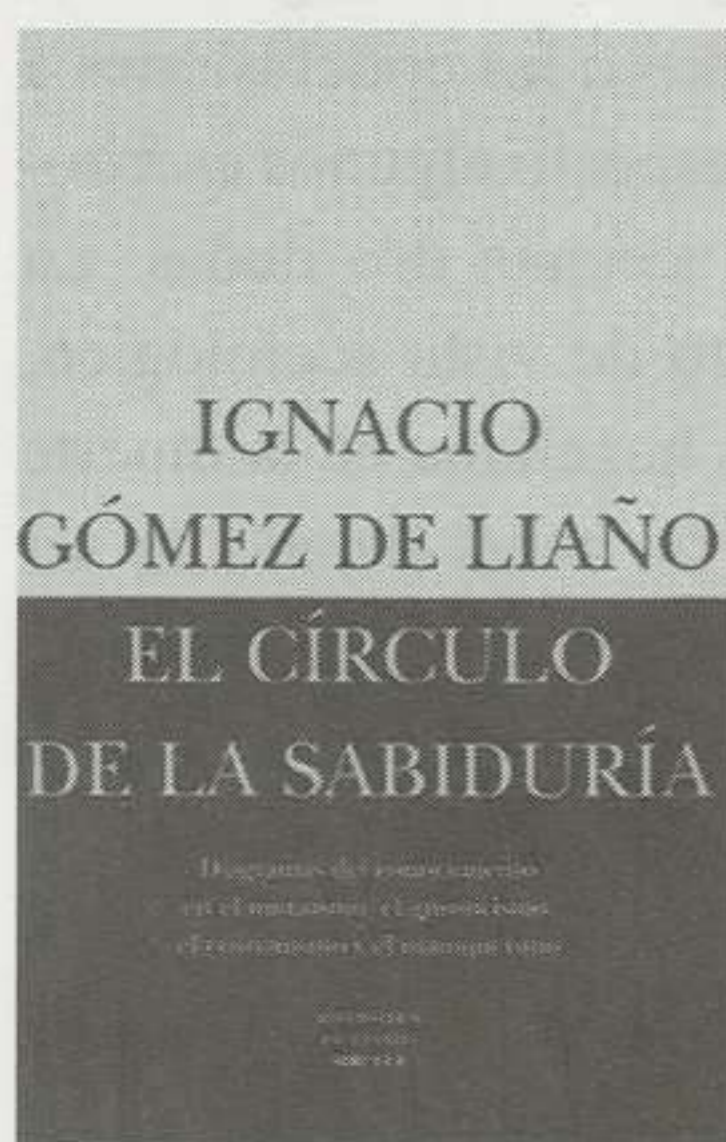
reducción y el empobrecimiento de los temas y técnicas que, a lo largo de su constitución, habían sido su mayor riqueza. El lenguaje literario va impregnándose de las pamplinas argumentales, de la vaciedad temática y de las técnicas simplistas de los subproductos televisivos. La poesía desaparece socialmente a toda velocidad, y con ella la capacidad de aportar ideas al mundo. La apertura a la modificación del propio ser a partir de lo leído pierde credibilidad cuando lo literario se convierte en residual ariete de la industria del espectáculo. En último término, la decepción que flota tras las divertidas, ágiles, y nada pretenciosas observaciones de Azúa, es que vaya enmoheciéndose aquella capacidad que nos eleva como personas: la de dialogar sobre creaciones humanas que se preguntan por las formas de organizar el mundo. Y ello a través del agradable engaño de ficciones, de mundos verosímiles que vitalizan nuestros sentidos y nuestra mente.

Empero, sólo mi incapacidad puede transmitir la impresión de que el libro de Azúa se halla

presidido por la lamentación. Ciertamente sostiene que la experiencia moderna es la del nihilismo, es decir, la de la cosificación del hombre. Pero confía también en contrarrestar las condiciones adversas del presente. No ilusoriamente a través de la modificación voluntariosa de sus estructuras sino confiando en la alegría de la lectura y en la invitación subsiguiente a la conversación y a la acción. Cuál sea la presencia social de la literatura, cuál sea su riqueza, dependerá no sólo de los que la escriben, sino también de sus receptores. De escritores con capacidad de describir exactamente mundos existentes o posibles. De lectores que, gracias a la lectura y burlando las estrecheces de su tiempo, ensanchan su capacidad de imaginar mundos y los comparten con otros. Del entusiasmo, en fin, escribe Azúa, de hinchas y correligionarios capaces de contagiar su alborozo. No de supervivientes apocados y residuales sino de orgullosos amantes de la luz que nutren su sangre desde las páginas de un libro. □

## En torno a «el círculo de la sabiduría»

Lluís Alvarez



**EL CÍRCULO DE LA SABIDURÍA**  
Ignacio Gómez de Liaño  
Siruela  
Madrid, 1998

He aquí una obra que se apresta a recibir el siglo que viene con el talante debido. *El círculo de la sabiduría* no es sólo un trabajo de monumental erudición y envergadura (el segundo volumen acaba de aparecer, pero se completará aún con un tercer volumen de carácter más interpretativo). Ocurre además que las investigaciones realizadas estos últimos tiempos por Ignacio Gómez de Liaño constituyen una obra de gran tono que colabora en directo en la tarea de una filosofía mundial: de hecho avanza con detalle en la hipótesis de que el pensamiento, tanto el más abstracto como el más práctico, ha surgido a partir de fuentes simbólicas comunes para Oriente y para Occidente. Tengo la impresión de que hay pocas publicaciones que aporten tanto en esa línea.

En primer lugar el libro de Gómez de Liaño puede ser leído como una panorámica del pensamiento que liga la época grecolatina con el cristianismo: si alguien, por ejemplo, quisiera refrescar todo lo que se refiere al gnosticismo y a las sectas paracristianas, está de enhorabuena. Con esta obra a la vista se olvidará de andar recorriendo indigestas bibliografías tal vez más escolares y sectoriales. Ante nuestros ojos las simbologías que provienen del culto de Mitra se transforman en el gnosticismo, resonando también con sus modulaciones propias en el cristianismo, tanto en el ortodoxo como en el heterodoxo. Pero este capítulo concreto es apenas un detalle en el conjunto abigarrado del libro, por el que desfilan desde la *Odisea* hasta el Apocalipsis de Juan, desde los diagramas memorísticos hasta las obras de arte que



dan representación a los esquemas simbólicos de diversas culturas.

Me llama la atención, en particular, el acento puesto por Gómez de Liaño en el auténtico rescate de varios personajes menos tenidos en cuenta hasta el momento, tal vez por su impronta intempestiva, y por así decir, perdedora: Metrodoro de Escepsis (del s.I. a. n.e.) o el propio Mani (del s.III d.n.e.), o la reina Berenice, que vivió en las décadas posteriores a la ejecución de Jesús de Nazaret. Todos ellos obraron en la periferia del poder principal (en el espacio griego-judio-iranio) e intentaron determinadas síntesis organizativas y religiosas que resultaron a la postre fallidas frente a la corriente más exitosa (pero sin olvidar que el maniqueísmo penetra hacia el Este de modo profundo y duradero, incluso en China).

Pero no se trata sólo, por otra parte, de que *El círculo de la sabiduría* ofrezca una buena erudición, renovada con claridad, amenidad e ilustraciones abundantes y aleccionadoras. Gómez de Liaño es un filósofo estético que no se limita a ofrecer, frente al mero comparativismo decimonónico, un nuevo comparativismo más dinámico, más sobrio, más preciso y más en consonancia con la sociedad global del siglo entrante. Creo que la actitud filosófica de Gómez de Liaño no es la de *refinar* el positivismo acerca de la antigua sabiduría (que se consideraría por lo demás ya «superada»), sino más bien la de *sustituir* esa actitud distanciada por la suposición de que el círculo sapiencial del que hablamos no es un círculo vicioso sino virtuoso y cercano: su virtud consiste en que de él no se sale y en que —tal vez— nuestra pretendida distancia de todo ese cúmulo de diagramas simbólicos del conocimiento es, cuando menos, más pequeña de lo que pretendemos.

Claro que Ignacio Gómez de Liaño no considera en este tomo la vigencia de la cuestión —la sabiduría— desde el punto de vista de lo que ocurre precisamente en la actualidad. Ya lo hará sin duda más adelante. Se necesitan desde luego muchas mediaciones

para percibir y diagnosticar qué es lo que ocurre en esta época nuestra en la que la memoria se ha convertido en mediática y se ha soldado como nunca antes a los intereses sociales explícitos, públicos y mayoritarios. Yo me congratulo de aprender con este primer volumen y de esperar el segundo, en el que se establece el nexo entre nuestra tradición greco-romana y todo el cúmulo de la sabiduría oriental. Nada menos.

Hay un montón de enseñanzas esperando dentro de este libro: uno pude leer que determinadas sectas gnósticas tendían a complicar sus diagramas básicos del mundo superior e inmaterial con un suerte de enciclopedia de las técnicas y de las ciencias... Era, empero, demasiada «ideología», demasiada carga como para que prendiera en la mentalidad popular, que siempre estuvo mucho más dispuesta a aceptar, junto con algún epítome de doctrina, el «rígido sentido de la organización» que privaba en el cristianismo paulino. Véase también la centralidad del dios-mujer en la secta barbelo-gnóstica: hay bastantes precedentes de teología feminista cuando el elenco de los «eones» superiores es plural y politeísta (Barbelo es mujer), pero el problema sobreviene, naturalmente, cuando se fuerza el monoteísmo escrito (¿la Trinidad es mujer?).

En fin, yo saco en conclusión que la historia de la metafísica no se reduce a la que propone el estrecho relato dominante de la filosofía ilustrada y de la teología cristiana: hay un conjunto más amplio de sabiduría que, al menos en esta época de relaciones mundiales, ha de ser reivindicado como pertinente. Nuestros amigos más jóvenes viajan al Oriente, observan, estudian y vienen a veces ilusionados y otras decepcionados. Uno de ellos me ha dicho: «Lluis, nada hay en Oriente que no esté en el idealismo alemán». Puede que sí, puede que no. Pero de momento está claro que la realidad del legado metafísico occidental ha de ser enriquecida y reforzada aún más. Así lo muestra el libro de Ignacio Gómez de Liaño que comentamos. □



# La voluntad que nace de la muerte

Soledad Puértolas



**SU BOCA MAS QUE NADA PREFERIA**

**Nadia Fusini**

Traducción de Ana María

Moix y Ana Becciú

Anagrama

Barcelona, 1998

Sólo cuando llegamos al final del libro sabemos que la narradora última es una mujer que está en la mitad de la vida, porque a lo largo de sus páginas, la voz que narra pertenece a una joven que tiene todavía los recuerdos muy frescos, muy recientes, palpitantes. No se rememora la infancia desde la lejanía ni desde la supuesta sabiduría de la madurez. Se recrea porque acaba de suceder y se quieren poner en claro los puntos fundamentales. Se necesita mirar con profundidad, hacer frente a las emociones que aún aletean en el cuerpo exhausto de la joven que, lo vamos sabiendo, y lo sabemos del todo al final, está a punto de morir, o, por lo contrario, a punto de salir de su entrega a la muerte.

Es esta joven la que bucea en sus recuerdos y se encuentra con las emociones descarnadas de la infancia. El amor del padre, la fría razón de la madre, el egoísmo y la distancia del hermano. Y como rememora desde una situación casi límite, y es muy joven —tiene toda la muerte, toda la vida, por delante—, no desea justificar, no necesita, todavía, ser comprensiva y generosa, no podría, quizá, quedarse con todo, sólo quiere ver, acceder a las emociones que la marcaron y que desencadenaron el estado extremo en que en la actualidad vive.

Quiere, no tanto ver a los otros, sino verse a sí misma traspasada por aquellas emociones, verse, creo, para saber si hay alguna razón recóndita por la que pueda volver a vivir. Y lo que ve la vuelve a fascinar. El padre, a quien idolatró, sigue en su pedestal. La mirada de la joven rescatada de la muerte, la joven que ha decidido entregarse al difícil placer, a la extraña belleza, de dejar de comer, de nutrirse, de irse reduciendo lentamente hasta convertirse en aire, no es una mirada que recompone sino unos ojos que penetran, unos ojos aún insaciables, que hubieran mirado más, que hubieran amado más.

Sólo desde este querer morir queda explicada la mirada aún ávida de la joven. Desde el mayor extremo que cabe concebir, a unos pasos de la muerte, es cuando el deseo se hace más

exacerbado, y por eso la joven sigue aferrándose a su deseo, al amor perdido, al padre muerto. Pero perdido antes de la muerte, perdido cuando él, sin duda en la borrosa frontera de la infancia a la adolescencia, dejó de jugar con ella, y se alejó, rompiendo así la promesa de ser su amor eterno. En ese momento en el que Nadia acude a la cama de su padres, horrorizada por las pesadillas recurrentes que dominan su sueño, ya no podrá acurrucarse entre los brazos del padre, ya la madre está en medio y es la madre la que se estrecha contra el padre para dejar sitio a Nadia.

Pero la mirada de Nadia no esquiva los obstáculos y, a través de ella e incluso al lado de ella, el lector también ve. Al padre amado, desde luego, y a la madre distante. Nadia no compromete nuestros juicios. Cada uno puede pensar lo que quiera, nos deja libres, y quizá sentimos simpatía, o incluso incompreensión, hacia los enemigos, la madre y el hermano, quizá no idolatremos nosotros al padre. Nadia no pide nuestra complicidad y mucho menos nuestra compasión. Su orgullo la hace plena, autónoma. No quiere convencer a nadie, no nos está diciendo que su versión de los hechos sea la más justa o la más inteligente. Simplemente nos cuenta cómo fueron los hechos para ella. Y en eso es terriblemente joven, en eso está también la huella de la violenta batalla que está librando contra un cuerpo que ya ha decidido morir, no seguir creciendo, no envejecer, morir antes de que la muerte lo sorprenda.

Y es esta voluntad esencial de Nadia lo que cautiva al lector, que sigue atentamente el tránsito de esta historial emocional. Lo que seduce es esa roca o ese vacío sobre el que se asienta la voluntad. Seguimos, seducidos, los análisis de Nadia, las palabras de Nadia, nos sentimos conquistados por la inteligencia con que diagnostica el estado de las cosas desde el principio de los tiempos y la lucidez estremecedora con que toma el partido de la retirada, con que prueba el sabor del hambre, el sabor de la muerte.

Nadia es una maga que recorta la realidad, la transforma y se la ofrece a sí misma, exactamen-



te a su medida. La muerte del abuelo se convierte en un episodio esplendoroso, es una fiesta de la naturaleza. Y quizá sea a esa clase de muerte a la que a Nadia le gustaría aproximarse cuando toma la decisión de no dormir y de no comer. Pero creo, sobre todo, que su decisión es una clase de negación; Nadia no va a pertenecer al mundo adulto, el mundo que en un momento dado de su vida se vislumbró como un lugar donde no cabía el amor central de su vida, el amor al padre.

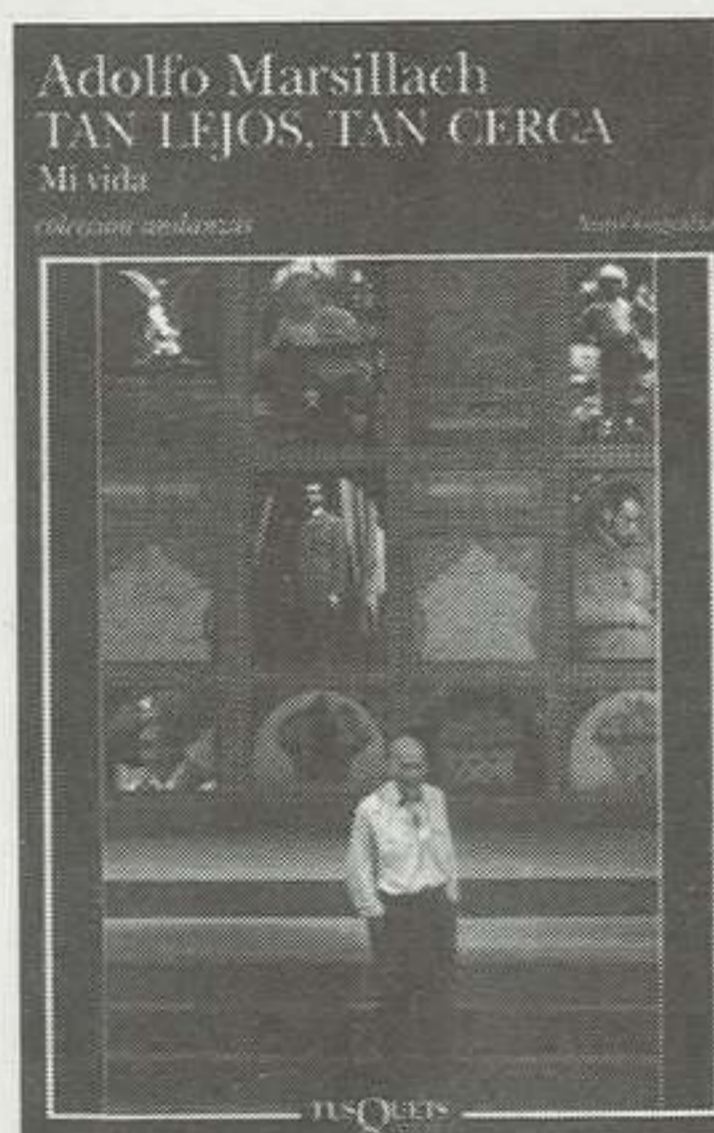
Sólo al final, una voz que ya no es la de la joven resistente, la voz de la militante, nos dice que le ha sido concedida la gracia de amar lo que antes ha odiado. Ha llegado la reconciliación. Y comprendemos que esta mujer que ahora nos habla ha tenido que revivir la enfermedad, el tránsito de dolor que la fue separando de la muerte y devolviendo a la vida, para llegar a esa última conclusión, porque si la vida, como dice ahora esta mujer, aún está por

hacer, es que su mirada ha sido al fin arrancada de las ideas fijas que la condujeron a la agonía. Sólo viéndolas de nuevo, definiéndolas, delimitándolas, puede luego la mirada despegarse.

Una última virtud de este libro de Nadia Fusini. Es tan penetrante la mirada de la joven casi agonizante que, mientras leemos, nos lanzamos a la búsqueda de nuestras emociones más vívidas. Estas páginas suscitan en nosotros ecos que creíamos dormidos. Me parece que es casi imposible leer este libro sin tener, al mismo tiempo, en la cabeza los propios recuerdos, sin comparar nuestros recuerdos con los de Nadia. Y concluir, finalmente, con la mujer que nos habla en la última página, que, habiendo sido como hemos sido, habiendo escogido emociones, personas, enfermedades y muertes, conociendo, en fin, lo que hemos sido, lo que hemos padecido y lo que hemos amado, aún podemos vivir. □

## Memoria de Marsillach

Juan Antonio Hormigón



**TAN LEJOS, TAN CERCA**  
Adolfo Marsillach  
Tusquets  
Barcelona, 1998

España fue tradicionalmente un país parco en autobiografías y memorias de sus ciudadanos ilustres, aunque relativamente prolífica en relaciones de monjes, soldados, conquistadores y viajeros. Los españoles que adquirirían notoriedad en la política, la literatura y el arte, las ciencias, la técnica, la economía, etcétera, eran poco dados a relatar o meditar sobre su derrotero, avatares, experiencias o conflictos de su existencia. Quizás fuera pudor, se aventura en ocasiones, pero puede más bien que manifestara simplemente el cuidadoso deseo de preservar los recovecos vitales, de ocultar lo no explícito para disfrazar orígenes, gustos, insuficiencias o compromisos.

Quizás haya sido a partir de la transición democrática que se ha producido en España una cierta eclosión del género. Desde los políticos a las folclóricas, muchos se han visto tentados a contar su vida. El resultado han sido

algunos libros interesantes y otros deleznable, pretendidamente escandalosos y guiados únicamente por intereses comerciales inmediatos. Ello no quita para que podamos comprobar que el tabú tradicional que conducía a la ocultación recatada de lo vivido, haya dado paso a la voluntad de contarlo, en parte cuando menos. Los libros de Lidia Falcón, Vicente Enrique y Tarancón, Carrillo, Irene Falcón, Buñuel, Francisco Ayala, Gil de Biedma, Rosa Chacel, Jorge Semprún, Haro Tecglen, Miguel de Molina, Ortínez, Juan María Bandrés, Fernán Gómez, Manuel Azcárate, Rafael Conte, etcétera, constituyen ejemplos de memorias que tanto en el plano personal como histórico, ofrecen información y reflexiones de extraordinario interés.

A este rango pertenecen las de Adolfo Marsillach, *Tan lejos, tan cerca*, recientemente aparecidas. Se trata de un libro extenso,



574 páginas de texto que tienen como primera y encomiable virtud ser leídas con absoluta fluidez. Personaje público de personalidad acusada y en ocasiones controvertida, sienta plaza en la nómina entera de seres humanos cuya dedicación es imposible reducir al estrecho cauce de una palabra. Actor, director de escena, escritor de registros varios, polemista en ocasiones, periodista, gestor y director de entidades escénicas, incluso cargo público fugaz, ha transitado todos los caminos con absoluta responsabilidad, notable éxito las más de las veces y un afán de perfeccionismo difícilmente comprensible para quienes carecen de su palpación. Tiene cierta lógica que en el mundo estrecho y de cortas miras en que se abarbacana con harta frecuencia el teatro español, la sola presencia de alguien como él haya provocado enconos y acritudes cuyo origen es imposible descifrar por los caminos de la razón.

Tres aspectos destacan en estas memorias con particular nitidez: la evolución personal e ideológica de quien escribe, su peripecia sentimental junto a la diferentes mujeres y su actividad profesional, en el teatro ante todo, sobre el que vierte opiniones de diverso calado que van desde la anécdota significativa hasta la reflexión más enjundiosa. Pero Marsillach sabe bien que su punto de vista preside el relato y no duda en manifestar poco antes de concluir: «No he pretendido ser objetivo porque sabía que no podría serlo. La memoria, además de selectiva, es injusta. Mis opiniones sobre algunas personas que salen en estas páginas surgen de mi relación con ellas y, consecuentemente, están teñidas de parcialidad. No me excuso. Me da igual. Nada me preocupa. Estoy limpio de miedos y de ambiciones. He iniciado el camino de ida. O el de regreso. ¿Cómo averiguarlo? No queda hiel en mi tarro» (p. 573).

Sin hiel pero con ironía, mordaz a veces, sutil otras, melancólico en ocasiones. La ironía define su punto de vista personal y de escritor ante el mundo y respecto al mundo, incluso hacia sí mismo. Es un procedimiento y una actitud defensiva, según los casos. Es un instrumento para adoptar una cierta distancia frente a los hechos narrados, los que pueden agredirle o favorecerle, pero también una forma de asumir actitudes y comportamientos, glorias y penalidades. Quienes le conocemos y disfrutamos a veces de su conversación, sabe-

mos bien de todo ello; quienes no, suelen equivocarse y confundirse en sus apreciaciones superficiales.

Sería ocioso afirmar que habla mucho de sí mismo, esos son la intención y el objetivo. No obstante, en un momento dado asegura: «Decidí al comenzar a escribir estas memorias, que no iba a extenderme —ni por supuesto, complacerme— en el relato pormenorizado de mi vida privada. (La privacidad de las gentes que, como yo, ejercemos actividades públicas es relativa, pero insisto en que siempre he procurado mantenerme al margen de los escándalos que nutren impudicamente las páginas de las llamadas revistas del corazón» (p. 215). Justo es reseñar que hay mucho de privado en las páginas de *Tan lejos, tan cerca*, pero su tratamiento no traspasa nunca los límites de la intimidad desvelada para trocarse en escándalo provocativo. Los problemas familiares son expuestos con pulso cuidadoso; los de salud enunciados sin aspavientos, incluso los últimos y más graves, soportados con una entereza y discreción admirables.

Su relato, como si deseara confesarlo todo, da cuenta de sus amores y encuentros, prolongados o fugaces, con muy variadas y diferentes mujeres. No cabe duda que su derrotero vital ha sido fructífero en este quehacer. Todo ello está narrado con humor, distancia autocrítica en muchos casos, una suave melancolía aromando ciertos episodios y cuidadoso respeto hacia aquellas de quienes habla. Por eso importan menos los nombres, cambiados o mantenidos en la sombra, sino la imagen que de cada una nos ofrece.

Al hilo de uno de aquellos lances, reflexiona: «¿En qué consiste engañar? Yo creo que el engaño encierra un componente de burla rechazable. (Por eso Tenorio es un “burlador” atípico.) La traición querida, buscada y utilizada, cae en la mezquindad. Supone una humillación “al otro” —o a “la otra”— que detesto. Pero los sentimientos —ojo con la palabra que utilizo— son complejos y no siempre fáciles de explicar. El amor es un laberinto y así hay que aceptarlo. ¿Se puede amar a dos personas al mismo tiempo? Yo creo que sí. Es complicado, y fatigosísimo, pero se puede. Ninguna mujer, ni ningún hombre, colma la vida de la persona amada. Siempre queda algún resquicio y por esa hendidura...» (p. 346). Observadas desde los lími-



tes de la moral intolerante y puritana, estas palabras pueden parecer justificadoras e incluso algo cínicas, pero Marsillach no se sitúa en este caso en el mundo estrecho de las apariencias respetables sino que intenta describir el territorio de la pasión y sus enrevesados vericuetos y urgencias. El laberinto del amor se despliega en sus más diversas variantes.

En ocasiones parece que Marsillach hubiera decidido abrir los reductos recónditos de la mayor intimidad e invitarnos a una excursión por las diferentes estaciones de una ronda insistente e inacabable. No es frecuente hallar en las autobiografías tanto despojamiento, una relación tan minuciosa de aquello que constituye materia alejada de la vista del público descrita con sosiego, discreción y pulso esmerado.

La parte central de estas memorias corresponde al trabajo de Marsillach en el teatro. Desde sus vacilantes inicios como actor hasta sus grandes éxitos como intérprete y director de escena, sabemos de los problemas, dudas, vacilaciones y decisiones que jalonaron todos aquellos episodios. Desfilan ante nosotros una parte sustancial de los actores, directores de escena, autores, productores y muchos de los espectáculos más relevantes que se han dado desde comienzos de los años cincuenta hasta casi hoy mismo. En unos casos predomina en el recuerdo su condición actoral, sus peleas y conflictos con los personajes que debía asumir; en otros es su condición de intérprete unida a la de director de escena e incluso productor, lo que pasa a primer término con toda su complejidad y dificultades.

Este viaje por las veredas escénicas estuvo acompañado, como es natural, de conflictos y quebrantos a la par que de triunfos y parabienes. De todo ello emana un anecdotario que trasciende con mucho el lance para intentar erigirse en ejemplificador de situaciones y comportamientos. Mesurado siempre aunque con mordacidad acentuada, el estilete de sus palabras califica con crudeza a quienes le han traicionado, a quienes hacen befa y mofa de su trabajo y, por encima de todo, a quienes le manifestaron deslealtad, actitud que considera la más imperdonable.

El pausado recorrido por su vida profesional le permite desgranar una extensa serie de reflexiones al hilo de las diferentes andanzas y episodios que cuenta. En cierto modo configuran un breviario sobre la práctica escénica, el

sentido del arte, la cultura y su dimensión sociológica. Constituyen en conjunto un apretado compendio de sus opiniones sobre la materia. Algunas son tan breves como: «El teatro sin un poco de sexo es una cosa aburrida que sólo les gusta a algunos críticos de derechas» (p. 15), otras ocupan más de dos páginas en las que pasa revista desde la condición del actor, los misterios de la interpretación o al ámbito artístico del director de escena, hasta los centros formativos, la función de los teatros públicos o la permanente incógnita del público espectador.

A lo largo de las páginas del libro, Marsillach adopta con frecuencia un tono autocrítico que posiblemente sorprenderá a muchos lectores, sobre todo a aquellos que hayan aceptado una imagen preconcebida de su persona. Una autocrítica que no es en absoluto de circunstancias, sino análisis sopesado y sincero de tormentas y azares en que se vio inmerso o actitudes que pudo adoptar. Sin embargo es consciente de que su imagen pública estuvo condicionada siempre por clichés preconcebidos: «De todas las etiquetas que me colgaron —asegura— la que tuvo mayor aceptación fue la de pedante». No falta a su vez la duda, que si no metódica si es lo suficientemente contumaz como para desvanecer toda pedantería.

Estereotipos al margen, el autor nos ayuda a descifrar algunos ingredientes de su personalidad a lo largo de su narración. Nos habla de su timidez, de su retraimiento, de su carácter solitario en la niñez y la juventud, incluso de una cierta opacidad para descubrir sentimientos y emociones. «Me cuesta demostrar mis sentimientos —escribe— ¿Pudor?, ¿vergüenza?, ¿o, simplemente comodidad? Casi nunca —con la excepción de algunos instantes arrebatados— le he dicho a una mujer «te quiero», ni he abrazado a mis padres, ni he besado a mis hijas... No sé en qué maldito colegio o en qué nefasto libro aprendí a aparentar una serenidad y a mantener una distancia supuestamente protectoras» (p. 519). Quizás esta distancia haya contribuido a construir una imagen pública distorsionada y monolítica, poco acorde con la realidad. Como escribí en otra ocasión, he tenido oportunidad en diferentes circunstancias de percibir su sentido de la solidaridad, la generosidad y el compañerismo que contradicen por completo el sobado cliché a que se le ha pretendido reducir.



«Escéptico y burlón» se confiesa en el presente, lo cual considero un afán mentalmente higiénico. Ello no le impide sin embargo manifestar preferencias y admoniciones respecto a muchos aspectos de la vida, la sociedad, la convivencia o el trabajo artístico. Nada reta tampoco para que se reconozca como un ciudadano inscrito en las convicciones de la izquierda política en su sentido más amplio, e incluso para que asegure que «el marxismo fue necesario. Y regresará. Con este nombre o con otro. Han fracasado los hombres, no la idea». (p. 516).

Quizás el depurado y estrujante ejercicio de la narración autobiográfica le permita mostrar sin cortapisas, sentimientos ni emociones, a los que se acude escasamente en la conversación o la intervención pública. En el sustrato de las memorias de excelente añada aflora siempre un cierto grado de confesión, no en vano *Las confesiones* de Agustín de Hipona son una de las primeras relaciones autobiográficas que conservamos. Son jirones del recuerdo que reconstruyen la pequeña historia individual como parte de la historia global. Marsillach escribe por ejemplo: «Cuando ahora ya mayor —muy mayor— veo en alguna película unas imágenes parecidas a aquellas que viví en el metro de Barcelona durante nuestra guerra civil, aún noto una sensación dolorosa en los pliegues de mi piel». (p. 53). Algo similar podemos descubrir en sus alusiones a la censura franquista, su participación en la Junta Democrática o la huelga de actores exigiendo el día de descanso semanal, su paso por el Ministerio de Cultura como Director General del INAEM, los pormenores que jalonaron su finiquito al frente del Teatro Español o más tarde, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, etcétera. También emergen curiosos retazos de la vida cotidiana en aquella España que le tocó vivir, que nos ayudan a comprender y reconstruir su pasado y el común a todos.

Al fin y a la postre, Marsillach se confiesa un actor e implícitamente reconoce su capaci-

dad seductora: «Tengo pesadillas: muchas pesadillas —declara—, y entre ellas tal vez la peor es una que se repite con frecuencia y en la que me veo en un escenario representando una obra de la que no sé el texto. Es un sueño —creo— muy normal entre los actores. (...) Tal vez yo siga siendo actor a pesar mío. Quizá no sea posible dejar de ser actor, del mismo modo que siempre se es alto o bajo, rubio o moreno, chato o narigudo». Actor consciente en el teatro de la vida, tan lejos de la ilusión del sueño que sólo es germen de pesadillas.

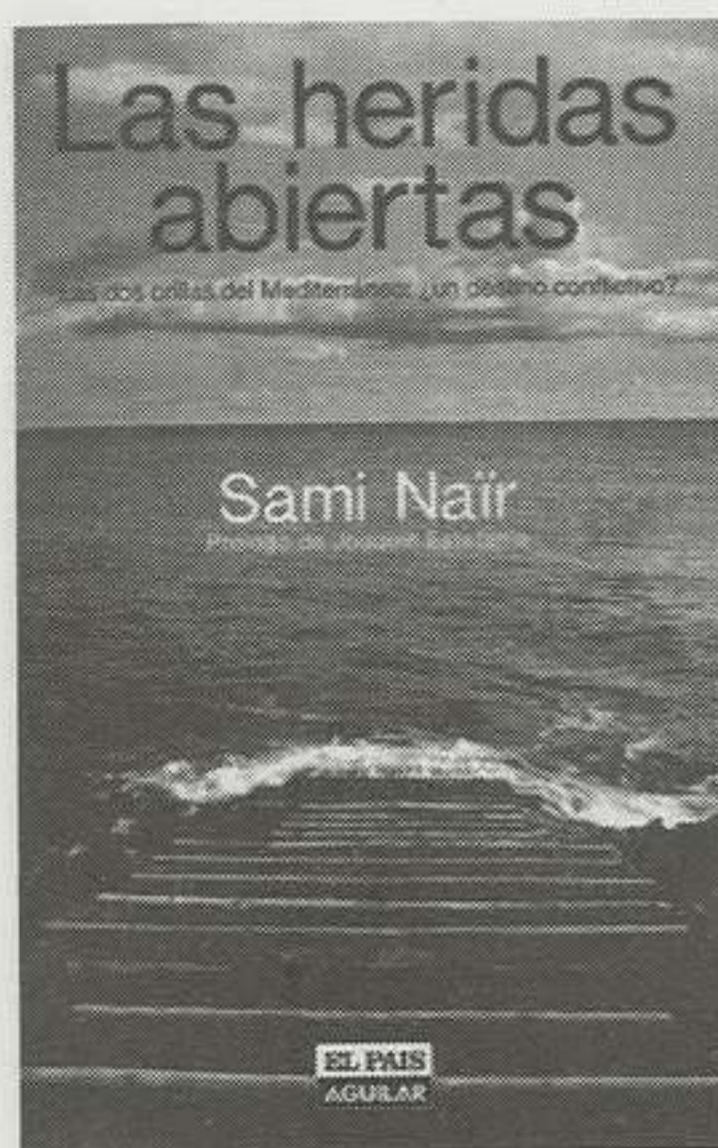
Todo ello hace que este libro posea una tonalidad punzante y apacible a un tiempo, conservando un equilibrio deliberado y cauteloso entre lo que se dice y se obvia. Está escrito con la fluidez de quien maneja con sabiduría el idioma y con solvencia el mecanismo narrativo. Podría ser cierto o sólo parcialmente lo que cuenta. Es posible que falten episodios que puedan considerarse básicos a la hora de establecer una biografía. No creo que Adolfo haya intentado hacerla documentalmente de sí mismo, sino establecer una síntesis y balance de su existencia, y a ello puede aplicarse sin duda con los recursos de la ficción si viene al caso. Por eso hay mucho de novela de raíz autobiográfica en *Tan lejos, tan cerca*.

Adolfo Marsillach recupera con su libro una parte de la memoria de nuestro teatro, de nuestra televisión, de la vida española en general. Si desvela además sus sentimientos, sus gustos y algunas de sus fobias, quienes pensamos que eso tiene siempre algo de aleccionador, de experiencia cotejable, lo asumiremos con deleite. Una vida siempre es algo único e intransferible, pero propone a su vez comportamientos y reacciones que la emparentan con la de todos los seres humanos que puedan hallarse en parecidas circunstancias. Consideradas así, quizás *Tan lejos, tan cerca* habla también de muchos de nosotros. □



# Las heridas abiertas

Jordi Esteva



**LAS HERIDAS ABIERTAS**

Sami Naïr

Traducción de María Cerdón

El País-Aguilar

Madrid, 1998

Tras la guerra del Golfo, el director de un importante rotativo egipcio, decepcionado por la actitud de Occidente e imbuido por el sentimiento general en el Sur del Mediterráneo de derrotismo, afirmaba que los problemas del mundo árabe se debían a la proximidad geográfica de Europa y que las cosas hubieran ido de otro modo de haberse encontrado en otra latitud geográfica. Pura quimera, pues ni el Islam sería lo que es hoy en día sin Europa, ni Europa sería Europa sin el Islam. No hace falta ahora enumerar las aportaciones decisivas de la cultura islámica a la civilización universal en el campo de las ciencias o de la filosofía; ni tampoco recordar que en muchos momentos de su historia, Europa se construyó y se forjó en contra del Islam, el enemigo tradicional hasta el momento en que el comunismo constituyó una amenaza. Hoy, derrumbado el imperio soviético, el Islam es de nuevo el enemigo. No es una exageración, lo afirmó el propio presidente de los Estados Unidos, George Bush, durante la guerra del Golfo.

Hoy la rica Eurolandia vive parapetada en una fortaleza, con las verjas cerradas al Sur del Mediterráneo excepto al flujo de capitales. Pero el trasvase de población de una orilla a la otra es continuo, nada podrá detener esa lenta ósmosis producida por la desigualdad aterradora entre las dos orillas. Las murallas de la rica fortaleza europea están llenas de agujeros.

En la otra orilla, existen graves conflictos: unos muy conocidos y otros potenciales. Sami Naïr, sin duda uno de los politólogos más lúcidos en sus análisis sobre las sociedades del Sur del Mediterráneo, defensor incansable de las políticas de codesarrollo y de la gestión democrática de los flujos migratorios, aporta en su nuevo libro *Las heridas abiertas* una mirada lúcida y esclarecedora sobre los conflictos que afligen al Mediterráneo. Un análisis riguroso e imprescindible. Los conflictos visibles los conocemos de sobra: el

conflicto israelo-palestino, cuyo origen estriba en el rechazo continuo de Israel de respetar los derechos del pueblo palestino; los conflictos ligados a la descomposición de la antigua Yugoslavia; los efectos humanos del desastroso embargo impuesto al pueblo iraquí; la división de Chipre o la guerra civil en Argelia. Se trata de conflictos abiertos y violentos con consecuencias muy graves para las poblaciones involucradas. Por ahora no se vislumbra ninguna solución. Sin embargo, la situación de crisis abierta lleva consigo contradicciones potenciales a menudo invisibles: el problema de los flujos migratorios, el del reparto de la riqueza, el problema del agua, que se agudizará con el tiempo, o los grandes problemas medioambientales.

Estos conflictos tienen una importancia histórica crucial y no sirve de nada mirar hacia otro lado. Si tomamos por ejemplo el problema de las migraciones, Sami Naïr está convencido de que tan sólo acaba de comenzar y considera que la política europea no está a la altura de los desafíos demográficos del Sur.

El Islam está instalado en la orilla sur del Mediterráneo y debemos acostumbrarnos a convivir con él. «No podemos considerar a los países próximos del Islam como vecinos mal queridos, desprovistos de interés y turbulentos, sino como socios interesantes», afirma Sami Naïr; y sin embargo, la opinión pública europea se halla muy lejos de ese reconocimiento. Se debería trabajar mucho más en esa dirección para cambiar la óptica con la que miramos a nuestros vecinos meridionales. Las poblaciones del Sur, muchísimo menos desarrolladas económicamente que las europeas, tienen sin embargo menos prejuicios respecto al Norte, ya que conocen y están familiarizadas con su cultura y sus costumbres. Sueñan con un encuentro beneficioso. No se puede negar que la utilización del Islam con fines políticos deforma nuestra mirada. El integris-



mo religioso, además de tener como objetivo una sociedad totalitaria, justifica los fantasmas de la sociedad europea. Pero «el integrismo islámico no es el Islam, del mismo modo que la Inquisición española no era el cristianismo». El integrismo islámico es una perversión política de la religión. En *Las heridas abiertas*, Sami Naïr explica su emergencia y analiza su significado actual, sus trampas: el discurso engañoso y su filiación con los nacionalismos intolerantes. No se puede vencer el integrismo religioso con la mera invocación de los valores de la tolerancia y la libertad. Es necesario combatir también las causas que lo provocan: la miseria, la exclusión social, la ausencia de democracia, el no reconocimiento cultural...

El análisis de Sami Naïr sobre el conflicto argelino resulta imprescindible para intentar comprender lo que realmente está sucediendo en ese país desestructurado. Sami Naïr cree que el pueblo argelino acabará por encontrar una solución. Se trata de una crisis total: política, social, económica y de identidad, de «una situación terrible para la que no valen explicaciones simplistas». Una crisis que viene de lejos, sin duda de problemas no resueltos que se remontan a la época colonial. En *Las heridas abiertas* analiza la crisis argelina actual desde esta perspectiva. Hay que tener mucho cuidado con las soluciones artificiales. Porque no se trata únicamente de instaurar la democracia en Argelia sino de garantizar asimismo la transición, sobre todo para una gran parte de la población que no quiere vivir bajo un régimen religioso por más que fuera el resultado del proceso democrático. Sami Naïr opina que Europa debería jugar un gran papel de ayuda a Argelia, pues también se trata de un problema económico y social. Es neces-

rio fomentar el diálogo entre las fuerzas no terroristas, reforzar el Estado de derecho, y aportar la solidaridad necesaria a los argelinos perseguidos, principalmente en materia de concesión de visados, y lo que es más importante, no inmiscuirse demasiado en los asuntos internos de Argelia. Son los propios argelinos quienes deben resolver sus problemas.

Europa no puede vivir de espaldas al Sur. Es necesario abrir el diálogo, discutir, encontrar soluciones. El viejo litigio entre las dos orillas es religioso, político, demográfico, histórico... La Europa que se está construyendo no está lo suficientemente concienciada sobre este desafío. Sólo ve al Sur a través del espejo deformado de lo económico, y aún así, no se sitúa al Sur en el lugar que le corresponde. El Mediterráneo constituye hoy una línea de fractura. En la orilla sur viven más de cien millones de habitantes. Europa no podrá construirse nunca con la miseria en su puerta, entre otras cosas porque los flujos migratorios se incrementan.

Sami Naïr aboga por el codesarrollo entre las dos orillas. Esa es su lucha. La interdependencia ya existe. El codesarrollo significa que el desarrollo de los europeos debe favorecer el desarrollo del Sur y no la miseria. Las relaciones entre las dos orillas del Mediterráneo deberían contemplarse desde este prisma, ya que únicamente la solidaridad permitiría evitar los efectos perversos de un liberalismo desenfrenado. La Conferencia de Barcelona fue un primer paso, aunque insuficiente. Para Sami Naïr sería necesario plantearse seriamente la integración racional y responsable de las economías del Sur del Mediterráneo en el espacio europeo. Ese es el primer desafío del siglo XXI. □



# Arterias paralelas

Javier Garmendia



**LACAN: HEIDEGGER.  
EL PSICOANÁLISIS EN  
LA TAREA DEL PENSAR**

Jorge Alemán

y Sergio Larriera

Miguel Gómez Ediciones

Málaga, 1998

Se convocan en este libro dos personajes claves del siglo que termina. Si la filosofía no puede pensarse sin Heidegger, si su pensamiento sobre el Ser hizo vibrar los cimientos de la misma, el psicoanálisis le debe a Jacques Lacan el haberlo situado en las encrucijadas de nuestra época, no dejando nunca de dar «otra vuelta de tuerca» para sustraer a la práctica analítica de los senderos acomodaticios y adaptativos que orientaban a los posfreudianos de la psicología del yo.

Jorge Alemán y Sergio Larriera sostienen este empeño, este ímpetu, pues *Lacan: Heidegger* es un libro impetuoso, arriesgado, desafiante. Convocando a Lacan y Heidegger, nos invitan a entrar en un espacio, un nuevo espacio tal vez, en el que un Anexo hace las veces de guía, de plano que llevamos en el bolsillo, siempre a mano, cuando transitamos por una ciudad desconocida y que a los pocos días de estancia vamos dejando olvidado en el hotel. Conocemos ya algunas avenidas, tres o cuatro grandes plazas y algún parque disperso que nos orientan. Así, según vayamos pasando las páginas del libro iremos caminando por estas plazas y avenidas sin poder dejar de hacerlas nuestras: la cuestión de la verdad y su relación con el decir, la importancia del habla y el silencio que le corresponde, el amor por fuerza de la identificación narcisista, el margen de decisión en la determinación, la tensión entre lo tradicional y lo universal, ¿qué queda de la política cuando se ve reducida a una profesión, desde el momento mismo en que los ciudadanos ya no saben ni pueden hacer la experiencia de engendrarla?, las implicaciones entre el sujeto de la ciencia y el objeto técnico, las consecuencias del discurso capitalista, la metáfora, la obra de arte, el decir del Ser, el inconsciente y el síntoma. El lector tendrá que disponer de su picardía y arrojo, saber despistarse en una esquina y encontrar su barrio, el cruce de calles que no figura en la guía y ahí sí detenerse, y él tam-

bién entonces escuchar, dejar que las líneas resuenen, no apresurarse.

El centro está trazado sobre dos arterias que corren paralelas, se cruzan, vuelven a separarse, se miran y se escrutan. Lacan y Heidegger son, para los autores, los nombres del encuentro entre el último pensador del siglo que renovó el pensamiento del Ser y el psicoanalista que encontró las condiciones de su advenimiento en el seno del discurso. Entrar en esa fraternidad, hasta deslizarse en la página que el analista hace ausente en el filósofo, es su orientación. Página que se escribe con Lacan y su teoría del goce, en la medida en que hace posible concebir al Ser como ser sexuado, de ahí la relación que establecen entre la teoría de la castración en Freud y el ser para la muerte en Heidegger, que les permite concebir el decir heideggeriano sobre el Ser como el gran comentario que circunda una experiencia que él mismo desconoce, esta página ausente. Pero no quieren ajustar cuentas con el pensador, sino resaltar junto con él qué destino le concierne al psicoanálisis en la época de la ciencia.

Y no dudan en recorrer nuevas calles para pensar este destino: hay que transitar por Velázquez, Derrida, Joyce, Kant, Jünger, Chillida, Marx, Borges... por citar algunos de los más ilustres. Ir puliendo la suela, gastando del zapato viejo, que huye espantado de la fácil y deslumbrante erudición, para poner al descubierto las verdaderas encrucijadas del pensamiento contemporáneo, pero un pensamiento que no conciben como reflexión, filosofía o cálculo, un pensar que prepare la escucha para que acaezca lo propio que habla en el lenguaje.

Por eso este libro no requiere un lector especializado; precisa de un lector atento, de un lector que se interroge, que no crea que las respuestas están ya dadas, que recorra el libro en este esfuerzo por pensar y acompañe al texto en lo que está por decir.



Estamos ante unas páginas que exigen al psicoanálisis sumarse a la tarea del pensar, como su subtítulo nos sugiere. Someterse a este desafío o desaparecer entre las múltiples ofertas psicoterapéuticas que el mercado ofrece. Sumarse a la tarea del pensar da como resultado un nuevo enfoque de los problemas clínicos que, retornando a los fundamentos freudianos, no puede interpretar ya la cura como adaptación al medio; no habrá verdadera transformación de la neurosis sin que el ser parlante cambie radicalmente el sentido de su relación con la lengua.

Fuerte envite, que nos presenta un psicoanálisis muy alejado de la estereotipia y la vulgarización, de la profesión liberal autocom-

placiente, una teoría psicoanalítica que debe estar comprometida con su época, cuestionada incluso, estar a la altura o correr el riesgo de su desaparición. Pero tampoco el pensamiento puede seguir dando la espalda a las aportaciones de Freud y Lacan sin caer en el academicismo de la cita, que nos cita en el *meeting point*, donde los despistados se encuentran aliviados tras su desorientación.

Jorge Alemán y Sergio Larriera, psicoanalistas ambos, han trazado un plano con diversos pliegues, pero es indudable que en cada uno de ellos se perfilan los «auténticos problemas» que tanto el pensamiento como el psicoanálisis deberán tener en cuenta para encarar el siglo que nos está esperando. □

# N o v e d a d e s

## Literatura

**Francisco Ayala**

*El fondo del vaso*

*Muertes de perro*

*La cabeza del cordero*

*Los usurpadores*

El libro de bolsillo

**Gonzalo Torrente**

**Ballester**

*Off-side*

*Fragmentos*

*de Apocalipsis*

*Dafne y ensueños*

*Filomeno, a mi pesar.*

*Crónica del rey pasmado*

El libro de bolsillo

**Benito Pérez Galdós**

*Misericordia*

*Doña Perfecta*

*El abuelo*

El libro de bolsillo

**Marcel Proust**

*En busca del tiempo*  
*perdido*

5. *La prisionera*

6. *La fugitiva*

7. *El tiempo recobrado*

El libro de bolsillo

## Música

**Ángel**

**Álvarez Caballero**

*El baile flamenco*

Libros singulares

## Ciencias Sociales

**Roy C. Macridis y**

**Mark Hulliung**

*Las ideologías políticas*

*contemporáneas*

ELU/Manuales

## Historia

**Gonzalo Bravo**

*Historia de la Roma*

*antigua*

ELU/Materiales

**Álvaro Soto**

*La transición a*

*la democracia.*

*España 1975-1982*

ELU/Materiales

**Dominique Urvoy**

*Averroes*

El libro de bolsillo

## Filosofía

**José M.**

**González García**

*Metáforas del poder*

ELU/Ensayo

## Psicología

**Jean Ménéchal**

*Introducción a*

*la Psicopatología*

ELU/Materiales



**Alianza Editorial**

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid







## LETRA 59

INTERNACIONAL

EL CAMBIO DE IDENTIDAD  
Edward Said

---

NOTAS DE LECTURA  
George Steiner, Alejandro Katz, Sealtiel Alatríste,  
Edgardo Oviedo, Pierre Lévy,  
Armando Petrucci

---

EN EL RINCÓN DE UN QUICIO OSCURO  
Sergio Ramírez

---

Victoria Camps, Felipe Hernández Cava,  
Arthur Koestler

---

Javier Alfaya • Soledad Puértolas  
Adolfo García Ortega • Carlos Álvarez-Ude  
Julio Neira • Jorge Volpi • Juan Villoro  
Manuel López Blázquez

---

---

## LETRA 58

INTERNACIONAL

NUESTRO BREVE SIGLO  
Jürgen Habermas

---

CINE ESPAÑOL  
Miguel Rubio, Carmen Rico Godoy, Angel S. Harguindey,  
Andrés Vicente Gómez, Antonio Albert, Terenci Moix,  
Vicente Fernández Blanco, J.M. Pardo,  
Jaime Barnatán, Arturo García-Lago

---

LA GLOBALIZACIÓN  
DESDE UNA PERSPECTIVA CULTURAL  
Jesús Martín-Barbero

---

Juan Manuel González, Francisco Ayala

---

Felipe Hernández • María Escribano • R. García Alonso  
Soledad Puértolas • Ramón Irigoyen • Rosa Pereda  
Edgardo Oviedo • Mariano Navarro • Sergio Benvenuto



## Correspondencia

### Estambul



### Rosa Martínez

Fue un escritor llamado Fazil el que en el siglo XVIII dijo que Estambul era como una copia del universo. Este autor fue expulsado de su ciudad por haber escrito *El libro de las bellezas*, en el que reunía poemas de tintes pornográficos sobre diversos tipos de «bellezas», clasificándolas en «egipcias», «judías» u otras. Todas las consideradas por Fazil eran de sexo masculino. En el siglo XVII, Ismail el Derviche escribió *El libro de los lavadores de corazones florecientes*. Describe en él a los muchachos que trabajaban en los *hammams* de la ciudad y cuantifica las tarifas que aplicaban por sus diferentes servicios. En el *hammam*, el ruido del agua, las luces tamizadas, los vapores y masajes asociados a los rituales de limpieza del cuerpo siguen despertando resonancias de placer y de descanso, a la vez

que son polos de una dialéctica de poder y sumisión, de relajación y de control, que afectan al lavador y al que es lavado. La entrega y el abandono, la interacción de los cuerpos y el intercambio económico asociado a ellos son relatados por Ismail el Derviche con la naturalidad de quien deja constancia de una realidad normalizada.

La afirmación de Fazil sobre Estambul como copia, síntesis y modelo del universo sigue siendo válida hoy en día, a la luz de otros enfoques que van más allá de la capacidad de esta ciudad para generar universos secretos y múltiples sexualidades. Sin embargo, hoy, uno siente que ese mitificado cultivo del placer está secuestrado por una industria turística que hace que sólo se construyan nuevos *hammams* en los hoteles de lujo y que los lavadores miren a los visitantes extranjeros con ojos bajos que fluctúan entre el odio hacia una rutina que les devora y la espera de una propina que aumente un poco los sueldos miserables que reciben. Los lavadores suelen proceder de bajos estratos sociales y sienten en su piel las tensiones de una cultura islámica que demoniza el cuerpo mientras la desnudez de los clientes y el calor de los vapores excitan los instintos. Los turistas occidentales buscan en Turquía los ecos del exotismo y la riqueza de otros tiempos, y a la vez que disfrutan con la intensidad y la variedad de los colores y los olores de los bazares, intentan encon-

trar en el *hammam* las reminiscencias de «placeres orientales» y, en el caso de los hombres, la posibilidad de encuentros sexuales con los otros clientes. En el *hammam* se proyectan también los roles que dividen socialmente a los sexos. Las mujeres —que acuden en horarios especiales— se depilan, se masajean, lucen las joyas que sus maridos les han regalado y cotillean sobre los últimos acontecimientos del barrio. Las vivencias femeninas del *hammam* no han quedado registradas textualmente con la misma riqueza que las vividas por los hombres. El proceso de invisibilidad de las mujeres está ligado históricamente a la falta de voz. Ellas tienen en el *hammam* un espacio social de primer orden, pero oculto, separado y sin posibilidad de trascendencia en los escenarios públicos. Es un espacio que poco a poco se va perdiendo para fragmentarse en los nuevos aislamientos que impone la ciudad contemporánea.

En esta sociedad extremadamente polarizada, la televisión ha convertido a los transexuales en héroes nacionales, la cirugía estética es un negocio imparable y los cantantes de sexo dudoso excitan las pasiones populares. Sirvan como ejemplo la conmoción colectiva por la muerte de Zeki Muren en 1996, o la masiva respuesta a la convocatoria realizada por el magnífico cantante transexual Buelent Ersoy solicitando a sus admiradores cuál de sus deslumbrantes vestidos debía de lle-

var al concierto que iba a dar en el Olimpia de París. El vestido más votado fue lucido con orgullo por el/la cantante.

Las tensiones entre los modelos de consumo que quiere imponer el capitalismo transnacional y el fundamentalismo que se parapeta en modelos del pasado se sienten en plena calle cuando se ven pasar muchachas vestidas como las Spice Girls al lado de mujeres envueltas en el velo negro y caminando a cuatro pasos detrás su marido. Las tensiones entre la globalización y la defensa de la tradición conviven estrechamente. Las noches en que hay fútbol son especialmente acongojantes. Los bares con televisor ofrecen una imagen inquietante. Como en una instalación serial, múltiples cabezas, de ojos y cabellos negros, aparecen alienadas y los rostros adornados con un bigote —símbolo de una masculinidad cerrada en sí misma— están fijos ante la pantalla. Luego las calles se verán invadidas por una algarabía imparable, que exorciza muchas de las tensiones sociales que vive el país.

En esta ciudad interminable, que tiene hoy más de quince millones de habitantes, proliferan constantemente nuevos centros y múltiples periferias. La planificación urbana parece imposible en un lugar en el que los edificios crecen, se derrumban y vuelven a resurgir siguiendo anónimos procesos de bricolaje. La ciudad está en permanente reconstrucción y desde cualquier ventana se obser-





# INSULA

*Revista de Letras y Ciencias Humanas*

## MONOGRÁFICOS 1997-1998

- **El teatro: género y espectáculo** (núm. 601-602, enero-febrero 1997).
- **Ver la poesía: la imagen gráfica del verso** (núm. 603-604, marzo-abril 1997).
- **Aníbal Núñez (1987-1997)** (núm. 606, junio 1997).
- **«Gloria... ¡la que me deben!».** Manuel Machado (1947-1997) (núm. 608-609, agosto-septiembre 1997).
- **«Fuego soy, cuando el orbe se adormece».** Fernando de Herrera (1597-1997) (núm. 610, octubre 1997).
- **«Águila o sol».** Prosa mexicana I (núm. 611, noviembre 1997).
- **El Veintisiete. Espíritus contemporáneos** (núm. 612, diciembre 1997).
- **El 98, a nueva luz** (núm. 613, enero 1998).
- **La regeneración literaria del 98** (núm. 614, febrero 1998).
- **«El escultor de su alma».** Ángel Ganivet (1898-1998) (núm. 615, marzo 1998).
- **Dos maestros: Rafael Lapesa y Pedro Laín Entralgo** (núm. 616, abril 1998).
- **La escritura interminable. Pío Baroja (1898-1998)** (núm. 617, mayo 1998).
- **«Águila o sol».** Prosa mexicana II (núm. 618-619, junio-julio 1998).
- **Austral: un capítulo en la historia de la cultura** (núm. 622, octubre 1998).
- **Letras vascas, hoy** (núm. 623, noviembre 1998).
- **Mario Vargas Llosa: los urbanos demonios de la escritura** (núm. 624, diciembre 1998).

Ínsula, Librería, Ediciones y Publicaciones, S. A.

Carretera de Irún, km. 12,200

(Variante de Fuencarral. 28049 Madrid)

Tfno.: 91 358 96 89 / Fax: 91 358 95 05

e-mail: insula@espasa.es

va el trabajo incesante de individuos que cavan zanjas, que reparan sus casas, que instalan antenas parabólicas o tapan goteras con plásticos y piedras, en un intento inútil de parar una decadencia que parece inevitable. Y sin embargo, la ciudad bulle con una energía imparabla. Es una máquina devoradora que engulle emociones, vidas, negocios, manifestaciones, suicidios, los gritos de las madres y familiares de desaparecidos a manos de la policía o del ejército. Los marcos dorados de las fotografías en las que aparecen los rostros de los desaparecidos brillan con el regusto *kitsch* de quienes no pueden escapar a una aculturación que les hace consumir productos industriales de segunda categoría para permitirles enmarcar el recuerdo de los amados. Hoy, Estambul es una megalópolis en la que conviven culturas, chocan religiones, se fraguan dolorosamente múltiples sexualidades y se ignoran diferentes estratos sociales. La emigración ha crecido a ritmo de casi un millón de personas por año. Los habitantes de las zonas rurales intentan mantener sus formas de vida en un contexto que es ajeno a sus tradiciones y uno puede contemplar los sacrificios de cordeiros en lugares tan inhóspitos como las cercanías de los arcenes de la autopista. La pérdida del sentido del lugar se acentúa especialmente en esta megalópolis interminable, en la que la violencia política y la violencia de los desplazamientos culturales se hace sentir con intensidad.

En Estambul se cruzan el caos y las maravillas, la belleza de las puestas de sol en un *skyline* con minaretes y la miseria de las nuevas periferias. Constructivamente, Estambul es como una gran excrecencia orgánica. De noche, los bloques de apartamen-

tos que se acumulan sobre las ondulaciones de las colinas que la rodean son como un eczema que crece sobre la piel, como una enfermedad cuya virulencia uno ha terminado por aceptar, como una condena que hace oídos sordos a los ideales higienistas y de progreso de otras ciudades. El caos encuentra su orden fuera de los esquemas racionalistas que intentan imponer los nuevos sistemas de desarrollo. La ciudad se burla de los sistemas. La violencia de su crecimiento es tal que tanto el viajero como el habitante aprenden a sobrevivir en las dificultades, en la densidad de los múltiples sedimentos que dejan sus huellas en viejas arquitecturas en decadencia. La acumulación de sensaciones hace que en ocasiones parezca que falta espacio para respirar. Y otras veces uno siente que en el caos inmenso se pueden abrir, como en el segundo patio del Topkapi Palace, las puertas de la felicidad.

Hay un aciago destino que se siente de forma persistente en Estambul. Hay algo oscuro y taciturno en el carácter de sus habitantes. Es una fuerza que persigue la vida de aquellos que buscan cosas diferentes. La cantante de opera Semiha Berksoy vio destruida su carrera en su país por haber declarado su amor por el poeta comunista Nazi Hikmet. Hoy su vida ha sido reconstruida en un magnífico documental del realizador Kutlug Ataman, que después de haber sido aclamado en la última Bienal de Estambul ha recorrido todo el mundo y recalará en 1999 en la Bienal de Venecia, siendo así el primer artista turco de la historia invitado a este certamen centenario. Ataman, que trabaja en Los Angeles y en Berlín, acaba de realizar un magnífico largometraje titulado *Lola* en el que relata la



vida nocturna y los dramas de los travestidos y gays turcos en Alemania, convirtiéndose en un cronista apasionado de otra de las caras de Turquía.

Hussein Karagoz, otro joven realizador del cine, profundo conocedor de la escena gay de la ciudad y estudioso de las costumbres sexuales del periodo otomano, explica cómo los miembros del ejército de los jenízaros se satisfacían sexualmente con muchachos jóvenes, que se llevaban a los campos de batalla porque las mujeres eran consideradas demasiado débiles para soportar los rigores de la guerra. En el corto que está finalizando actualmente con el título *Makbul* («El favorecido») recrea la escena en que Ibrahim Pasha, primer ministro del sultán Suleimán el Magnífico, le lava a éste los pies, le corta las uñas y se bebe el agua resultante de esa operación. La sumisión absoluta implícita en ese acto de «amor» no esconde los ecos de la dialéctica entre amo y esclavo, ni la ambición desmedida de Ibrahim, que llegó a afirmar «Yo soy el Sultán y él no es nada sin mí», y fue asesinado poco después mientras dormía.

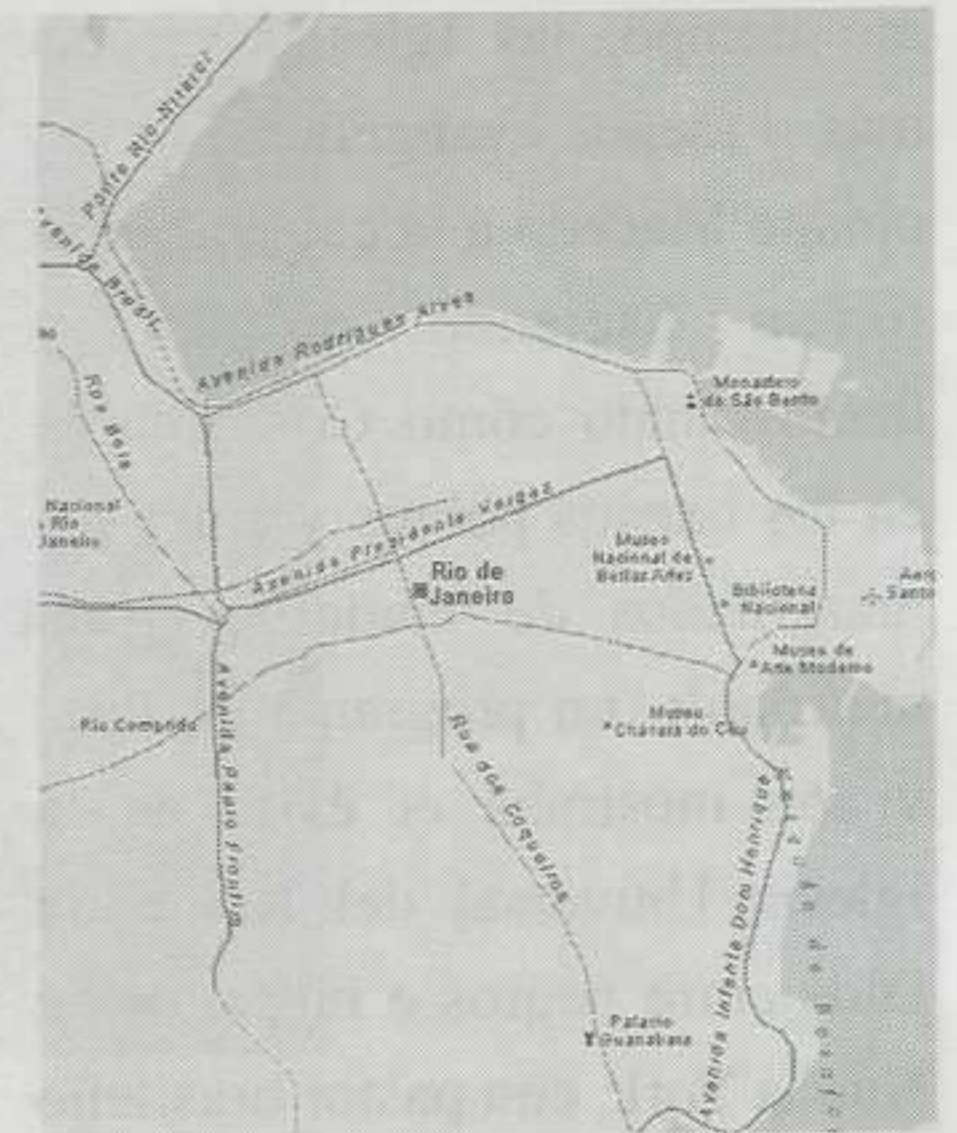
Las tensiones entre el poder, la represión y el sometimiento a ciertos cánones culturales y políticos hacen que la población busque válvulas de escape en la religión, en el *hammam*, en el futuro o en la noche. El tabú que obliga a las muchachas a guardar la virginidad hasta el matrimonio, se explica socialmente en Turquía como una de las causas de la homosexualidad masculina, sin que las crónicas se atrevan a mencionar su posible contrapartida femenina. Hay quizá también una justificación relativa en el hecho de que el miedo y un narcisismo exacerbado impulsan cada vez más a buscar en el otro no lo dife-

rente sino lo igual. Por otra parte, es una flagrante realidad que las mujeres han estado excluidas del discurso y del poder, que su confinamiento en el ámbito doméstico las ha separado de la lucha por la vida en las modalidades tradicionalmente ejercidas por los hombres, y las ha apartado de la oportunidad de inventar y plasmar otras formas de pensamiento y de afectividad no ligadas a su carácter como madres protectoras y/o devoradoras. El legado patriarcal obliga a los hombres a ser cazadores, a salir de ese ámbito cerrado que es la familia y abrirse camino en esa otra sociedad abierta que es el mundo, a ejercer las pulsiones irradiantes de Eros, mientras que a la mujer se le asigna la pulsión de muerte, la inmovilización, con el objetivo de proteger y conservar la familia.

Por eso hoy la tensión entre el Eros de ser sujeto, crear, expandirse, tener voz y poder, y el Thanatos de permanecer quieta y encerrada aunque sea en una habitación propia, están tomando lentamente otras formas. Por eso hoy hay valientes artistas turcas que exploran en su trabajo las divisiones entre lo público y lo privado y se atreven a romper los tabúes que excluyen a las mujeres de los *hammams* masculinos —como ha hecho Sukran Moral en su último vídeo— o investigan el deseo de «ser otra» que impulsa a los travestis a transformar su cuerpo y reconstruirlo con atributos femeninos, como ha hecho Guelsuen Karamustafa en el extraordinario proyecto *Visiones no consolidadas* realizado para la exposición *Mar de fondo*, presentada en julio de 1998 en Sagunto. Por eso también la reciente creación de la Biblioteca y Centro de Información de Mujeres (1991), con el apoyo de la Municipalidad de Estambul es una puerta abierta

hacia nuevas formas de comprensión y actuación del mundo en que vivimos, pues recoge documentos y testimonios escritos por mujeres. Por eso, una periodista de Turquía, valorando mi independencia y mi profesión como organizadora de exposiciones, me decía: «Eres un modelo y una esperanza para nosotras». Hoy, hombres y mujeres hemos de entender que el devenir mujer, en todas sus formas, es un fenómeno necesario para inventar otras ciudades y otra(s) imagen(es) del universo. □

## Río de Janeiro



## Mario Merlino

Un artista de las artes visuales, nacido en 1958 en Buenos Aires, Argentina. Ha trabajado en el cine, la televisión y el teatro. Su obra se centra en la exploración de la identidad y la cultura.

A unos trescientos cincuenta días del 2000, inicio de un nuevo milenio y, en el caso de Brasil, año del quinto centenario del descubrimiento, en estos días de libre cotización del real, de caídas y alzas de las bolsas internacionales, de lluvias próximas al terror y de sobresaltos financieros, con aumento del índice de heces —debido a la lluvia— en playas tan poco sospechosas de pobreza como las de Leblon e Ipanema, a poco menos de dos años de la visita de Clinton y de Juan Pablo II (personajes que, por otra parte, aunque no actúen en vivo y en directo no se cansan nunca de visitarnos, sobre todo el primero, víctima de una *felatio* ajena al sexo, según dicen, y verdugo de un bombardeo en Irak que tiene mucho de estupro y de onanista savia sin finalidad: que se manifiesten los abortistas, tan celosos de la reproducción al tuntún), en estos días, digo, de un verano más ameno que bochornoso, en estos días de verano ya se huele el cercano carnaval y se anuncian celebraciones en Copacabana como la actuación del grupo francés *Plasticiens Volants* que se lanza en loor de



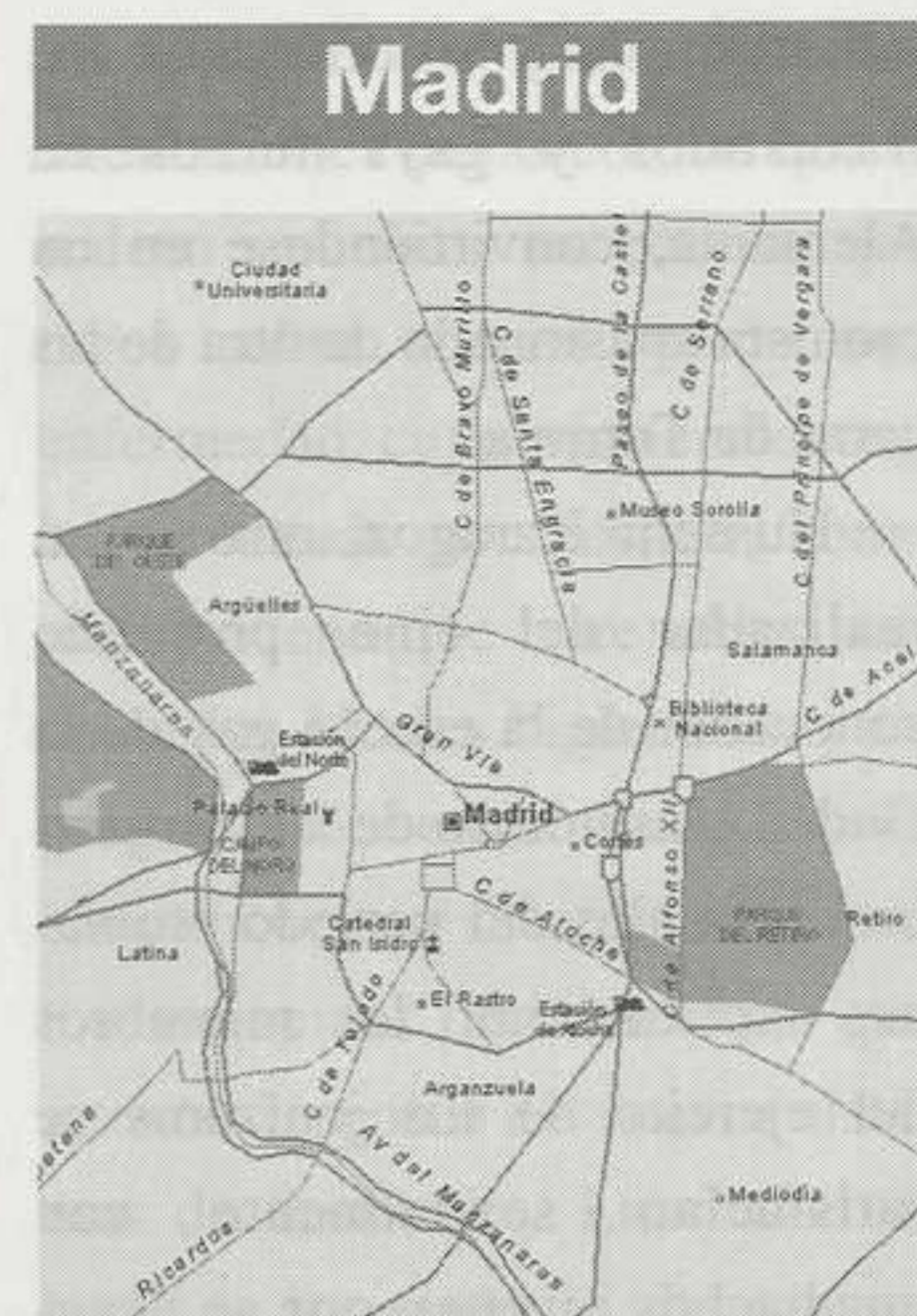
fuegos de artificio con su espectáculo *Gigantomachine*. Al mismo tiempo, las Iglesias (sectas más o menos evangélicas, la del obispo Macedo a la cabeza) continúan haciendo política y demostrando cómo Cristo anida en los barrios pobres y entre los marginados de cualquier gran metrópoli (un programa de televisión mostraba el éxito de la Iglesia Universal del Reino de Dios entre negros e hispanos de Nueva York, con pastor brasileño incluido y traducción simultánea). Al mismo tiempo, la fresca naturaleza de los cuerpos sigue haciendo gala de sus virtudes y maravillas. Piernas, tetas, menos, manos exhibicionistas que se rascan o meramente se acarician las partes en una invitación que pone al borde del soplo al corazón o de la costumbre contemplativa. Hay bares donde los cuerpos bien esculpidos sirven de reclamo y eres elegido al azar para chupar los restos de nata montada en las nalgas (¡viva la metonimia!) y después duchar en plan *geisha* al objeto ofrecido como sucedáneo de adoración mística. Mientras tanto, el Cristo Redentor sigue rigiendo los destinos de las vidas cariocas, bien visible cuando hay sol y sospechosamente oculto entre brumas en los días nublados.

Río posee el «*alma encantadora das ruas*», si usamos el título de un libro escrito por ese magnífico cronista de la ciudad que fue João do Rio, seudónimo de Paulo Barreto (1881-1921). Río de Janeiro es una ciudad para disiparse, para perderse en la belleza y, si no entendemos este concepto como en un ente inamovible, podría considerarse el otro lado de Florencia, que dio origen a esa pérdida de los sentidos, llamada síndrome de Stendhal, que el exceso de la forma bella produce. No sé cómo llamar el síndrome que produce Río de Janeiro. Tal vez síndrome del Cristo Redentor, sobre todo si el viandante abandona los temores y terrores que creó y se hizo carne en muchos por la propaganda acerca de la violencia irrefrenable de la vida carioca. Los autores de esa olvidaron sin duda violencias semejantes o peores. Y los que se dejan llevar por esa propaganda, lo siento, han nacido con vocación de turistas: el turista típico, ya se sabe, anda por el mundo evitando el contagio, es decir, negando el contacto,

negando el cuerpo de los otros, escondiendo el propio cuerpo. Para quien todo es amenaza, la belleza de Río puede producir algún desarreglo del alma. Pero el 20 de enero se venera a san Sebastián, patrono de la ciudad, y tal vez valga la pena curarse en salud dejándose asaetear por las mil emociones de lo feo y lo hermoso, mientras el dólar sube, el real se desrealiza y alguien (muchos, como en las imágenes repetidas de Warhol) te sonrío con un *chopp* (una caña de cerveza) en la mano. □

Río posee el «*alma encantadora das ruas*», si usamos el título de un libro escrito por ese magnífico cronista de la ciudad que fue João do Rio, seudónimo de Paulo Barreto (1881-1921). Río de Janeiro es una ciudad para disiparse, para perderse en la belleza y, si no entendemos este concepto como en un ente inamovible, podría considerarse el otro lado de Florencia, que dio origen a esa pérdida de los sentidos, llamada síndrome de Stendhal, que el exceso de la forma bella produce. No sé cómo llamar el síndrome que produce Río de Janeiro. Tal vez síndrome del Cristo Redentor, sobre todo si el viandante abandona los temores y terrores que creó y se hizo carne en muchos por la propaganda acerca de la violencia irrefrenable de la vida carioca. Los autores de esa olvidaron sin duda violencias semejantes o peores. Y los que se dejan llevar por esa propaganda, lo siento, han nacido con vocación de turistas: el turista típico, ya se sabe, anda por el mundo evitando el contagio, es decir, negando el contacto,

negando el cuerpo de los otros, escondiendo el propio cuerpo. Para quien todo es amenaza, la belleza de Río puede producir algún desarreglo del alma. Pero el 20 de enero se venera a san Sebastián, patrono de la ciudad, y tal vez valga la pena curarse en salud dejándose asaetear por las mil emociones de lo feo y lo hermoso, mientras el dólar sube, el real se desrealiza y alguien (muchos, como en las imágenes repetidas de Warhol) te sonrío con un *chopp* (una caña de cerveza) en la mano. □



## Rosa Pereda

Los juegos de la memoria son verdaderas trampas: por eso, seguramente, se ha inventado la posible ciencia de la historia, esa voluntad de confrontar al máximo las memorias múltiples de los distintos hechos con los vestigios documentales, es decir, con la presencia de las cosas. Papeles, registros, fotos, objetos. Las cosas, elocuentes y silenciosas a un tiempo, dan, por apasionadas que resulten ser, una apariencia de neutralidad, de objetividad, que viene de objeto. Es obvio que enarbolar un instrumento de tortura no es un acto neutro, ni siquiera fotografiarlo, mostrarlo o seleccionarlo. Y una pensaría que el objeto mismo tampoco lo es —cómo se pueden imaginar siquiera, fabricar, pulir, utilizar— pero la cosa, por cargada y repugnante que sea, ostenta esa mudez desalmada, esa irresponsabilidad absoluta. Los despedidos de las primeras revoluciones industriales la emprendían con las máquinas. Una no puede evitar sentir una simpatía nostálgica por ellos...

Pero yo no quiero hablar de ese oxímoron maldito que contagia a las cosas cargadas. Quiero



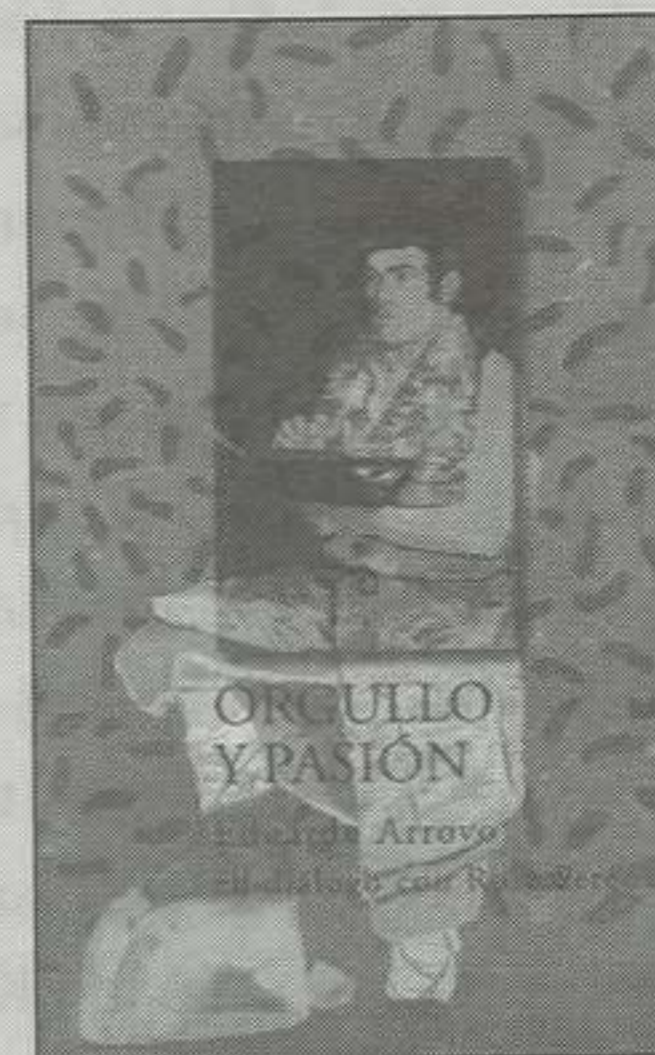
hablar de la memoria, y de sus trampas y de sus manipulaciones. De cómo se divierte en jugarettas, silencio, oculta, borra, sobreimprime, destapa, mueve mínimamente el foco, corrige la escena. Ríe.

Decía John Irving en un ensayo aparecido hace no mucho en España —se ha despistado en mi maraña de libros: por eso no puedo citar literalmente— que la ficción mejora el recuerdo, aunque se base —al parecer siempre se basa, hasta cuando habla la ficción de utopías futuras— precisamente en él. Y pienso yo que lo mejora porque, aparecida la red ficticia de la novela, ese cambio de foco de la escritura, el recuerdo aparece en su manera más delgada, en su pureza última, sin contagiarse del sentimiento que lo acompaña o convertido, sin aderezos ni anécdotas, en el puro sentimiento generado en aquel entonces pasado... Lo que no dice Irving, lo que no cuenta ningún novelista es lo que pasa en lo que podríamos llamar con lenguaje cinematográfico, la postproducción. Señor novelista, una vez que usted ha manipulado inocentemente su memoria en una novela, una vez que ha puesto el punto final, pero antes de que hablen los críticos, la imprenta, el libro de cuentas y el público, ¿qué pasa con su memoria?, ¿qué pasa con su recuerdo?

No sé el número de novelistas que habré entrevistado en mi vida: nunca he preguntado algo parecido a esto, porque es una suerte de tortura que no sabía que existiera. La ficción se pone en fuga, se va al libro y se queda ahí, como congelada en lo que es. Y, después de un descanso que es efímero, que es brevísimo, ahí están los trillizos recién paridos. Has revuelto la memo-

ria, has tirado piedras a lo que era una tranquila poza de agua, el espejo no te dejaba ver la verdadera profundidad, y la historia narrada —que no tiene demasiado que ver contigo, o sí— tampoco te dejó sentir el peso de las piedras. Ahora tienes una tormenta furiosa, un oleaje de septiembre, y cosas y caras de las que quizá no querías acordarte te están molestando. En los sueños y en la vigilia. Tienes tres puntos de angustia: el libro, que ahora aparece como exterior, como tomando vida por su cuenta aunque todavía haya que cambiarle los pañales; la memoria de los otros, que están apareciendo como hongos tantos años después, y que se confrontan contigo y, sin ninguna duda, se confrontarán con tu historia. Reconocerán cosas, creerán reconocer otras. No estarán de acuerdo con tu versión, intransferible como tu memoria. Socorro. Y por fin, te tienes a tí misma, volviendo una y otra vez sobre tu historia. En realidad, no eres tú: es la memoria, lo silenciado, lo que ni siquiera había vuelto a tu consciencia en tantos años, lo que has embellecido y lo que has olvidado, que viene como una cereza detrás de otra. Horror.

Lo curioso es que mientras duró el proceso de escritura de la ficción, la memoria se portaba con una prudencia exquisita. Sin molestar demasiado. Dejándose hacer, sonriente y esquiva. El yo vigilante del escritor debía mantenerla a raya, porque, realmente, el escritor —la escritora— no estaba haciendo memorias, ni autobiografía: estaba haciendo novela. Estaba imaginando y escribiendo una historia. Bien. ¿Es neurosis, lo mío? ¿Es una enfermedad nueva, soy la primera en sufrirla? Pues aviso a los



## Orgullo y pasión

Eduardo Arroyo  
En diálogo con Rosa Pereda

Vitalista, solitario, mundano, paradójicamente pudoroso, el Eduardo Arroyo que se revela en esta conversación con Rosa Pereda revisa su historia, desde la actividad política de extrema izquierda, a la España que le impone el exilio; desde la infancia de huérfano temprano, a la hiperactividad juvenil y madura; desde la crítica irónica del presente rabioso, a la mirada utópica al futuro imposible. Realizada en los escenarios de sus paraísos y purgatorios recobrados —Robles de Laciana, Madrid, París, Cadaqués—, el rol de la pintura, la historia de los pintores, los cuadros obsesivos, están tan presentes como sus otras obsesiones: el boxeo, los toros, el teatro, la política, la literatura. Y la vida. Esta polémica conversación muestra un Eduardo Arroyo que, sin desdecir nada del personaje público que temen sus enemigos, ni, desde luego, del Arroyo que conocen y quieren sus amigos, aclara, matiza, incluso concluye muchas de las polémicas que han rodeado y rodean su vida y su pintura.

### Trama Editorial

Apdo. de Correos 10.605. Tfno/Fax: 91 573 80 48  
28080 Madrid



navegantes, porque no hay quien lo aguante.

Tengo la impresión de que es más común de lo que parece, sólo que pertenece a zonas demasiado privadas, y sólo una impúdica columnista como yo se atreve a ponerlo negro sobre blanco —aunque mi coartada sea perfecta: en una «Carta» que ha sido trastocada por la tecnología y el correo electrónico, que va de la memoria y las memorias, no hablar del «efecto psicoanálisis», que es el que estoy viviendo, a lo mejor era una falacia. ¿No será este proceso el que marca ahora los temas que selecciono, los nombres que busco en el presente, una especie de pereza indeterminada que aparece a ratos como la pura inercia política, y a otros como una desgana nostálgica?

El año de Borges, el centenario, que ocupa la cubierta de este número de LETRA INTERNACIONAL, no ha hecho sino comenzar, y traerá sus problemas de celos y memoria. De hecho, este escritor que afiló sus armas en España, escritor para escritores hasta que fue lanzado al gran público para sorpresa y deleite de minorías muy numerosas, y se puede pensar que para su propia sorpresa y bastante menos entusiasmo —esto de la popularidad le dejaba perplejo, y no le apasionaba, precisamente— ha dejado una estela de filias y fobias. Es curioso como en el mundo de la cultura el tiempo va borrando las fobias y convirtiéndolas en adhesiones, o tal vez en indiferencia. Y es curioso también como la personalidad de Borges, esa presencia continua una década después de su muerte, impide un proceso de olvido. La memoria, otra vez la memoria, se resiste a separar obra y persona, algo contradictorio en una obra tan intelectual, tan inteligente.

Borges deja una memoria apasionada, y eso explica que su viuda y heredera universal, María Kodama, se encuentre con lo que se encuentra: con que algunos de los borgianos y borgianas confrontan su memoria y sus afectos con los de ella, responden agresivos, intentan negarla y negar las voluntades de Borges. Todo el día en los tribunales. Demasiada energía si ella no tuviera tanta.

María Kodama está detrás del calendario, diríamos oficial, del año Borges. Un año lleno de actividades, que arrancaron en Sevilla, con un curso de la UIMP, siguen en Palma de Mallorca, en Sa Nostra, en un ciclo que durará meses dirigido por Paco Díaz de Castro, y continúan en Madrid, en Santander, en fin, en la ancha geografía española. La gran exposición Borges, acompañada por los correspondientes ciclos, se inaugura en Venecia, en la Biblioteca Marciana, y abre el lado europeo del ciclo en un país que premió y amó al argentino. La Universidad de Venecia, en las mismas fechas —a partir del 25 de marzo— convoca un encuentro de especialistas en su obra, y antes, en la pequeña ciudad de Alessandria, famosa por su fábrica de sombreros, Borsalino, también se homenajea al maestro, como en muchísimas otras ciudades europeas.

La gran exposición Borges, la que hace la Fundación Internacional que preside María Kodama, mostrará cartas, documentos, primeras ediciones, originales, y ese pequeño tesoro que custodia, que son sus pertenencias más singulares. Y rotará: primero París, donde coincide con el segundo tomo de La Pleyade; luego España, posiblemente la Biblioteca Nacional si los contactos se han fluidificado; si no, hay cola de instituciones

para «hacerla». Después, Nueva York y Mexico, para cerrarse en Buenos Aires, en agosto, fecha del cumpleaños, es decir del centenario cabal, rodeada de un mes entero, en plena temporada invernal austral, de presencias, homenajes y actividades culturales. En Palma, además, la Fundación Miró mostrará una exposición dedicada a «Borges en Mallorca», se anuncia la inauguración de un busto en los jardines de la cartuja de Valldemosa, y a la clausura, un ciclo de conferencias cerrará el aniversario. La atención de Mallorca a Borges está plenamente justificada: allí es donde hizo sus primeras armas, allí firmó el *Manifiesto Ultraísta*, allí recibió, casi cincuenta años después, el premio Formentor que le catapultaría a la traducción en Europa o, lo que es lo mismo, a la fama internacional.

Si todos estos actos de justicia están justificados —y no se si vale la redundancia— no nos hablan en realidad de la peculiaridad de este centenario: cabría pensar que la polémica acompañe a todas las celebraciones más o menos masivas, y el año Lorca y con otro cariz, el quinto centenario, son buenas muestras de ello. Pero es que aquí van acompañados de una actividad paralela, y ahí es donde salta la originalidad de la historia. La pasión que acompaña siempre el nombre de Borges.

Efectivamente, además de la Fundación, en Buenos Aires han surgido otras fuerzas diríamos borgianas, encabezadas por dos hombres, cada uno distinto del otro, a los que ha unido el coleccionismo y el interés por el escritor. Jorge Helf, coleccionista y mecenas de arte, hace ya varios años que completa un importante archivo borgiano. Alejandro

Vaccaro, que firmó una biografía del autor de *El Aleph*, es también coleccionista de manuscritos, primeras ediciones, etcétera. Los dos han tomado partido contra Kodama, que ha ganado hasta ahora todos los juicios con que los sobrinos y la asistente de la casa han intentado abolir su testamento, inspirados «ideológicamente» por la periodista María Esther Vázquez, cuya biografía borgiana consideran exagerada y meramente chismosa, cuando menos llena de inexactitudes por decirlo suavemente, los biógrafos y especialistas «serios». Por citar tres ejemplos, Alazraki, Barrenechea y Barnatán se han mostrado siempre respetuosos con la voluntad y el probado amor de Borges a María Kodama.

La cuestión, ahora, no es tanto quien tiene la razón —mi corazón y el conocimiento que tuve de Borges me inclinan más hacia Kodama, y en estos casos, son el corazón y las razones personales, los que dirigen, en el fondo, las opiniones—, como la manera en que ocurren las cosas. Es decir, la dificultad de la historia para desasirse de estos sentimientos, para salir en lo verdadero, en lo real. Santo cielo, si todo el mundo ha tenido y tiene sus intereses; si todo el mundo, incluso los más *parvenses*, han vivido fragmentos de pasado, y se reconocen en ellos, y elaboran su propia memoria.... Es obvio que hay fronteras impasables: que no valen ni las calumnias semiveladas ni los ataques de celos, por lejanos y retrospectivos que sean. Pero aquí está la memoria, las memorias, y los objetos silenciosos, en la larga carrera hacia la colección.

Podríamos hacer, al hilo de este centenario, pero también saliéndonos de él, una aproxima-



ción a lo que parece el gran cambio del rol de la cultura en el mundo que nos toca vivir y ver pasar. Si el centenario de Borges no se puede considerar cuestión de Estado, como el de Lorca, por razones obvias, sí que comparte con él además de lo dicho este rol de escaparate, de puesta de largo, de oportunidad a aprovechar por los poderes públicos. Es obvio, por lo menos para nosotros, que la cultura es un derecho y su democratización, su promoción y su extensión, un deber del Estado y una obligación de la Administración. Pero hay, en el aparato publicitario que acompaña a los hechos culturales, una suerte de corrimiento de las intenciones, de cambio de foco. Por poner un ejemplo menos contradictorio y más divertido, pienso en la fiesta del PP al mundo de la cultura en las vísperas de su Congreso madrileño. Yo sé que habían hecho un esfuerzo importante por convocar al mundillo, y que seguramente el sitio elegido, bastante a trasmano, dificultó la cosa, porque la convocatoria no fue precisamente un éxito según mis fuentes. (Yo no fui invitada, así que no fui.) Por otra parte, me parece muy loable el deseo de la derecha de cambiar su rostro público. (Entre paréntesis, la que fuera «la sonrisa del PP» en la campaña electoral de las últimas generales, Norma Duval, estaba ostensiblemente en *Tómbola*, el programa de cotilleos más famoso del mundo.) Y me imagino que la presencia de intelectuales y artistas en las «cosas» del Estado les ha debido llevar a una confusión peligrosa...

Porque, desilusionados, agraviados comparativamente, cansados, protestando de lo mismo, etcétera, lo cierto es que los hombres de la cultura no parecen sentirse a gusto con la derecha,

por muy centrada que se ponga. Una cosa es una convocatoria del Gobierno, que lo es de todos por voluntad de la mayoría de los votantes, y otra del partido, sea éste el que fuera. Es un error convocar, en estos casos. Así quedó la cosa, bastante deslucida si lo que buscaban era un escaparate rutilante como los que podrían enseñar, aunque no enseñaran, otros, en otros tiempos.

El problema de fondo es que la *intelligentsia* no se identifica con el PP aun en el caso de que abandonara, lo que es posible, al PSOE. Y una novedad: los gobiernos han descubierto el papel arrollador y nuevo de la cultura como trampolín de popularidad. Ir a inaugurar, ir a presentar, ir a todo, asegura fotos impresas. Asegura una imagen que los números puros y duros, que las medidas políticas y económicas, no siempre propician. Así que ahí les tenemos, deseando ardentemente estar. Y están, vaya que están. Claro que, esta clase particular, más vale que se la apliquen todos: los partidos de izquierda también. Porque el capital que tienen, que lo tienen, pueden estar desperdiciándolo, y algún día, el lobo amenazante del cuento termina por aparecer. Y se come a las ovejas y, si se descuida, al pastor. □

## En el correo

*¿Por qué tanta insistencia en apoyarse en un fácil historicismo (Van Gogh, Magritte...) o en una cómoda unanimidad «políticamente correcta» (Chillida, Tàpies...) para determinar cuáles son los parámetros por los que se guía la crítica de arte contemporáneo? Salvador Clotas, en el número 59 de LETRA INTERNACIONAL, vuelve a insistir en los mismos términos para poner en cuestión la situación de la creación actual.*

*¿Cuándo dejaremos atrás las obviedades y las evidencias para adentrarnos en reflexiones comprometidas con las indudables dificultades por las que atraviesa el artista-creador actual? Acomodarse en la perpetuación de la fácil complacencia o de la comodidad intelectual sólo contribuye a debilitar otras posibilidades que deriven en nuevos espacios críticos para la reflexión.*

*Por otro lado, ¿quién da la espalda a quién? Instalarse en la comodidad que otorga el conocimiento de algunos códigos interpretativos no facilita la reflexión crítica y por lo tanto favorece el desprecio hacia lo desconocido. De ahí que muchos comunicadores opten por dar la espalda a los discursos y las obras que ponen en cuestión las generalidades y los tópicos en los que se asienta el pensamiento conservador.*

*Del mismo modo que la historia y su interpretación nos han permitido construir un universo simbólico de valores artísticos con códigos comunes asumidos, así también, deberíamos disponer, con más generosidad, de mecanismos que permitan un paso del tiempo más tolerante con las nuevas formas creativas.*

**Santi Eraso Beloki**  
Director de Arteleku

*El motivo de que me ponga a escribir esta carta es porque me ha parecido espléndido el cuaderno del número 59 de LETRA INTERNACIONAL «Notas de lectura», verdadero análisis plural del hecho de la lectura en sí, su pasado, su presente y su esbozo de futuro. Magnífico, en ese mismo orden de tiempos, el inagotable, rico y multiplicador artículo de George Steiner, firma vuestra más que frecuente y que es un lujo cultural y humano. El artículo de Katz, como el de Sealtiel Alatríste, ofrecen un acercamiento a la crisis actual de la lectura, bajo análisis sencillos pero que encierran planteamientos muy complejos, y preparan a lo que Pierre Lévy o Petrucci sitúan como una evolución natural del hecho de leer, sea en papel o en pantalla. Me ha parecido un buen cuaderno, coherente y completo, que aborda una cuestión que nos preocupa a todos los que estamos en el mundo del libro. Sin la lectura, sin el conocimiento que aporta ese hecho —qué más da cómo se produzca—, ¿de qué vale hacer libros, hacer, en fin, textos?*

**Adolfo García Ortega**



## COLABORADORES

**MARCOS-RICARDO BARNATAN**  
Poeta y escritor. Biógrafo de Borges

**JORGE LUIS BORGES (1899-1986)**  
Poeta y escritor argentino

**CARLOS CASARES**  
Escritor y editor

**MARIA KODAMA**  
Editora. Viuda de Borges y presidenta de la Fundación Internacional J.L. Borges

**JUAN IGNACIO MACUA**  
Museólogo

**MIGUEL ANGEL MOLINERO**  
Escritor y periodista

**EDGAR MORIN**  
Ensayista francés

**FERNANDO QUIÑONES**  
Escritor

**JORGE RODRIGUEZ PADRON**  
Crítico literario

**JOSE SARAMAGO**  
Escritor portugués. Premio Nobel de Literatura 1998

**JAIME SILES**  
Poeta. Catedrático de Literatura Hispánica en la Universidad de St. Gallen y en la Universidad de Valencia

**LASSE SÖLDERBERG**  
Poeta. Traductor de J.L. Borges al sueco

**MARTIN WALSER**  
Escritor alemán

## TRADUCTORES

**ROSA PILAR BLANCO**  
Martin Walser

**MERCEDES GARCIA LENBERG**  
José Saramago

**MIRTA ROSENBERG**  
J.L. Borges

**AURELIO ASIAIN**  
Edgar Morin

LETRA INTERNACIONAL no se hace responsable de las opiniones de sus autores, ni se compromete a devolver los artículos que no hayan sido solicitados, ni a mantener correspondencia sobre ellos.

M. Walser, discurso de aceptación del Premio de la Paz de los librereros Alemanes; J. Saramago, discurso íntegro de aceptación del Premio Nobel de Literatura 1998; © The Nobel Foundation 1998; E. Morin, capítulo de *Amour, poésie, sagesse*, Edition du Seuil, París, 1997, traducción por cortesía de *Vuelta*; J.L. Borges por cortesía de *Diario de Poesía*; J. Rodríguez Padrón, primera parte del ensayo del mismo nombre; cuaderno central «El siglo de Borges» coordinado por M. R. Barnatán; marcos de las ilustraciones del cuaderno central Patricia Paunessa y Macris Bassi, ilustraciones de la exposición *Tributo a Borges*, cortesía del Círculo de Bellas Artes, Madrid; ilustraciones M. Walser por cortesía de la artista; ilustraciones J. Saramago de Jorge Aparicio, por cortesía de Alfaguara; ilustraciones E. Morin de la exposición *Territorios Singulares*, por cortesía de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid; © de las reproducciones autorizadas VEGAP, Madrid 1999.

## DISTRIBUCION

ESPAÑA	Librerías: Siglo XXI de España; Quioscos de prensa: COEDIS
PORTUGAL	Asirio & Albim - Rua Passos Manuel, 67 B - 1150 Lisboa Teléf.: 356 27 43 - Fax: 315 29 35
ARGENTINA	Prometeo Libros - Avda. Corrientes, 1916 - 1045 Buenos Aires Teléf. y Fax: 953 11 65 Librería Gandhi - Avda. Corrientes, 1551 - Buenos Aires Teléf.: 383 54 50 - Fax: 383 49 30
CHILE	Editorial Contrapunto - Avda. Eliodoro Yáñez, 2541 - Santiago de Chile Teléf.: 223 30 08 - Fax: 231 06 94
COLOMBIA	Siglo del Hombre Editores Ltda. - Avda. CRA 3, 17-73 - A.A. 24692 Santa Fé de Bogotá D. C. Teléf.: 281 39 05 - Fax: 281 38 76
ECUADOR	Libri Mundi - Juan León Mena, 851 - Quito Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209
MEXICO	Librería Gandhi - Miguel A. de Quevedo, 134 - 01050 México D.F. Teléf.: 6611041 - 6620601 - 6620988 - Fax: 6612043
URUGUAY	Beltrame Regina Libros - Soriano, 120 - 11100 Montevideo Teléf.: 984215 - 915253  Librería Gandhi - Benito Blanco, 875 - Montevideo - Teléf.: 775870 - Fax: 480564
VENEZUELA	Grupo Editorial Alfa - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias - 1050 Caracas Teléf.: 715 676 - Fax: 762 02 10

## REDACCIONES

**BELGRADO:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Iovan Hristic, Antonin J. Liehm.  
Redacción: Cika Liubina 1/V, 1100 Belgrado.

**BERLIN:**  
LETTRE INTERNATIONAL  
Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.  
Redacción: Rosenthaler Str. 13, 10119 Berlín.

**BUCAREST:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: B. Elvin, Antonin J. Liehm.  
Redacción: Aleea Alexandru, 38, sectorul 1, Bucaresti.

**BUDAPEST:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Eva Karadi, Antonin J. Liehm.  
Redacción: Nagyened u. 11/A, 1123 Budapest.

**PARIS:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Antonin J. Liehm.  
Redacción: 41 rue Bobillot, 75013 París.

**ROMA:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm  
Redacción: Dogana Vecchia 5, 66086 Roma.

**SAN PETERSBURGO:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Alexandre Ninov, Antonin J. Liehm  
Redacción: Vsermirnoe Slovo, Spalernaia ul. 18, 191 187 San Petersburgo.

**SCOPJE:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Blagoia Risteski, Antonin J. Liehm  
Redacción: Ruzveltova 34, Apdo. 378, 91000 Skopje

**SOFIA:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Svetla Ivanova, Antonin J. Liehm.  
Redacción: Open Society Fund, Serdika Str. 1, 1000 Sofia.

**VARSOVIA:**  
LETTRE INTERNATIONALE  
Dirección: Jacek Kurczewski, Antonin J. Liehm.  
Redacción: 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.

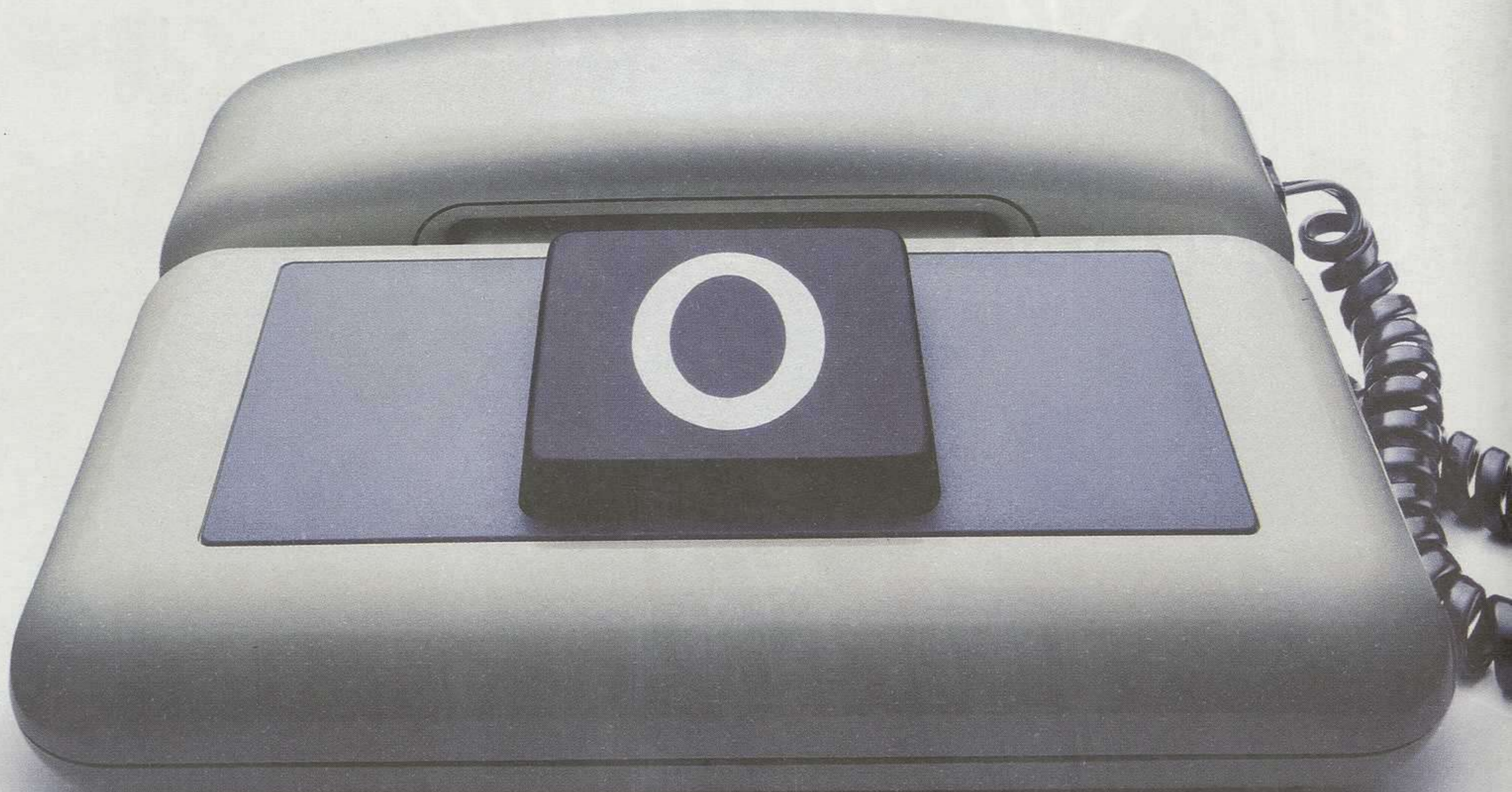


# *Cada sereno en su noche*

GREGORIO BURGUEÑO ÁLVAREZ



# Desde el 19 de junio, para telefonar a Italia es suficiente con poner el cero.



¿Existe un número más simple que el cero?

A partir del 19 de junio, para telefonar a Italia, bastará añadir un simple cero al prefijo interurbano. Así, para telefonar por ejemplo a Milán, el +39 2 5555555, desde el 19 de junio se volverá en +39 025555555. Nada más fácil.



**+39 0 255555555**



El sistema telefónico italiano celebra así su ingreso en Europa, respetando las normas de la Comunidad sobre la liberalización del mercado de las telecomunicaciones.

Desde el 19 de junio, si Ud. telefona al país más bello del mundo, simplemente acuérdesese del cero.