



**SUSAN
SONTAG**

**Cuestión de
énfasis**

Lectulandia

Cuestión de énfasis recopila el urgente compromiso de una gran intelectual y novelista con algunos de los asuntos estéticos y morales más significativos de finales del siglo xx, y ofrece una valoración brillante y lúcida de los riesgos, en este nuevo siglo, que amenazan ese legado.

La colección se divide en tres secciones: «Lecturas» recoge interesantes análisis de la obra de escritores como Roland Barthes, Witold Gombrowicz, Elizabeth Hardwick, Robert Walser o W. G. Sebald. En «Miradas» Susan Sontag comparte su pasión por el cine, la fotografía, la pintura y las artes escénicas. «Allí y aquí», por último, da cuenta de su labor como activista y escritora.

Lectulandia

Susan Sontag

Cuestión de énfasis

ePub r1.0

Titivillus 14.04.16

Título original: *Where the Stress Falls*

Susan Sontag, 2001

Traducción: Aurelio Major

Editor digital: Titivillus

Aporte original: Spleen

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para Elizabeth Hardwick

País, ciudad, sociedad, continente:
nunca es amplia la oferta y nunca es libre. Y aquí, o allí... No. ¿Debimos quedarnos en casa,
dondequiera que se encuentre?

ELIZABETH BISHOP
Cuestiones sobre el viaje



LECTURAS

La prosa de una poeta

«Yo nada sería sin el siglo XIX ruso», escribió Camus en 1958 en una carta de homenaje dirigida a Pasternak: uno de los integrantes de la constelación de magníficos escritores cuya obra, unida a los anales de sus trágicos destinos, y preservada, recuperada, descubierta en traducción en los últimos cinco lustros, ha convertido el siglo XX ruso en un acontecimiento que es (o ya se confirmará) igualmente formativo y, por ser también el siglo nuestro, mucho más pertinaz, influyente.

El siglo XIX ruso que cambió nuestras almas fue hazaña de prosistas. Su siglo XX ha sido, casi por entero, hazaña de poetas; si bien no sólo en la poesía. Los poetas sostuvieron las opiniones más apasionadas de su propia prosa: todo ideal de seriedad inevitablemente bulle de desprecio. En los postreros decenios de su vida, Pasternak rechazó el horrendo modernismo y engreimiento de su espléndida y sutil prosa memorialista de juventud (como la de *El salvoconducto*), mientras proclamaba que la novela en la cual estaba enfrascado, *Doctor Zhivago*, era el más auténtico y cabal de sus escritos, y junto a ella su poesía nada valía. Fue característico que los poetas se entregaran a una definición de poesía como un empeño de tal inherente superioridad (la meta más eminente de la literatura, la condición más eminente del lenguaje) que toda obra en prosa se volvía una empresa inferior; como si la prosa fuese siempre una comunicación, una actividad de servicio. «La instrucción es el nervio de la prosa», escribió Mandelstam en uno de sus primeros ensayos; así pues, «lo que tiene sentido para el prosista o ensayista, al poeta se le antoja carente de él por completo». Si bien los prosistas están obligados a dirigirse al público concreto de sus contemporáneos, la poesía en conjunto tiene un destinatario más o menos distante y desconocido, afirma Mandelstam: «El intercambio de señales con el planeta Marte... es tarea digna de un poeta lírico».

Tsvietáieva comparte esa acepción de la poesía en cuanto cúspide del empeño literario, lo cual supone la identificación de todo gran escrito, aunque se trate de prosa, con la poesía. «Pushkin era un poeta —concluye en su ensayo “Pushkin y Pugachev” (1937)—, y en ningún otro caso fue poeta con más vigor que en la prosa “clásica” de *La hija del capitán*».

La misma supuesta paradoja con la que Tsvietáieva compendia su amor por la novela corta de Pushkin, la amplía Joseph Brodsky en el ensayo preliminar a la edición que recoge (en ruso) la prosa de Tsvietáieva: si bien es magnífica, esta ha de ser definida como «la continuación de la poesía por otros medios». Al igual que otros notables poetas rusos de antaño, Brodsky precisa para su definición de poesía de un

Otro caricaturizado: la indolente condición mental que iguala con la prosa. Suponiendo un modelo privativo de la prosa y de los motivos del poeta para adoptarla («los cuales en general dictan las consideraciones económicas, los “periodos estériles” y casi nunca la urgencia polémica»), en contraste con el modelo más exaltado y preceptivo de la poesía (cuyo «verdadero asunto» son «los objetos y sentimientos absolutos»), es obligado tener al poeta por aristócrata de las letras y al prosista por burgués o plebeyo; si la poesía es la fuerza aérea —otra imagen de Brodsky—, la prosa es la infantería.

Semejante definición de poesía es de hecho tautológica: como si la prosa fuese idéntica a lo «prosaico». Y «prosaico», en cuanto término denigrante que significa insípido, trivial, común, insulso, es justamente un concepto romántico. (El diccionario Oxford propone 1813 como año de su primer uso en sentido figurado). En la «defensa de la poesía», uno de los temas inconfundibles de las literaturas románticas en Europa occidental, la poesía es una forma del lenguaje y del ser: un ideal de intensidad, de candor absoluto, de nobleza y de heroísmo.

La república de las letras es, en realidad, una aristocracia. Y «poeta» siempre ha sido un *titre de noblesse*. Aunque en el periodo romántico la nobleza del poeta ya no fue sinónimo de mera superioridad y adoptó un carácter adverso: el poeta como avatar de la libertad. Los románticos inventaron al escritor heroico, una figura central de la literatura rusa (la cual no se desarrolla hasta comienzos del siglo XIX); y como en efecto ocurrió, la historia hizo de la retórica una realidad. Los grandes escritores rusos *son* héroes (no tienen opción si han de ser grandes escritores) y esa literatura continúa fomentando las nociones románticas del poeta. Para los poetas rusos modernos la poesía defiende el inconformismo, la libertad, el individualismo frente a la sociedad, el presente despreciable y vulgar, el esclavo comunitario. (Como si la prosa en su verdadero estado fuera, en definitiva, el Estado). Por ello es natural que insistan en el carácter absoluto de la poesía y su diferencia radical con la prosa.

La prosa es a la poesía, afirmó Valéry, lo que el andar a la danza: la supuesta superioridad inherente de la poesía en los románticos apenas se limita a los grandes poetas rusos. Siempre es una caída, sostiene Brodsky, que un poeta elija la prosa, es «como pasar del galope tendido al trote». El contraste no sólo se refiere a la velocidad, desde luego, sino a la masa: la naturaleza compacta de la poesía lírica frente a la cabal extensión de la prosa. (Gertrude Stein, aquella virtuosa del arte antilacónico, de la prosa extensa, sostenía que la poesía es sustantivos, la prosa, verbos. Es decir, el genio característico de la poesía es nombrar; el de la prosa, mostrar el movimiento, el proceso, el tiempo: el pasado, el presente y el futuro). La prosa reunida de todo poeta excepcional que haya escrito prosa de excepción —Valéry, Rilke, Brecht, Mandelstam, Tsvietáieva— es mucho más voluminosa que el conjunto de su poesía. En literatura hay algo semejante al prestigio que los

románticos conferían a la esbeltez.

Que los poetas escriban prosa con regularidad y los prosistas casi nunca poesía, no es, como sostiene Brodsky, prueba de la superioridad de esta última. Para él, «El poeta, en principio, es “superior” al prosista... pues un poeta menesteroso es capaz de sentarse y redactar un artículo, mientras que, en parecidos apremios, a un prosista apenas se le ocurriría pensar en un poema». Pero el meollo sin duda no es que escribir poesía sea menos rentable que escribir prosa, sino que es singular: la marginación de la poesía y su público; lo que antaño se tenía por un oficio común, como tocar un instrumento musical, parece en la actualidad coto de lo difícil e intimidante. Ya no sólo los prosistas, sino en general la gente cultivada, no escribe poesía. (Al igual que la poesía, como había sido común, ya no se memoriza). El desempeño mismo en la literatura moderna está condicionado en parte por el amplio descrédito de la noción de virtuosismo literario; por la manifiesta merma de virtuosismo. Parece absolutamente extraordinario que hoy alguien pueda escribir una prosa brillante en más de un idioma: nos maravillan Nabokov, Beckett y Cabrera Infante, pero hasta hace dos siglos semejante virtuosismo se habría dado por sentado. Lo mismo sucedía, hasta fecha reciente, con la capacidad de escribir poesía así como prosa.

En el siglo xx, la escritura de poemas tiende a ser la distracción juvenil del prosista (Joyce, Beckett, Nabokov...) o una actividad ejercida con la mano izquierda (Borges, Updike...). Ser poeta es presuntamente más que escribir poesía, incluso poesía excepcional: Lawrence y Brecht, quienes escribieron grandes poemas, no son tenidos en general por poetas de excepción. Ser poeta es definirse, y persistir en seguir siendo (a pesar de todo), sólo poeta. Así, Thomas Hardy, que fuera considerado por todos ejemplo literario en el siglo xx en cuanto prosista excepcional y también gran poeta, renunció a la novela para así escribir poesía. (Hardy dejó de ser prosista. Se convirtió en poeta). En este sentido, el concepto romántico de poeta, el que sostiene la máxima relación con la poesía, ha prevalecido, y no sólo entre los escritores rusos modernos.

Sin embargo, hay una excepción en la crítica. El poeta que también ejerce el ensayo crítico con maestría no pierde su condición; de Blok a Brodsky, la mayoría de los poetas rusos destacados han escrito espléndida prosa crítica. De hecho, la mayoría de los críticos en verdad influyentes, desde la época romántica, han sido poetas: Coleridge, Baudelaire, Valéry, Eliot. Que casi nunca se intenten otras formas de la prosa revela una profunda diferencia con el periodo romántico. Un Goethe, un Pushkin o un Leopardi, que escribieron poesía y prosa (no crítica) excepcionales, no parecían excéntricos o presuntuosos. Sin embargo, la divergencia en los modelos de prosa en las sucesivas generaciones literarias —el surgimiento de una tradición minoritaria de prosa «artística», el dominio de la prosa inculta o pseudoculta— ha hecho que semejante hazaña sea mucho más anómala.

En realidad, los límites de la prosa y la poesía se han vuelto mucho más difusos, unificados por el *ethos* maximalista característico del artista moderno: crear una obra

que alcance sus propios extremos. La pauta que parece hartamente adecuada a la poesía lírica, y según la cual los poemas son tenidos por artefactos lingüísticos a los que nada puede añadirse, hoy influye en casi todo lo propiamente moderno de la prosa. Justo porque la prosa, desde Flaubert, ha pretendido algo de la intensidad, la velocidad y la inevitabilidad léxica de la poesía, parece haber una mayor urgencia de afianzar el sistema bipartidista de la literatura, distinguir la prosa de la poesía, y oponerlas.

La razón por la cual la prosa, y no la poesía, está siempre a la defensiva es que el partido de la prosa parece a lo sumo una coalición *ad hoc*. ¿Cómo no desconfiar de una designación que en la actualidad comprende el ensayo, las memorias, la novela o el cuento y el teatro? La prosa no sólo es una categoría espectral, un estado de la lengua que se define en sentido negativo, por su opuesto: la poesía. («Tout ce qui n'est point prose est vers, et tout ce qui n'est point vers est prose», proclama el profesor filósofo en *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière, de tal suerte que el burgués pueda descubrir que toda su vida ha estado —sorpresa— hablando en prosa). En la actualidad es un término versátil para una panoplia de formas literarias que, en su evolución moderna y disolución de alta velocidad, ya no se sabe cómo nombrar. En cuanto término empleado para designar lo que Tsvietáieva escribió y no podía denominarse poesía, «prosa» es un concepto más o menos reciente. Cuando los ensayos ya no parecen lo que se solía nombrar ensayo, y la narrativa extensa o breve lo que se solía nombrar novela o cuento, decimos prosa.

Uno de los grandes acontecimientos literarios del siglo xx ha sido la evolución de una especie singular de prosa: impaciente, ardiente, elíptica, en general en primera persona, que a menudo emplea formas discontinuas o quebradas, y sobre todo obra de poetas (o si no, de escritores con el modelo de la poesía en mientes). Para algunos poetas escribir prosa es ejercer una actividad en verdad diferente, es tener una voz diferente (más persuasiva, más razonable). La crítica y el periodismo cultural de Eliot, Auden y Paz, aun siendo excelentes, no están redactados en prosa de poeta. La crítica y los escritos de circunstancias de Mandelstam y Tsvietáieva sí. En contraste con Mandelstam —autor de crítica, periodismo, una poética (*Coloquio sobre Dante*), una novela corta (*El sello egipcio*), unas memorias (*El rumor del tiempo*)—, Tsvietáieva en su prosa presenta una gama más reducida de géneros, un ejemplo más puro de prosa de poeta.

La prosa del poeta no sólo tiene un fervor, densidad, velocidad y carácter singulares. Trata un asunto que la distingue: el desarrollo de la vocación poética.

En general adopta la forma de dos modalidades narrativas. Una es francamente autobiográfica. La otra, también en el molde de las memorias, es el retrato de otra persona, bien de un escritor (a menudo de la generación precedente, y mentor) o de un pariente querido (casi siempre padres o abuelos). El homenaje a los demás

complementa las evocaciones personales: el poeta se libra del vulgar egoísmo mediante el vigor y la pureza de sus admiraciones. Al rendir homenaje a los modelos importantes y al evocar los encuentros decisivos, tanto en la vida real como en la literatura, el escritor enuncia los criterios con los que se ha de juzgar su esencia.

La prosa del poeta trata casi siempre de la condición de poeta. Y escribir tal autobiografía, como definirse poeta, precisa de una mitología de la identidad. El ser descrito es el del poeta, ante el cual se sacrifica a menudo y sin piedad el yo diario (y otros). El ser del poeta es la verdadera esencia, el otro es el vehículo; y cuando muere el ser del poeta, muere la persona. (Albergar dos esencias es la definición de destino patético). La mayor parte de la prosa de los poetas —sobre todo la de forma memorística— está dedicada a la crónica de la triunfal manifestación del yo poético. (En el diario o dietario, el otro género mayor de la prosa del poeta, la atención se dirige a la grieta entre la identidad poética y la cotidiana y a las frecuentes transacciones frustradas entre ambas. Los diarios —por ejemplo, los de Baudelaire o los de Blok— abundan en reglas para proteger al ser del poeta; desesperadas máximas de aliento; relatos de los peligros, decepciones y derrotas).

Muchos escritos de Tsvietáieva en prosa son retratos del yo en cuanto poeta. En los recuerdos sobre Max Voloshin, «Una palabra viva para un hombre vivo» (1933), Tsvietáieva evoca a la colegiala con gafas, desafiante, de cabello cortado al rape, que acaba de publicar su primer poemario; a Voloshin, un reputado crítico y poeta, que habiendo elogiado su libro, llegó sin anunciarse a visitarla. (El año es 1910 y Tsvietáieva tiene dieciocho años. Como casi todos los poetas, a diferencia de casi todos los prosistas, es dueña precoz de sus talentos). La entrañable evocación del «anhelo insaciable por lo genuino» que halla en Voloshin es, desde luego, una confesión sobre sí misma. Los textos de más patente carácter memorístico son asimismo relatos del desarrollo de la vocación poética. «Madre y música» (1935) expone el despertar del lirismo en la poeta gracias a la inmersión doméstica en la música: la madre de Tsvietáieva era pianista. «Mi Pushkin» (1937) relata el origen de la capacidad de apasionamiento de la poeta (y su singular inclinación: «toda la pasión que albergo por el amor desdichado y no recíproco») al recordar la relación que Tsvietáieva sostuvo, en su temprana infancia, con la imagen y la leyenda de Pushkin.

La prosa de los poetas suele ser elegiaca, retrospectiva. Como si el tema evocado se remontase, por definición, a un pasado desaparecido. La ocasión acaso sea una muerte literal: los recuerdos de Voloshin y Biely. Aunque no es la tragedia del exilio, ni siquiera la atroz privación y el sufrimiento que Tsvietáieva toleró ya exiliada y hasta el momento en que volvió en 1939 a la Unión Soviética (donde, ya en su exilio interior, se suicidó en agosto de 1941), lo que explica el registro elegiaco. En prosa, el poeta siempre está lamentando un Edén perdido; rogándole a la memoria que hable, o que solloce.

La prosa de un poeta es la autobiografía del ardor. Toda la obra de Tsvietáieva es una apología del rapto; y del genio, es decir, de la jerarquía: una poética de lo

prometeico. «Toda nuestra relación con el arte es una excepción en favor del genio», escribió Tsvietáieva en su estupendo ensayo «El arte a la luz de la conciencia». Ser poeta es un estado del ser, del ser enaltecido: Tsvietáieva se refiere a su amor por «lo superior». El mismo tono de elevación emocional está presente en su prosa y en su poesía: no hay escritor moderno que nos aproxime más a una experiencia de lo sublime. Como señala Tsvietáieva: «Nadie ha entrado dos veces en el mismo río. Pero ¿hay acaso alguien que haya entrado dos veces en el mismo libro?».

[1994]

Cuestión de énfasis

Para P. D.

Comienza, esta gran novela estadounidense (no la llamemos «esta gran novela corta estadounidense»), con la voz de la evocación; es decir, la voz de la incertidumbre:

Los Cullen eran irlandeses, pero fue en Francia donde los conocí y pude hacerme una idea de su amor y de sus problemas. Pasaron una tarde por Chancellet, de camino a la finca que habían alquilado en Hungría, para visitar a mi gran amiga Alexandra Henry. Corría el mes de mayo de 1928 o 1929, antes de que todos regresáramos a Estados Unidos, y de que ella conociera a mi hermano y se casara con él.

Huelga decir que los años veinte fueron muy distintos a los treinta. Y ahora ya estamos en la década de los cuarenta. En los años veinte no era raro encontrarse con extranjeros en un país que le resultara tan extraño a uno mismo como a los demás. Se trataba de un simple cruce de peregrinaciones. En una tarde más o menos, uno hacía todo lo posible por llegar a conocerlos y a veces incluso se consideraba que esos encuentros relámpago eran merecedores de ser llamados amistad. Flotaba en el aire una especie de curiosidad optimista o idealizada, y tanto las extravagancias de la personalidad de cada uno como las batallas y las paces que se libraban en la mente de cada cual parecían no sólo interesantes sino incluso trascendentes.

Citar el decenio (la novela se publicó en 1940, así que los cuarenta apenas habían comenzado) le añade una pátina a la historia, dotándola del atractivo de lo intemporal; los Sucesos Mundiales que sobrevienen, se plantea, han debilitado la importancia de las «batallas y las paces que se libraban en la mente». Habrán de ser sólo algunas cosas sobre vidas privadas, digeridas en un lapso sin precedentes: «una tarde más o menos» es la duración exacta de la historia, pues los Cullen llegan después del almuerzo, hacia las dos y media, y salen desbocados justo cuando está a punto de servirse una cena fastuosa. En estas pocas horas (en muchas menos que todo el día y la noche de *La señora Dalloway*) una tormenta de sentimientos se abatirá sobre las restricciones de la cortesía, y la feroz unión indisoluble de los Cullen, «su amor y sus problemas», habrán sido sometidos al escrutinio más cabal y sagaz. «Encuentro relámpago»: ¿qué clase de encuentro es ese?

La novela, aún desatendida, siempre sorprendente, es *El halcón peregrino* de Glenway Wescott. Pertenece, en mi opinión, a los tesoros de la literatura estadounidense del siglo xx, por muy atípicos que sean su vocabulario terso, sutil, la densidad de su atención al carácter, su pesimismo meticuloso y el sucinto refinamiento de su punto de vista. Lo que se considera propio de Estados Unidos es apresurado, basto y un tanto simple, incluso simplón, sobre todo en asuntos tan venerables del discernimiento europeo como el matrimonio, y *El halcón peregrino* es

todo menos simple respecto del matrimonio.

Por supuesto, la literatura estadounidense siempre ha procurado representaciones complejas de la imaginación moral, algunas de las cuales son dramas de intrincada violencia psíquica que observa y en las que medita una conciencia testimonial. El cometido del «yo» que narra *El halcón peregrino* es el acecho, la reflexión y la comprensión (que también indica perplejidad) de lo que está ocurriendo. ¿Quiénes son este gordezuelo fanfarrón y afectado y esta mujer de vestimenta exquisita con un halcón adulto y encapuchado, un halcón peregrino, asido a la muñeca del guante áspero? Al narrador le parecen estimulantes su presencia, sus trastornos. Es listo en las elocuentes valoraciones sumarias de su carácter. Estas evolucionan a medida que la confusión de ellos se despliega.

El comienzo de la novela evoca la presteza asombrosa con la que un observador omnívoro se formaría «una idea» de dos personas hasta entonces desconocidas: «Uno hacía todo lo posible por llegar a conocerlos». Asimismo propone una vaguedad magistral sobre cuándo se formó esta impresión: «Corría el mes de mayo de 1928 o 1929, antes de que todos regresáramos a Estados Unidos». ¿Por qué Wescott prefirió que el narrador no estuviera seguro del año? Podría ser para atenuar la importancia de 1929, el año de la Depresión, para sus dos prósperos y ociosos expatriados estadounidenses (no ricos como Zelda y Scott Fitzgerald, sino ricos de verdad, como en una novela de Henry James sobre los estadounidenses «haciendo» la Europa). O quizá esta vaguedad sea sólo los buenos modales de alguien al que se le ha dado el nombre demasiado jamesiano de Alwyn Tower. Y los buenos modales acaso dictan las crisis dubitativas del narrador acerca de su propia agudeza: a un Alwyn Tower no le gustaría parecer que intenta meramente ser ingenioso.

El nombre sigue a la función. Distante, es más, desengañado, y en esencia exento de pasado (no nos enteramos de qué lo ha exiliado de amar y ser amado; ni siquiera nos enteramos de su nombre de pila hasta casi mediado el libro, y para adivinarlo debemos saber que Alwyn Tower es el personaje central de la primera novela autobiográfica de Wescott, *Las abuelas*), el narrador no es sin embargo tan misterioso como podría parecerlo. En efecto, el «yo» de *El halcón peregrino* es un consabido personaje, el sombrío amigo soltero de uno o más de los protagonistas principales que, en versiones análogas, narra *La granja de Blithedale* de Hawthorne, *La fuente sagrada* de James y *El gran Gatsby* de Fitzgerald. A todos estos narradores recesivos los desconcierta en alguna medida la gente más temeraria, vital o autodestructiva que observan.

El narrador en cuanto espectador algo tiene, por necesidad, de mirón. Contemplar puede convertirse en fisgonear, o al menos ver más de lo que se supone nos está permitido. Coverdale, el repulsivo narrador de *La granja de Blithedale*, observa a sus amigos desde un mirador en la copa de un árbol y también desde su puesto en la ventana de la habitación de un hotel, desde donde se pueden investigar las ventanas de la casa de enfrente. *La fuente sagrada* es la consumada novela de narrador en la

mirilla. La revelación clave de *El halcón peregrino*, el odio de Cullen hacia la criatura de su esposa, se presenta cuando Tower mira por casualidad por una ventana y ve a Cullen acercarse furtivamente al halcón, puesto en el jardín tras un almuerzo sanguinario, sacar un cuchillo, quitarle la capucha y cortar la rienda para dejarlo en libertad.

El matrimonio es el vínculo normativo en este mundo de parejas que incluye no sólo a los Cullen y a una tempestuosamente malavenida pareja de sirvientes, sino a la pseudopareja formada por Alex Henry y su meditabundo amigo y huésped de opaca sexualidad. Quizá el malestar de Tower con las operaciones de su propio entendimiento proceda de saber que es ajeno a las profundas experiencias de la convivencia en pareja, y de su aislamiento. «La vida es una percha: no hay nido, nadie te acompaña en la misma roca o sobre la misma rama. Las circunstancias que rodean a la pasión son demasiado insignificantes para compartirlas». Suya es la sabiduría árida de una conciencia profundamente soltera. «Sea que consiga o no finalmente entender a la gente por entero, a menudo comienzo con un estilo de intensa superficialidad irritada».

Tower describe los caprichos de la escritura novelística así como las trampas del entendimiento. Todos estos narradores valetudinarios son también autorretratos de escritores y ejercicios de mortificación. Coverdale, el «glacial solterón» de Hawthorne, es un poeta. Al soltero narrador de Wescott aún lo amarga su fracaso en llegar a ser un «artista de las letras» («Nadie me advirtió de que carecía de talento suficiente»), lo que no obsta para que piense como novelista, observe como novelista, ostente la volatilidad de juicio del novelista. «A veces soy tan sensible como una mujer al humor o temperamento de los demás; y es un género de sensibilidad que puede volverse, casi por casualidad, en su favor o en su contra».

No hay petulancia en Tower al reconocer la ambivalencia del novelista respecto de su tema, en contraste con la helada reflexión de Coverdale:

La idea de que había dejado deberes sin cumplir causó una impresión en mí. Con el poder, acaso, de actuar en lugar del destino y evitar el infortunio a mis amigos, los había resignado a su sino. Esa fría propensión, entre el instinto y la inteligencia, que me llevaba a fisgar con interés especulativo en las pasiones e impulsos de la gente, parecía haber llegado lejos en la deshumanización de mi corazón.

Pero un hombre no siempre puede decidir por sí mismo si su corazón es helado o cálido. Ahora me impresiona que, si me equivoqué siquiera en lo que atañe a Hollingsworth, Zenobia y Priscilla, fue por un exceso de compasión, más que por su defecto.

Tower es capaz de hacer más explícitos sus sentimientos encontrados acerca de la pareja que está observando. Se siente repelido. Siente simpatía, a veces por la esposa, a veces por el marido: ella tan emprendedora y sexualmente vibrante, él tan desesperado y abatido. Los propios Cullen parecen disolverse y recomponerse varias veces a medida que el equilibrio de poder entre ellos se altera. (La esposa neurasténica y frágil parece cambiar incluso de tipo corporal, pues se vuelve robusta, basta, indomable). En ocasiones Tower parece ir a la zaga de sus naturalezas cada vez

más interesantes, en otras parece imponer a su historia más complejidad de la verosímil, y corre el riesgo de que la narración se convierta en una historia sobre él, su tortuosa y torturada mirada peculiar; a la manera del postrero Henry James. Pero Wescott no llega tan lejos. Se contenta con conservar los réditos, en pro del avance de la historia, de un narrador muy consciente de sí mismo. Un novelista que cuente una historia dolorosa querrá dotarla de personajes complejos que se revelen sólo gradualmente. ¿Qué método más ingenioso y económico que hacer que la complejidad del personaje sea fruto de las inestables percepciones de un narrador en primera persona? Tower apenas podría ser más apto para este propósito. Su apetito para descubrir y repudiar relevancias es insaciable.

Sólo hay una manera en la cual puede concluir un narrador así: con un ulterior distanciamiento de su propia astucia. Después de las confidencias ebrias y de los sollozos y los gritos y los peligrosos coqueteos, después de que se ha blandido un revólver enorme (y arrojado a un estanque), después de que las despedidas nerviosas han disimulado el abismo y los Cullen y el halcón han partido hacia la noche en un Daimler largo y oscuro, después de que Tower y Alex han paseado por el jardín para reflexionar sobre toda esta conducta reprobable, Tower recuerda las visiones de rapacidad e inhumanidad que ha reunido a lo largo de la visita de los Cullen: recuerda, en suma, el libro que hemos estado leyendo:

... y enrojecí. Me temo que la mitad del tiempo la opinión que me merecen los demás es una pura suposición, una caricatura. Una y otra vez doy rienda suelta a un lirismo inexacto y vengativo; no sabría decir qué derecho tengo a vengarme, y me avergüenzo de ello. A veces dudo por completo de mis juicios en temas morales; dado que mi intención es llegar a ser un narrador de historias, eso es para mí el susurro del diablo.

¿Es este brillo frenético propiamente estadounidense? Me parece que sí, sin que sea capaz de demostrarlo. La única novela inglesa que conozco con algo de estos tonos —el retraining atormentado y la angustia sorda— es una que sin duda sirvió en parte de inspiración a Wescott para *El halcón peregrino: El buen soldado* (1915) de Ford Madox Ford. La novela de Ford es también una historia de la agonía matrimonial que rompe las rutinas de la ociosidad y un proyecto de recordación emprendido por un expatriado estadounidense que entretiene el tiempo de su vida en el continente. En el centro del drama está una pareja inglesa en el extranjero, amigos de una rica pareja estadounidense. El marido de esta última, ya viudo (su esposa murió en la época del «triste asunto» que se está recordando), es el que cuenta la historia.

Tanto en la ficción como en la autobiografía, la narración en primera persona precisa en general de un pretexto —también llamado justificación— para comenzar. Hablar de sí mismo solía considerarse impropio: todas las clásicas autobiografías y las novelas con la apariencia de las memorias de alguien comienzan ofreciendo razones atenuantes para hacer algo tan narcisista. Incluso en la actualidad, cuando el

egocentrismo apenas requiere una disculpa, un libro sobre un examen de conciencia, una novela presentada como un recuerdo personal, sigue exigiendo una explicación que la justifique. Es útil a los demás. Es todo lo que sé hacer. Es todo lo que me queda por hacer. Hay algo que no entiendo y quiero entender. En realidad no estoy hablando de mí mismo sino de ellos.

El buen soldado comienza con un narrador desarraigado que explica que «hoy» se sienta a «descifrar» lo que lamentablemente no pudo entender cuando estaba sucediendo. «Mi mujer y yo conocimos al capitán y a la señora Ashburnham tan bien como era posible conocer a cualquiera, y sin embargo, en otro sentido, no sabíamos nada en absoluto de ellos». No saberlo entonces —por las reglas de la narrativa, según las cuales (a diferencia de la vida) algo *tiene* que ocurrir— es saberlo ahora. El narrador podrá reformular su desconcierto, inquietarse de cuando en cuando por su incapacidad para describir con justeza, preocuparse porque no tiene un hecho del todo claro. No hay modo de que los lectores acepten esta confesión de una comprensión deficiente sino como prueba de que conoce —o, más bien, nos permite conocer— al malhadado capitán Ashburnham muy bien.

Los matrimonios son material esencial en la mayoría de las grandes novelas y es probable que activen el impulso generalizador. En las novelas contadas en tercera persona, un buen sitio para pregonar una generalización es precisamente al comienzo.

«Es una verdad mundialmente reconocida que un hombre soltero, poseedor de una gran fortuna, necesita una esposa». ¿Quién dice esto? La autora, con sarcasmo. Y los habitantes del mundillo en el que Austen ubica su historia en verdad lo creen, lo que convierte esta máxima en algo menos que «una verdad mundialmente reconocida».

¿Y quién dice «Todas las familias felices se parecen unas a otras; pero cada familia infeliz tiene un motivo especial para sentirse desgraciada»? De nuevo, el autor. O, si se quiere, el libro. Sólo hay un atisbo de ironía en la primera frase de la sinóptica novela matrimonial de Tolstoi. Pero ¿hay alguien, dentro o fuera de la novela, que en verdad lo cree? No.

La autoridad de las primeras oraciones de *Orgullo y prejuicio* y de *Ana Karenina* depende de su autonomía respecto a todo hablante específico, como si la naturaleza de la sabiduría fuese impersonal, oracular, anónima, imperiosa. Ninguna de las aseveraciones es en realidad verdadera. Ambas parecen incuestionablemente maduras y pertinentes en calidad de impacientes comentarios sobre las crueldades del mercado del matrimonio y de la desesperación de una esposa cándida que descubre la infidelidad de su marido. Es de mano pesada comenzar así una novela: algún axioma sobre la conducta humana que se ofrece preventiva o irónicamente como una verdad eterna. («Es una verdad», «Todas las familias felices *son*»). El conocimiento sobre la naturaleza humana, a la antigua, siempre es en tiempo presente.

Es más probable que la sabiduría en la novela contemporánea sea retrospectiva, de ecos íntimos. La voz vulnerable, que duda de sí misma, es más atractiva y parece más confiable. Los lectores anhelan el despliegue —la intromisión— de la personalidad; es decir, de la debilidad. La objetividad es sospechosa: se cree falsa o fría. Se pueden proponer generalizaciones, pero con ironía. (El patetismo y la dubitación siempre son dejos aceptables). La certidumbre parece arrogancia: «Esta es la historia más triste que haya oído nunca» es la célebre frase que da comienzo a *El buen soldado*. Las historias tristes exudan señales, como el sudor, que una voz narrativa susceptible se comprometerá, con muchas vacilaciones y dudas, a descifrar.

Si bien la narración conducida en tercera persona puede crear la ilusión de una historia que está ocurriendo ahora, recién contada, la historia de un narrador en primera persona es inevitablemente pretérita. Contar es recontar. Y donde se vuelve a contar, a atestiguar, de modo reflexivo, siempre existe la posibilidad —no, la probabilidad— de error. Una novela en primera persona con algo presente que lamentar será un festín reflexivo sobre las causas por las que esa mirada retrospectiva es tan propensa al error: la falibilidad de la memoria, la impenetrabilidad del corazón humano, la distancia oscurecida entre el pasado y el presente.

La evocación de esa distancia al comienzo de una novela narrada en primera persona es un movimiento de apertura nuevo y vigoroso. Así, *El halcón peregrino* nos ofrece un año borroso, «mayo de 1928 o 1929», desde el cual mucho ha cambiado, y lo continúa con un poco de tráfico de decenios: los veinte, que fueron, «huelga decir», muy distintos de los treinta y del «ahora» de los cuarenta. La novela de Elizabeth Hardwick *Noches insomnes* (1979) comienza con otra broma que marca el tiempo:

Es junio. Esto es lo que he decidido hacer con mi vida justo ahora. Desempeñaré este trabajo de memoria transformada e incluso distorsionada y llevaré esta vida, la vida que estoy llevando hoy. Cada mañana el reloj de pared azul y el cobertor de ganchillo con sus cuadros rosa y azules y grises. Qué mono es, este producto de una vieja rota en un hogar de ancianos miserable. Lo mono y lo mísero y la tristeza en una batalla apática: eso es lo que veo. Más hermosa es la mesa con el teléfono, los libros y revistas, el *Times* a la puerta, el canto de pájaro de los camiones toscos y rechinantes en la calle.

Si sólo supiera qué recordar o simular que recuerdo. Toma una decisión y lo que quieras de las cosas perdidas se hará presente. Lo puedes bajar como una lata de una repisa. Tal vez. Una lata rezaría Avenida de Rand en Kentucky...

La extraña especificidad de un mes, junio, sin el año; la declaración del proyecto («esta memoria transformada e incluso distorsionada»); el inventario de objetos hogareños reconfortantes (el reloj y el cobertor) seguidos de la zambullida en el mundo de los desfavorecidos (la anciana rota en el hogar de ancianos), un anticipo de buena parte del crudo sentimiento y malestar del libro; el valiente reconocimiento de una posible subjetividad errónea («eso es lo que veo»); el regreso a las comodidades disfrutadas por la narradora con un inventario más refinado (libros, revistas, el *Times* a la puerta); la preocupación por saber qué se intenta recuperar, en la memoria, del

pasado; y, por último, la condicionada nostalgia de la empresa («Esto es lo que he decidido hacer con mi vida justo ahora»): estas modulaciones incomparablemente rápidas en el tono y el relato son el aspecto propio del método de Hardwick como escritora.

Al igual que *El halcón peregrino*, *Noches insomnes* es un libro de juicios sobre las relaciones humanas, con dedicada atención al matrimonio, y, como la novela de Wescott, la cuenta una narradora en primera persona más o menos velada que resulta ser (¿qué otra cosa?) una escritora. La hazaña de Hardwick estriba en conseguir que esa narradora —una versión de ella misma— sea la protagonista del libro y la voz del espectador brillante e imparcial. En *Noches insomnes* no hay una sola narración sino muchas, y el «yo» no está en el centro sino al margen de la mayoría de las historias que opta por recontarnos: invocando, hablando, recriminando, llorando a los fantasmas.

«De vuelta al “hace mucho tiempo”». Rebuscando en el pasado, la memoria hace una reducida selección en apariencia arbitraria de lo relatable («Lo puedes bajar como una lata de una repisa»), entonces, guiada por el constante raudal y la contención de las asociaciones, efectúa con ello un montaje. Hay recuerdos por el recuerdo mismo. Incluso se puede recordar por los otros. («Queridísima Alex: recordaré esto para ti»). Recordar es dar voz —verter los recuerdos en el lenguaje— y es, siempre, una modalidad apelativa. Hay más invocación de los demás que descripción propia, y nada del ansia por describir las lesiones de la personalidad habitual en la narrativa autobiográfica. Las lesiones descritas (y son muchas) son las que sufren los demás.

Muchos recuerdos son desconcertantes; algunos huelen a dolor derrochado. En contraste con lo que logra el entendimiento en *El halcón peregrino*, la conciencia acumulada en *Noches insomnes* es catártica. Se siente y se compone, se escribe, se estruja, se acelera. En *El halcón peregrino*, el narrador sólo cuenta consigo mismo para hablar, una identidad —se tiene la impresión— que no le gusta en realidad (o en todo caso una que está renuente a parecer que concede aprobación alguna). En *Noches insomnes*, la narradora cuenta con la galería de toda la gente recordada, con cariño o arrepentimiento, para conversar, y la magnanimidad sardónica dispensada a la mayoría de los descritos se la dispensa también a ella misma. Algunos recuerdos vuelven a la vida y se descartan enseguida, mientras que a otros se les permite extenderse y llenar muchas páginas. Todo está allí para ser puesto en duda; todo, en retrospectiva, está bañado de intensidad. No hay un hálito de queja (y hay mucho de lo que lamentarse): lo que fuere, ya se ha ido, es parte del pasado, del nada-se-puede-hacer, del ocurrió-realmente-así, vuelto a contar todo con una voz absorbida por, e indiferente a, la identidad. («¿Es posible que yo sea el tema?»). Las dudas y la astucia mordaz se complementan recíprocamente.

Cuando el observador, comentarista y compilador es inmune a las dudas, el registro cambia inevitablemente a lo cómico. Tómese al más confiado observador de

gente ficticia, la voz del «yo» de la portentosamente aguda *Pictures from an Institution* («Cuadros de una institución») de Randall Jarrell (1954). Comienza por no identificarse, aunque, según las convenciones culturales, una voz de tan atractiva superioridad —reflexiva, cultivada, impertinente— se supondría la de un hombre. Todo lo que llegamos a saber es que él (y se trata de un él) está en la facultad de la Universidad de Benton, una universidad «progresista» para mujeres cerca de Nueva York, a la cual la célebre novelista Gertrude Johnson ha llegado para impartir un curso de un semestre, y que está casado.

Transcurre un tiempo antes de que advirtamos que hay un narrador en primera persona, alguien con un modesto papel en la historia. Al relatar asuntos que sólo un narrador omnisciente podría saber, las primeras siete páginas de la novela apuntan irrefutablemente en la otra dirección. Entonces, apurando una hilarante disquisición sobre la vanidad y la presunción de su escritora-monstruo, Jarrell propina una sorpresita:

Gertrude pensaba que Europa estaba sobrevalorada también; viajó allí, viajó de vuelta y lo contó a sus amigos; escucharon, reverentes, con algún malestar. Propuso la teoría asombrosa de que los europeos son meros hijos de nosotros los estadounidenses, que somos los hombres más antiguos: por qué lo supe — porque nuestras instituciones políticas son más viejas o porque los europeos eludieron una etapa de su desarrollo o porque Gertrude era estadounidense—, lo he olvidado.

¿Quién es el «yo» que alguna vez supo, que olvida? No es alguien que se preocupe por sus fallos de memoria. Aunque la voz en primera persona de *Pictures from an Institution* se echa a hablar tardíamente, lo hace de un modo canónico, con la confesión de su incertidumbre. Pero es una confesión fingida, sin duda, por una mente diestra y dueña de sí misma. No esperamos que el narrador recuerde cada una de las declaraciones insustanciales de Gertrude; más bien es meritorio haber olvidado algunas. En el mundo de la novela de Jarrell, los narradores de veras corroídos por las dudas no deben presentar solicitud.

Sólo los trágicos —o los sombríos— pueden albergar, incluso promover, la incertidumbre. La comedia depende de la certidumbre, la certidumbre de lo que es y no es una tontería, y de personajes que tienen «personalidad», es decir, de tipos. En *Pictures from an Institution* se presentan como parejas (pues esta, también, es una novela matrimonial): Gertrude y su marido; el compositor, el sociólogo, el profesionalmente juvenil presidente de la universidad y sus graciosas parejas, por descontentas o complacientes: todos residentes en este colegio de tontos y dianas fáciles de la mofa jovial e inspirada del narrador. Burlarse de *todos* acaso habría conseguido que Jarrell pareciera grosero. Es evidente que prefirió asumir el riesgo de ser sentimental, y añadió a la mezcla un dechado de sinceridad y amabilidad que lleva el nombre de Constance. No hay timidez alguna en mostrarse como un erudito febril, de inteligencia proteica, gracioso terminal y un genio para la frase perspicaz. Por el contrario (*autre temps, autres mœurs*), estas eran a todas luces espléndidas bazas.

Pero quizá había un matiz de ansiedad por su mordacidad excesiva, o porque los demás así lo creyeran. Una joven adorable y bondadosa a la que al principio se atisba trabajando en la oficina del rector, Constance ve con generosidad lo que el narrador percibe con ferocidad. Su indulgencia le permite a él continuar.

El verdadero argumento de la novela de Jarrell, tal como se presenta, consiste en el raudal de las deslumbrantes descripciones de los personajes; sobre todo de la inagotablemente fascinante, vergonzante Gertrude. Los personajes precisan de continuadas descripciones, no porque jamás «desentonen» y por ende nos sorprendan, o porque el narrador, como Tower en *El halcón peregrino*, cambie de parecer respecto de ellos. (Los personajes de la novela de Wescott no pueden ser tipos: es precisamente la función de la atención del narrador hacerlos cada vez más complicados). En *Pictures from an Institution*, el «yo» continúa la descripción de sus personajes porque sigue ideando frases nuevas, ingeniosas, alocadas, cada vez más hiperbólicas, para compendiarlos. Siguen siendo tontos y él —la voz narrativa— sigue siendo inventiva. Su intranquilidad es léxica o retórica, no psicológica o ética. ¿Hay aún otro modo de precisar estas locuras verbalmente? ¡Avante!

Cómo circunscribir y refinar una historia y cómo abrir una historia son dos aspectos de la misma tarea.

Explicar, informar, amplificar, relacionar, colorear: piénsese en las digresiones ensayísticas de *Las ilusiones perdidas* y en *Esplendores y miserias cortesanas*, *Moby Dick*, *Middlemarch*, *The Egoist* («El egoísta»), *Guerra y paz*, *En busca del tiempo perdido*, *La montaña mágica*. Semejante ambición de totalidad hincha una novela. ¿Existe la palabra «enciclopedizar»? Debería existir.

Condensar, mondar, acelerar, amontonar, estar dispuesto a renunciar, destilar, dar un salto, concluir (aunque se pretenda concluir una y otra vez): piénsese en el destello aforístico de *El halcón peregrino*, *Pictures from an Institution*, *Noches insomnes*. Semejante ambición de celeridad reduce drásticamente el peso y la extensión de una novela. Las novelas impulsadas por la necesidad de resumir, de intensificar inexorablemente, propenden a tener una sola voz, breve, y a menudo no son novelas en absoluto en el sentido convencional. En ocasiones, perseguirán lo inexpresivo, fingirán la tersura de una alegoría o una fábula, como sucede en *El padre muerto* de Donald Barthelme. ¿Existe el verbo «angularizar»? ¿O «elipsificar»? Tendría que existir.

Las comprimidas narraciones en primera persona no cuentan historia alguna; tienden a la proyección de unas cuantas disposiciones de ánimo propias. Una plétora de vivencias que prometen sabiduría mundana (y, por lo general, desencanto) se insinúa a menudo. Es difícil imaginar a un narrador cándido con una inclinación por la sinopsis mordaz. Semejantes ánimos matizan el arco narrativo entero, que acaso se oscurece pero que, en sentido estricto, no se desarrolla. En las narraciones contadas

por un observador interno, el final está mucho más cerca del comienzo que en las narraciones amplificadas por las digresiones. No sólo porque la novela es más corta sino porque la mirada es retrospectiva y porque se conoce el final del relato desde el principio. Por más sencilla que se pretenda una narración, no puede menos que registrar algunos estremecimientos de lo patético anticipado: el patetismo de lo ya conocido y de lo no evitado. El principio será una variante anticipada del final, el final, una tardía y de algún modo rebajada variante del comienzo.

Las historias magras por las elipsis y los juicios refinados en lugar de cebadas por la expansividad ensayística pueden parecer una lectura más rápida. No es así. Incluso con oraciones proferidas como balas, la atención puede dispersarse. Todo momento de exquisitez lingüística (o de comprensión incisiva) es un momento de estasis, un final potencial. Las irrevocabilidades aforísticas socavan el impulso de avance, que prospera con oraciones tramadas de un modo más suelto. *Noches insomnes* (una novela sobre el clima mental) fascina por el carácter escrupuloso y la garra de la voz narrativa, la agilidad de sus descripciones en semistaccato y su brío epigramático. Carece de forma en el sentido novelístico usual. Al igual que el clima, viene y se va, en lugar de —del modo estructurado habitual— comenzar y concluir.

Una voz en primera persona entregada a mirar y a reflexionar es probable que se vea llevada a registrar sus desplazamientos, como si eso fuera lo que una conciencia solitaria hiciera con su tiempo. Estas narraciones con narradores melancólicos o manifiestamente suficientes son a menudo relatos de viajeros, historias de alguna suerte de errancia, o de una pausa en esa errancia. *El halcón peregrino* se desarrolla entre los peripatéticos ricos. El aburrido pueblo universitario descrito en *Pictures from an Institution* está repleto de profesionales exitosos que llegan de o van hacia algún otro sitio. Esos viajes bien aceitados son el mayor dramatismo que presenta la historia. Quizá las narraciones que condensan deben carecer relativamente de argumento, y los grandes acontecimientos conflictivos se adaptan mejor a los libros gruesos.

Muchos desplazamientos quedan registrados en *Noches insomnes*, ninguno no relacionado con una vida entera de lectura incesante, de libros gruesos y delgados:

De Kentucky a Nueva York, de Boston a Maine, a Europa, llevada por un río de párrafos y capítulos, de verso blanco, de libritos traducidos del polaco, de librotos traducidos del ruso: todos consumidos en un sedentarismo insomne. Es acaso suficiente; no importa que sea la verdad.

El viaje de lo libresco, sin duda una fuente de muchos placeres hondos, es sin embargo ocasión para la ironía, como si la propia vida no hubiera alcanzado el grado de interés convenido. Una carrera de viajes mentales, ilustrada por una dotación justa de viajes reales seguros y relativamente cómodos, no contribuye a que un argumento sea muy emocionante. «Sin duda no tiene el dramatismo de: Yo vi al viejo capitán de fragata de barbas blancas en el muelle y me alisté para la travesía. Pues, al fin y al

cabos —mejor nombrar la formidable restricción desconocida para otros representativos y brillantes narradores en primera persona—, “yo” soy una mujer».

Comparados con los comienzos, es menos probable que los finales de las novelas resuenen, que cierren con un golpe aforístico. Lo que transmiten es la venia para que las tensiones mengüen. Son más un efecto que una declaración.

El halcón peregrino comienza con la llegada de los Cullen y debe continuar hasta que se marchan y detenerse muy poco después de su partida. *Pictures from an Institution* también concluye con una salida, de hecho dos salidas. Para satisfacción general, Gertrude y su marido ya están de vuelta en el tren a la ciudad de Nueva York cuando termina el curso de primavera. Luego se sabe que el narrador mismo, al aceptar el ofrecimiento de un puesto superior en otra universidad, también se irá de Benton pronto, con algo de pesar y algo más que un poco de alivio.

El halcón peregrino se despide con una reflexión ambigua sobre el matrimonio. Tower sostiene que le preocupa el efecto del espectáculo atormentado de los Cullen en Alex:

—Nunca te casarás, querida —le dije a Alex, para tomarle el pelo—. Tu amiga la señora Cullen cree que sí, pero no tiene imaginación. Después de esta fantástica mala suerte, te dará miedo.

—¿Te importa decirme a qué mala suerte te refieres? —preguntó, sonriendo para demostrar que entraba en el juego.

—Fantásticas y malas lecciones prácticas.

—Nunca serás novelista —dijo ella, metiéndose conmigo—. Los Cullen me dan envidia, ¿no lo ves?

Y de la expresión de su rostro deduje que ni ella misma sabía si lo decía en serio.

Para las últimas frases, la novela de Wescott confecciona un aluvión de dudas sobre lo que se quiere decir y sobre lo que se siente, un intercambio de burlonas falsedades: «Nunca te casarás», «Nunca serás novelista». A los lectores que han retenido la información deslizada en el mismo primer párrafo (Alex pronto conocerá y se casará con el hermano del narrador) y a los que aún los apodera el sufrimiento histriónico de los Cullen, analizado por el triste narrador, el final puede parecer ligero; quizá demasiado ligero. O con excesiva limpieza, *da capo*.

Pictures from an Institution concluye como las grandes comedias, con una celebración del matrimonio. Es el narrador no identificado, hasta entonces el más acelerado observador, el dueño de toda la encalmada escena última. Las vacaciones de verano han comenzado; el campus está vacío; ha estado en su despacho revisando libros y documentos («Trabajé mucho el resto de la tarde: deseché, deseché y deseché...»). Luego se marcha:

Cuando por fin bajé todo estaba vacío y silencioso; mis pasos resonaban por el pasillo, mientras lo recorría mirando fuera la luz del sol entre los árboles. No había nadie en el edificio; nadie, me parecía, en todos los edificios de Benton. Entré a la cabina telefónica de la primera planta, marqué el número de mi

casa, y el «hola» de mi mujer era leve y lejano en el silencio. Dije: «¿Puedes recogerme ahora, cariño?». Ella respondió: «Claro que puedo. Salgo ahora mismo».

Por todo lo que casi nada se sabe del narrador, y aún menos de su del todo teórica esposa, parece adecuado que esta novela sobre matrimonios cómicos y patéticos (pero nunca trágicos) concluya así, con el *Claro* en cursivas, lo cual evoca, con exquisita economía, el amparo y la justicia del verdadero matrimonio.

Y aquí están las últimas líneas de *Noches insomnes*, la cual, puesto que no relata una sola historia, no tiene dónde concluir de modo manifiesto. *El halcón peregrino* y *Pictures from an Institution* avanzan en un periodo de tiempo anunciado y circunscrito: una tarde y las primeras horas de la noche; un curso de primavera. *Noches insomnes* se prolonga decenios, en rápida retrospectiva o hacia delante en el tiempo, mientras su galante narradora descasada acumula soledades. Mejor ratificar la soledad —escribiendo: la labor de la memoria— mientras se reconoce el anhelo de la mano tendida, que escribir cartas, que llamar por teléfono.

A veces me ofende el glosario, la concordancia de la verdad, que muchos tienen de mi vida real, como un par de gafas adicional. Quiero decir que tal hecho es para mí un estorbo para la memoria.

Por lo demás, me gusta que me conozcan aquellos a quienes quiero. *Asistencia pública*, hermosa frase. Así, siempre estoy al teléfono, siempre escribiendo cartas, siempre despertando para dirigirme a B. y a D. y a C.; a quienes no me atrevo a llamar hasta la mañana y con quienes sin embargo debo hablar a lo largo de la noche.

Así que *Noches insomnes* concluye con una partida, también. Concluye dejando —es decir, excluyendo con delicadeza— al lector («me gusta que me conozcan aquellos a quienes quiero»), el cual es un supuesto lector indiscreto, en busca de la concordancia de la verdad sobre una «vida real».

La narración autobiográfica socapa de diario (*Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke), unas memorias en la prosa de un poeta (*El salvoconducto* de Pasternak) y un volumen de cuentos (*Historias de Berlín* de Isherwood) han sido mencionados por Hardwick como libros que le dieron ánimos cuando se propuso escribir *Noches insomnes* como destructora de géneros.

Por supuesto que todos los géneros de ficción se han nutrido siempre de las vidas de los escritores. Cada detalle de una obra narrativa fue alguna vez una observación o un recuerdo o un deseo, o es el sincero homenaje a una realidad independiente de la identidad. Que la novelista pretenciosa y la universidad pretenciosa en *Pictures from an Institution* cuenten con modelos bien conocidos ilustra las consabidas prácticas de la narrativa. (En una sátira esta es la norma: habría sido sorprendente que Jarrell no hubiera tenido en mente a una novelista real, a una universidad real). Y se descubrirá que los autores de narraciones en primera persona a menudo han prestado a esa voz algunos datos biográficos sueltos. Por ejemplo, recordar, pues ya se ha dicho, que

Alex Henry contraerá matrimonio ayuda a explicar el final de *El halcón peregrino*. Pero que se casará con el hermano del narrador, del que nunca se dice nada en la novela, parece rebuscado. No lo es. La gran amiga que inspiró el personaje de Alex, una expatriada rica de los años veinte con una casa cerca de París en el Rambouillet de moda (el pueblo rebautizado Chancellet), en efecto, después de volver a casa, se casó con el hermano de Wescott.

Muchos narradores en primera persona están dotados de suficientes rasgos como para parecerse por amor propio gratamente a sus autores. Otros están allí como creaciones por la gracia de Dios, lo que el autor cree (o espera) que ha evitado ser. Wescott, si bien no era (como Tower) un escritor fracasado, a menudo se reprochaba a sí mismo su pereza, y es extraño que alguien capaz de un libro tan espléndido como *El halcón peregrino* escribiera sólo una vez en su larga vida a pleno rendimiento. Hawthorne siempre luchó contra el Coverdale que llevaba dentro. Al escribir a Sophia Peabody en 1841 desde la granja de Brook, el modelo de la comunidad cooperativa descrita en *La granja de Blithedale*, Hawthorne bendice a su futura esposa por impartirle un sentido de la «realidad» de la vida y por impedir que «una sensación de frialdad y extrañeza» se infiltre en su corazón; en otras palabras, por salvarlo de convertirse en alguien como Coverdale.

Pero ¿qué hay cuando el «yo» y el autor ostentan el mismo nombre o sus circunstancias vitales son idénticas, como en *Noches insomnes* o en *El enigma de la llegada* de V. S. Naipaul y *Vértigo* de W. G. Sebald? ¿Cuántos hechos de la vida de un autor se pueden absorber sin que seamos renuentes a llamar al libro «novela»? Sebald es el autor que juega más audazmente con este proyecto en la actualidad. Sus narraciones de obsesión mental, las cuales quiere que tengamos por ficción, son relatadas por un *alter ego* de emociones perturbadas que insiste en sostener su solemne objetividad, al extremo de incluir fotografías de sí mismo entre las muchas que anotan sus libros. Por supuesto, casi todo lo que se confesaría por lo general en una obra autobiográfica está ausente en los libros de Sebald.

De hecho, el hermetismo —que podría llamarse reticencia, discreción u ocultamiento— es esencial para que estas obras anómalas eviten caer en la autobiografía o las memorias. Se puede emplear la propia vida, pero sólo un poco, y desde un ángulo oblicuo. Sabemos que la narradora de *Noches insomnes* se basa en una vida real. Kentucky es el lugar de nacimiento de una escritora llamada Elizabeth Hardwick, que en efecto conoció a Billie Holiday poco después de irse a vivir a Manhattan en los cuarenta, en efecto pasó un año en Holanda a principios de los cincuenta, en efecto tuvo una gran amiga llamada M., en efecto vivió en Boston, ha tenido casa en Maine, ha vivido muchos años en el lado oeste de Manhattan y así sucesivamente. Todo esto aparece en su novela como atisbo: lo contado ideado para ocultar, para desviar a los lectores del rastro, y para revelar.

Editar la propia vida es salvarla, en la narrativa, para la persona. Ser identificado con la vida propia tal como la ven los demás puede significar que se la ve finalmente

de igual modo también. Esto sólo puede ser un obstáculo para la memoria (y, es de suponer, para la invención).

Hay más libertad para ser elíptico y para compendiar cuando los recuerdos no se relatan en orden cronológico. Los recuerdos —fragmentos de recuerdos, transformados— surgen como cadenas de anotaciones exuberantes que envuelven, y ocultan, el meollo de la historia. Y el arte de intensa compresión y descentramiento de Hardwick es simplemente demasiado célere para contar una sola historia al mismo tiempo; demasiado rápido, a veces, para contar historia alguna, sobre todo cuando se espera una. Por ejemplo, mucho hay acerca del matrimonio, sobre todo una larga telenovela cuya estrella es el mujeriego marido de una pareja holandesa, amigos de la narradora y de su otrora marido cuando residían en Holanda. Su propio matrimonio se anuncia de este modo en la quinta página: «Yo era entonces un “nosotros”... Marido-mujer: ningún paso nuevo por descubrir en esa sólida tradición clásica». El silencio que sigue al «nosotros» —una declaración de independencia que debe ser intrínseca a la creación del «yo» autoritario e inquisitivo capaz de escribir *Noches insomnes*— perdura hasta una oración unas cincuenta páginas después: «Estoy sola aquí en Nueva York, ya no soy *nosotros*. Años, decenios incluso, han pasado». Acaso a los libros devotos de un exaltado modelo de la prosa siempre se les reprochará no decirles lo *suficiente* a los lectores.

Pero no es una autobiografía, ni siquiera de esta «Elizabeth», la cual está compuesta por materiales recogidos de, pero no idénticos a, Elizabeth Hardwick. Se trata de lo que vio «Elizabeth», lo que pensaba de los demás. Su poder está vinculado a sus rechazos, y a su peculiar paleta de simpatías. Sus juicios sobre los que sufren largo tiempo en matrimonios pésimos son despiadados, pero es benevolente con los pequeñoburgueses provincianos, le conmueven los malhechores ineptos y los traidores de clase y los fracasados engraidos. La memoria invoca una procesión de almas heridas: hombres tontos, tramposos, necesitados, amantes fugaces algunos, que han sido demasiado consentidos (por ellos mismos y por las mujeres) y no tienen buen fin, y mujeres sencillas, humildes, corteses en papeles arcaicos que sólo han conocido tiempos difíciles y no han sido consentidas por nadie. Hay desesperadas y cariñosas evocaciones de la madre de la narradora y diversos retratos sostenidos y divagantes, como en *Melanctha*, de mujeres invocadas como musas:

Quando pienso en mujeres de la limpieza que padecen enfermedades injustas pienso en ti, Josette. Quando debo planchar o usar una cacerola pesada para cocinar, pienso en ti, Ida. Quando pienso en la sordera, los padecimientos cardiacos y los idiomas que no hablo, pienso en ti, Angela. Las grandes tinas de lavar llenas de sábanas me recuerdan a más de una.

El cometido de la memoria, de esta memoria, es elegir, de un modo harto enfático, pensar en las mujeres, sobre todo mujeres cumpliendo vidas de trabajos forzados, a las que los libros escritos exquisitamente suelen ignorar. La justicia precisa que sean recordadas. Plasmadas. Convocadas al festín de la imaginación y del

lenguaje.

Desde luego, se asumen los riesgos de convocar fantasmas. Los sufrimientos de los otros pueden sangrar en el alma propia. Se busca la protección. La memoria es inventiva. La memoria es una puesta en escena. La memoria se invita a sí misma y es difícil alejarla. De ahí la revelación deslumbrante que le da título al libro: que la recordación está íntimamente ligada al insomnio. Los recuerdos son los que hacen difícil conciliar el sueño. Los recuerdos se multiplican. Y los recuerdos no invitados siempre parecen pertinentes. (Como en la narrativa: todo lo que se incluye está vinculado). La osadía y el virtuosismo de las asociaciones de Hardwick embriagan.

En la última página, en la perorata con la que concluye *Noches insomnes*, la narradora observa, en un delirio recapitulativo final:

Madre, las gafas de lectura y la cita cerca de los rostros fríos y húmedos, tan grises, de las intensas damas de la iglesia. Y luego una vida entera con su montón de hombres bajando y subiendo.

El tormento de las relaciones personales. Nada nuevo salvo en el disfraz, y en la huida sobre las alas de los adjetivos. Es dulce la herida de los puñales al final de los párrafos.

Nada nuevo salvo el lenguaje, lo siempre hallado. Cauteriza el tormento de las relaciones personales con ardientes preferencias léxicas, la puntuación nerviosa, los ritmos mercuriales de las frases. Idea modos más sutiles, más dilatados de conocer, de simpatizar, de mantenerse a raya. Es cuestión de adjetivos. Es cuestión de énfasis.

[1994]

Posteridades: el caso de Machado de Assis

Imagínese a un escritor que, a lo largo de una vida razonablemente larga durante la cual nunca viajó más allá de ciento veinte kilómetros de la ciudad capital que lo vio nacer, creó una inmensa obra literaria... un escritor decimonónico, alguien interrumpirá, y estará en lo cierto: autor de abundantes novelas, novelas cortas, cuentos, comedias, ensayos, poemas, reseñas, crónicas políticas, así como periodista, editor de revistas, funcionario estatal, candidato a un cargo público y presidente fundador de la Academia de la Lengua de su país; un prodigio de la eficiencia, de la superación de dolencias morales y físicas (mulato e hijo de un esclavo en un país que no abolió la esclavitud hasta que alcanzó la cincuentena; era epiléptico); que, durante su vital, prolífica y exuberante carrera en su país logró escribir un considerable número de novelas y cuentos merecedores de un lugar permanente en la literatura mundial, y cuyas obras maestras, fuera de su país natal (que lo honra como a su escritor más grande), son poco conocidas y casi nunca mencionadas.

Imagínese a semejante escritor, que existió, y que sus libros más originales siguen descubriéndose más de ochenta años después de su muerte. Por lo general, el filtro del tiempo es justo: descarta lo meramente celebrado y exitoso, rescata del olvido y promueve lo subestimado. Después de la muerte de un gran escritor se resuelven las misteriosas cuestiones de su valía y permanencia. Tal vez sea adecuado que este escritor, cuya posteridad no ha concedido a su obra el reconocimiento que merece, haya poseído un agudo, irónico y entrañable sentido de lo póstumo.

Lo que es cierto de una reputación lo es —o debería serlo— de una vida. Puesto que sólo una vida entera revela su auténtica conformación y posible sentido, una biografía de pretensiones definitivas debe esperar hasta la muerte de su protagonista. Infortunadamente, las autobiografías no pueden escribirse en esas circunstancias ideales. Y casi todas las autobiografías ficticias han acatado la limitación de las auténticas, mientras invocan el mejor sucedáneo posible a las iluminaciones de la muerte. Las autobiografías ficticias, incluso más a menudo que las reales, tienden a ser empresas otoñales: un narrador mayor (o siquiera más que veterano), de vida retirada, escribe. Pero, a pesar de la proximidad al punto de vista ideal que la vejez puede ofrecer al creador de la ficción autobiográfica, aún está escribiendo del lado opuesto de la frontera tras la cual la vida, la historia de una vida, por fin cobra su sentido.

Sólo conozco un ejemplo de este fascinante género, la autobiografía imaginaria,

que supone el cumplimiento ideal —el cual resulta ser cómico— del proyecto autobiográfico: la obra maestra titulada *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1880). En el primer párrafo del capítulo 1, «La muerte del autor», Blas Cubas anuncia alegremente: «Yo no soy propiamente un autor difunto, sino un difunto autor», no como alguien que ya hubiera escrito y está muerto, sino como alguien que ha muerto y ahora escribe. He aquí la primera y determinante broma de la novela, sobre la libertad del escritor. El lector está invitado a seguir el juego de que el libro en sus manos es una proeza literaria sin precedentes. Recuerdos póstumos escritos en primera persona.

Por supuesto que ni un solo día, y mucho menos una vida, pueden contarse íntegramente. Una vida no es un argumento. E ideas muy distintas de lo que es propio en una narración construida en primera persona se aplican a otra en tercera. Retardar, acelerar, pasar por alto pasajes enteros, comentar a fondo o no revelar los comentarios: si esto lo efectúa un «yo» adquiere otro peso, otra impresión, que cuando es enunciado sobre, o en nombre de, otro. Buena parte de lo que resulta conmovedor, disculpable o fastidioso en primera persona parecería lo opuesto enunciado en tercera, y viceversa: una observación fácil de confirmar leyendo en voz alta cualquier página del libro de Machado de Assis, primero tal como se ofrece y luego sustituyendo «yo» por «él». (Para mostrar la gran diferencia *en* el seno de los códigos que rigen la tercera persona, inténtese sustituir «ella» por «él»). Hay registros sentimentales, como la ansiedad, que sólo pueden convenir a una voz en primera persona. Y, también, aspectos del desempeño narrativo: una digresión, por ejemplo, parece natural en un texto escrito en primera persona, pero de aficionado en una voz en tercera, impersonal. Por ende, todo texto consciente de sus propios medios y métodos debería ser entendido desde la primera persona, sea o no «yo» el pronombre principal.

Escribir de sí mismo —la verdadera historia, es decir, la privada— solía considerarse presuntuoso y precisaba de justificación. Los *Ensayos* de Montaigne, las *Confesiones* de Rousseau, el *Walden* de Thoreau y la mayoría de las autobiografías clásicas espiritualmente exigentes presentan un prólogo en el cual el autor se dirige directamente al lector reconociendo la temeridad de la empresa, evocando escrúpulos o inhibiciones (modestia, ansiedad) que era preciso vencer, proclamando un candor y una ingenuidad ejemplares, y aduciendo la utilidad para los demás de semejante ensimismamiento. Y, como las autobiografías reales, la mayoría de las autobiografías ficticias elegantes o profundas comienzan también con una explicación, defensiva o desafiante, sobre la decisión de escribir el libro que el lector acaba de empezar; o, al menos, con un gesto de censura propia, lo que supone una atractiva sensibilidad al reproche de egotismo. No se trata de mero carraspeo, ni de frases corteses para dar al lector tiempo a sentarse. Es el primer disparo de una campaña de seducción en la que el biógrafo reconoce, tácitamente, que hay algo impropio, atrevido, en escribir a fondo, voluntariamente, sobre sí mismo; en exponerse ante desconocidos sin un

interés evidente (una gran carrera o un crimen terrible) o sin alguna artimaña documental, como simular que el libro es mera transcripción de escritos privados, como un diario o correspondencia, indiscreciones en un principio destinadas a un círculo de lectores más reducido y amistoso. Al ofrecer directamente la historia de una vida, en primera persona, a tantos lectores como sea posible (a un «público»), parece de mínima prudencia, al tiempo que cortesía, que el autobiógrafo pida permiso para empezar. La idea espléndida de la novela, que versa sobre unas memorias escritas por alguien muerto, añade un efecto adicional a esta preocupación habitual sobre lo que el lector pueda pensar. El autobiógrafo también puede declarar que no le preocupa.

Pero escribir desde más allá de la tumba no exime al narrador de una muy visible inquietud sobre la recepción de su obra. Su disimulada ansiedad está contenida en la propia forma y en la característica velocidad del libro. En el modo en que la narración está cortada y montada, en los ritmos de arranque y parada: ciento sesenta capítulos, algunos tan sólo de dos frases, y pocos más largos de dos páginas. En las juguetonas instrucciones, por lo general al principio o al final de los capítulos, para propiciar un mejor uso del texto. («Este capítulo ha de ser insertado entre las dos primeras frases del capítulo 129»; «Dese cuenta, por favor, de que este capítulo no intenta ser profundo»; «Pero no nos dejemos envolver por la psicología», etcétera). En el pulso de atención irónica con que trata los medios y métodos del libro, el continuo desmentido de grandes exigencias a las emociones del lector. («Me gustan los capítulos divertidos»). Pedirle al lector que consienta la inclinación del narrador por la frivolidad es una estratagema propia del seductor, tanto como prometerle emociones fuertes y nuevos conocimientos. El untuoso mimo del autobiógrafo a la precisión de sus procedimientos narrativos parodia la intensidad de su ensimismamiento.

La digresión es la técnica principal que domina el caudal emocional del libro. El narrador, cuya cabeza está llena de literatura, se muestra versado en descripciones expertas —que se suelen encomiar con la etiqueta de realismo— sobre cómo los sentimientos conmovedores persisten, cambian, evolucionan, se transfieren. También se muestra comprensiblemente más allá de todo ello mediante las dimensiones de la narración: la división en episodios cortos; los puntos de vista irónicos, didácticos. Esta extraña voz fiera, manifiestamente desencantada (pero ¿qué otra cosa cabe esperar de un narrador que está muerto?), nunca relata un hecho sin extraer de él alguna lección. El capítulo 133 empieza: «El episodio sirve de ilustración y acaso enmienda la teoría de Helvecio...». Al pedir la indulgencia del lector, al preocuparse por su atención (¿el lector lo capta?, ¿le divierte?, ¿se está aburriendo?), el autobiógrafo interrumpe continuamente su historia para invocar una teoría que ilustra, para formular una opinión sobre ella; como si tales recursos fueran necesarios para hacer la historia más interesante. La existencia privilegiada y engréida de Blas Cubas, como a menudo ocurre con semejantes vidas, es absolutamente monótona; los

acontecimientos más importantes son los que no acaecieron o fueron tenidos por decepcionantes. La copiosa presentación de opiniones ingeniosas pone de manifiesto la pobreza emocional de la vida, como si el narrador pareciera eludir las conclusiones que debería alcanzar. La digresión como método también genera buena parte del humor del libro, comenzando por la disparidad misma entre la vida (moderada en acontecimientos, sutilmente expresada) y las teorías que se invocan (solemnes y categóricas).

Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy es, por supuesto, el modelo principal de estos sabrosos proceder con la conciencia del lector. El empleo de capítulos cortos y también algunos de los ardid tipográficos, como en el capítulo 55 («El venerable diálogo de Adán y Eva») y el capítulo 139 («Cómo no llegué a ser ministro de Estado»), recuerdan los juguetones ritmos narrativos y las ocurrencias pictográficas de *Tristram Shandy*. Que Blas Cubas empiece su historia después de la muerte, como Tristram Shandy empieza a las mil maravillas la historia de su toma de conciencia antes de haber nacido (en el momento de su concepción), parece, también, un homenaje de Machado de Assis a Sterne. No debe sorprender la influencia que *Tristram Shandy*, publicado por entregas entre 1759 y 1767, ejerció sobre un escritor nacido en Brasil. Mientras los libros de Sterne, tan celebrados en vida del autor y poco tiempo después, eran reexaminados en Inglaterra por demasiado inusuales y a veces indecentes e incluso aburridos, continuaban en cambio siendo enormemente admirados en el continente. En el mundo de habla inglesa, donde en nuestro siglo a Sterne se le tiene de nuevo en alta estima, todavía figura como un genio ultraexcéntrico, marginal (como Blake), cuya mayor notoriedad estriba en ser prematura y asombrosamente «moderno». Sin embargo, considerado desde la perspectiva de la literatura mundial, Sterne puede ser el escritor de habla inglesa que, después de Shakespeare y Dickens, ha ejercido una mayor influencia; que Nietzsche afirmara que su novela favorita era *Tristram Shandy* no es un juicio tan original como puede parecer. Sterne ha sido una presencia especialmente profunda en las literaturas de las lenguas eslavas, como se refleja en la importancia del ejemplo de *Tristram Shandy* en las teorías de Sklovski y otros formalistas rusos desde los años veinte. Tal vez la razón por la que durante decenios haya surgido tanta prosa imponente de la Europa Central y del Este, así como de América Latina, no sólo sea que sus escritores estén sufriendo monstruosas tiranías, y por tanto se les haya conferido importancia, seriedad, temas e ironía relevante (como muchos escritores de Europa occidental y de Estados Unidos han reconocido con envidia), sino que aquellas son las partes del mundo donde durante más de un siglo el autor de *Tristram Shandy* ha sido más admirado.

La novela de Machado de Assis pertenece a esa tradición de bufonadas narrativas —la locuacidad de una voz en primera persona que intenta congraciarse con los lectores— que va desde Sterne hasta, en nuestro propio siglo, *Yo, el gato* de Natsume Soseki, la narrativa breve de Robert Walser, *La conciencia de Zeno* y *Senectud* de

Svevo, *Una soledad demasiado ruidosa* de Hrabal y mucho de Beckett. Encontramos una y otra vez, con diferente aspecto, al narrador charlatán, tortuoso, compulsivamente especulativo, excéntrico: solitario (por gusto o por vocación); proclive a fútiles obsesiones y teorías fantasiosas y a esfuerzos de la voluntad imaginados cómicamente; a menudo un autodidacto; casi un excéntrico; si bien unas veces arrastrado por la lujuria, y al menos una vez por el amor, incapaz de unirse; anciano por lo general; siempre varón. (Es improbable que mujer alguna reciba siquiera la condicionada simpatía que estos narradores rabiosamente absortos exigen de nosotros, por las expectativas existentes según las cuales las mujeres deben ser más amables y comprensivas que los hombres: una mujer con el mismo grado de agudeza mental e independencia emocional sería tenida simplemente por un monstruo). El hipocondríaco Blas Cubas de Machado de Assis es en buena medida menos exuberante que el atolondrado y efusivo charlatán Tristram Shandy de Sterne. Hay poca distancia entre la mordacidad del narrador de Machado, con su afectada superioridad ante la historia de su propia vida, y el malestar argumental que caracteriza a la mayor parte de la narrativa autobiográfica reciente. Y la falta de trama acaso sea intrínseca al género —la novela como monólogo autobiográfico— como lo es el aislamiento de la voz narrativa. En este aspecto, el antihéroe poststerniano como Blas Cubas parodia a los protagonistas de las grandes autobiografías espirituales, siempre profundamente solteros, no sólo por las circunstancias. Es casi la medida de la ambición narrativa autobiográfica: el narrador debe estar solo, o refundido como si lo estuviera, sin duda sin pareja aunque la hubiere; la vida debe estar despoblada en su seno. (Así, recientes hazañas en la autobiografía espiritual a modo de novela, como *Noches insomnes* de Elizabeth Hardwick y *El enigma de la llegada* de V. S. Naipaul, hacen caso omiso de los cónyuges que allí en efecto se encontraban). Tal como el aislamiento de Blas Cubas parodia una soledad elegida o emblemática, su liberación por medio de la comprensión de sí mismo es, a pesar de su confianza y agudeza, la parodia de esta suerte de triunfo.

Las seducciones de semejante narrativa son complejas. El narrador confiesa estar preocupado por el lector, por si este lo comprende. Entretanto, el lector puede dudar del narrador: si este se da cuenta de todas las implicaciones de lo que se está contando. Un despliegue de agilidad mental e inventiva, ideado para divertir al lector y que supuestamente refleja la vivacidad de la mente del narrador, es la medida sobre todo de su grado de aislamiento emocional y desamparo. Al parecer este es el libro de una vida. Sin embargo, a pesar de las dotes del narrador para el retrato social y psicológico, sigue siendo un recorrido por el interior de la mente de alguien. Otro de los modelos de Machado fue un maravilloso libro de Xavier de Maistre, un aristócrata francés expatriado (vivió la mayor parte de su larga vida en Rusia) que inventó el microperiplo literario con su *Viaje alrededor de mi cuarto*, escrito en 1794, cuando fue a prisión por un duelo, y que relata sus visitas en diagonal o en zigzag a sitios tan amenos como el sillón, el escritorio o la cama. Un confinamiento, mental o

físico, no reconocido como tal, puede dar lugar tanto a una historia muy divertida como a otra cargada de patetismo.

Al principio, en un penetrante gesto de autor que gentilmente incluye al lector, Machado de Assis tiene a su narrador nombrando los modelos literarios del siglo XVIII de su narración con la siguiente advertencia pesimista:

En verdad, se trata de una obra difusa, en la cual yo, Blas Cubas, si adopté la forma libre de un Sterne o de un Xavier de Maistre, no sé si le añadí algunas impertinencias pesimistas. Puede ser. Obra de finado. La escribí con la pluma del Escarnio y la tinta de la Melancolía, y no es difícil prever qué cosa podrá salir de tal connubio.

Aunque esté modulada por la fantasía, una vena de verdadera misantropía se extiende a lo largo del libro. Si Blas Cubas no es otro de esos narradores solterones reprimidos, disecados, inútilmente introspectivos que existen sólo para la mirada del lector cabal, es a causa de su ira que, al final del libro, será absoluta, dolorosa, amarga, perturbadora.

El tono juguetón de Sterne es ligero. Es una manera cómica, aunque en extremo nerviosa, de simpatizar con el lector. En el siglo XIX esta forma de digresión, esta locuacidad, este gusto por las pequeñas teorías, estas piruetas al pasar de un modo narrativo a otro, adoptan matices más oscuros. Se identifica con la hipocondría, con la desilusión erótica, con los descontentos de sí mismos (el patológicamente voluble hombre del subsuelo de Dostoievski), con la angustia mental aguda (el narrador histérico, trastornado por la injusticia, del *Max Havelaar* de Multatuli). El parloteo obsesivo y repetitivo solía ser invariablemente un recurso de la comedia. (Piénsese en los plebeyos gruñones de Shakespeare, como el portero de *Macbeth*; piénsese en Mr. Pickwick, entre otras creaciones de Dickens). Este uso cómico de la charlatanería no desaparece. Joyce la empleó con espíritu rabelaisiano, como vehículo de hipérbole cómica, y Gertrude Stein, paladina de la escritura verbosa, convirtió el tic del egotismo y el tono sentencioso en una afable voz cómica de gran originalidad. Pero la mayoría de los verbosos narradores en primera persona de la literatura ambiciosa de este siglo han sido decididamente misántropos. La charlatanería se identifica con la monotonía perniciosa y afligida de la senilidad (los monólogos en prosa de Beckett que se presentan como novelas) y con la paranoia y la ira persistentes (las novelas y dramas de Thomas Bernhard). ¿Quién no se percata de la desesperación tras las locuaces y animadas divagaciones de Robert Walser y de las voces peculiarmente eruditas y zumbonas en los relatos de Donald Barthelme?

Los narradores de Beckett a menudo intentan, no siempre con éxito, imaginarse muertos. Blas Cubas no tiene semejante problema. Con todo, Machado de Assis quería ser, y lo es, divertido. No hay nada morboso acerca de la conciencia de su narrador póstumo; al contrario, la perspectiva de la conciencia máxima —la que un narrador póstumo, con ingenio, puede pretender— es en sí misma una perspectiva cómica. Blas Cubas no escribe en realidad desde el más allá (carece de geografía),

sino que es otra tentativa de la idea de imparcialidad del autor. La francachela narrativa neosterniana de estas memorias de un hombre decepcionado no surge de la exuberancia de Sterne ni de su nerviosismo. Es una especie de antídoto, una reacción al desaliento del narrador: una manera de dominar el desánimo considerablemente más específica que el «gran remedio, una escayola antimelancólica, pensada para mitigar el desaliento de la humanidad» que el narrador fantasea haber inventado. La vida imparte sus duras lecciones, pero se puede escribir como se quiera: es una forma de libertad.

Joaquim Maria Machado de Assis tenía sólo cuarenta y un años de edad cuando publicó estos recuerdos de un hombre muerto a los sesenta y cuatro, tal como nos enteramos al principio del libro. (Machado nació en 1839; sitúa a su personaje, Blas Cubas, el autobiógrafo póstumo, en una generación anterior, nacida en 1805). La novela como ejercicio de previsión de una edad posterior es una empresa a la que continuamente son arrastrados los escritores de temperamento melancólico. A finales de mi veintena escribí mi primera novela, *El benefactor*, los pretendidos recuerdos de un hombre de unos sesenta años, un *rentier* diletante y fantasioso que anuncia al principio del libro haber alcanzado un puerto sereno, donde, acabada toda experiencia, puede reflexionar sobre su vida. Las pocas referencias literarias conscientes que tenía en mente eran casi todas francesas, sobre todo *Cándido* y las *Meditaciones* de Descartes; creía estar escribiendo una sátira sobre el optimismo y sobre algunas ideaspreciadas (por mí) acerca de la vida íntima, y de una interioridad de inspiración religiosa. (Lo que estaba sucediendo de modo inconsciente, me doy cuenta ahora, es otra historia). Cuando tuve la buena fortuna de que *El benefactor* fuera aceptada por el primer editor al que se la ofrecí —Farrar Straus— gocé además de la buena suerte de que me asignaran como redactor a Cecil Hemley, quien en 1952, en su anterior cargo como director de Noonday Press (recientemente adquirida por mi nuevo editor), había publicado la traducción de la novela de Machado que realmente impulsó la carrera del libro en inglés. En nuestro primer encuentro Hemley me dijo: «Ya veo que ha sido influida por *Memorias póstumas de Blas Cubas*». *Memorias* ¿de quién? «Ya sabe, de Machado de Assis». ¿Quién? Me prestó su ejemplar y varios días después declaré su influencia retroactiva.

Aunque desde entonces he leído mucho de Machado en traducciones, este libro —la primera de sus últimas cinco novelas (vivió veintiocho años después de escribirla), por lo general tenuta por la cumbre de su genio— sigue siendo mi favorito. Es, según se me ha dicho, el que a menudo prefieren los no brasileños, aunque los críticos casi siempre optan por *Don Casmurro* (1899). Me asombra que un escritor de semejante magnitud no ocupe todavía el lugar que merece. El relativo olvido de Machado fuera de Brasil puede ser en alguna medida menos misterioso que el de otro escritor de genio al que las nociones eurocéntricas de la literatura mundial han marginado: Natsume Soseki. Sin duda Machado sería más conocido de no haber sido brasileño y haber pasado toda su vida en Río de Janeiro; si se hubiese tratado,

digamos, de un italiano o un ruso, o incluso de un portugués. Pero el inconveniente no es sólo que Machado no fuera un escritor europeo. Aún más notable que su ausencia de la escena literaria mundial es que haya sido muy poco conocido y leído en el resto de América Latina, como si fuera todavía difícil asimilar el hecho de que el mayor novelista surgido en ella escribiera en portugués, en lugar de hacerlo en lengua española. Brasil puede ser el país más extenso del continente (y, en el siglo XIX, Río la ciudad más grande) pero siempre ha sido un país desconocido, considerado por el resto de América del Sur, la América hispanohablante, con gran condescendencia e incluso a menudo con racismo. Es mucho más probable que un escritor de uno de estos países sepa algo de las literaturas europeas o de la literatura en inglés que de la literatura brasileña, en tanto que los escritores brasileños están sumamente enterados de la literatura hispanoamericana. Borges, el otro gran escritor capital surgido de ese continente, parece no haber leído nunca a Machado de Assis. De hecho, Machado es aún menos conocido entre los lectores de lengua española que entre quienes lo leen en inglés. *Memorias póstumas de Blas Cubas* no fue traducido al español hasta la década de los sesenta, unos ochenta años después de que fuera escrito y un decenio más tarde de que fuera traducido (dos veces) al inglés.

Con suficiente tiempo, con posteridad suficiente, un gran libro encuentra su justo lugar. Y quizá algunos necesitan ser redescubiertos una y otra vez. *Memorias póstumas de Blas Cubas* es acaso uno de esos libros de sensacional originalidad, radicalmente escépticos, que siempre impresionarán a los lectores con la fuerza del descubrimiento personal. No es ningún cumplido decir que esta novela, escrita hace más de un siglo, parece, digamos, moderna. ¿Acaso no es cierto que queremos inscribir en lo que entendemos por modernidad toda obra de la cual somos capaces de reconocer su originalidad y lucidez? Nuestros criterios de modernidad son un sistema de ilusiones halagüeñas que nos permiten colonizar el pasado de modo selectivo, como nuestras ideas acerca de lo provinciano, las cuales permiten a algunas partes del mundo tratar con condescendencia a todo el resto. Estar muerto puede representar un punto de vista al que no se puede acusar de provincianismo. Sin duda *Memorias póstumas de Blas Cubas* es uno de los libros más entretenidamente no provincianos jamás escritos. Y amar este libro es convertirse en alguien un poco menos provinciano respecto de la literatura, de sus posibilidades.

[1994]

Una mente de luto

¿Es todavía posible la grandeza literaria? Ante la decadencia implacable de la ambición literaria y la convergente ascensión de lo tibio, lo insustancial y lo insensatamente cruel en cuanto temas preceptivos de la narrativa, ¿cómo sería en la actualidad un proyecto literario noble? Una de las pocas respuestas disponibles a los lectores de habla inglesa es la obra de W. G. Sebald.

Vértigo, la tercera novela de Sebald traducida al inglés, fue su comienzo. Se publicó en alemán en 1990, cuando su autor contaba cuarenta y seis años de edad; tres años después vio la luz *Los emigrados*; dos años más tarde, *Los anillos de Saturno*. Cuando *Los emigrados* se tradujo al inglés en 1996, la aclamación lindó con la reverencia. Un escritor magistral, maduro, incluso otoñal por su imagen y temas, había producido un libro tan exótico como irrefutable. Su lenguaje era una maravilla: delicado, denso, sumido en la materialidad; pero de esto había amplios antecedentes en lengua inglesa. Lo que parecía ajeno y a la vez sumamente persuasivo era la autoridad prodigiosa de la voz de Sebald: su gravedad, sinuosidad, precisión, su libertad frente a toda afectación o ironía debilitadora o indecorosa.

En los libros de W. G. Sebald, un narrador que, según se nos recuerda de cuando en cuando, tiene por nombre W. G. Sebald, viaja para registrar las pruebas de la mortalidad de la naturaleza, rehúye las devastaciones de la modernidad, cavila sobre los secretos de vidas oscuras. En alguna misión investigadora, provocada por un recuerdo o noticia de un mundo irrecuperablemente perdido, recuerda, evoca, alucina, se lamenta.

¿Es Sebald el narrador? ¿O es un personaje ficticio a quien el autor ha prestado su nombre y elementos escogidos de su biografía? Nacido en 1944 en un poblado alemán que en sus libros llama «W». (y la cubierta nos lo identifica como Wertach im Allgäu), trasladado a Inglaterra antes de cumplir los veinticinco años de edad, y académico de carrera que en la actualidad imparte literatura alemana moderna en la Universidad de East Anglia, el autor incluye unas cuantas alusiones dispersas a estos y algunos otros hechos escuetos, así como, entre otros documentos propios reproducidos en sus libros, un retrato granulado de sí mismo frente a un enorme cedro del Líbano en *Los anillos de Saturno* o la imagen de su nuevo pasaporte en *Vértigo*.

Y sin embargo, estos libros reclaman con justicia ser tenidos por ficción. Y son ficciones, no sólo porque hay buenas razones para creer que mucho es invento o alteración, aunque, sin duda, algo de lo que relata ocurrió en efecto: nombres, lugares, fechas, etcétera. La ficción y la objetividad, por supuesto, no se oponen. Uno de los reclamos fundadores de la novela en inglés es que la historia es verdadera. Lo

esencial de una obra de ficción no es que lo relatado no sea cierto —bien puede ser verdadero, en parte o en su integridad—, sino el empleo, o extensión, de diversos recursos (entre ellos documentos falsos o falsificados) que producen lo que los teóricos de la literatura denominan «el efecto de lo real». Las narraciones de Sebald —y la ilustración visual adjunta— impulsan el efecto de lo real a un extremo resonante.

Este narrador «real» es una construcción literaria ejemplar: el *promeneur solitaire* de muchas generaciones de literatura romántica. Un solitario, aun cuando se menciona alguna acompañante (como Clara, en el párrafo inicial de *Los emigrados*), el narrador está listo para emprender viajes a su antojo, para seguir algún arrebato de curiosidad sobre una vida extinta (como, en *Los emigrados*, en la historia de Paul, un dilecto profesor de primaria lleva al narrador de vuelta por primera vez a la «nueva Alemania», y como la de su tío Adelwarth, que lleva al narrador a Estados Unidos). Otro motivo para el viaje se plantea en *Vértigo* y *Los anillos de Saturno*, donde es más claro que el narrador es asimismo un escritor, con la inquietud propia de un escritor y su gusto por la soledad. A menudo el narrador comienza a viajar en la estela de alguna crisis. Y por lo general el viaje es una búsqueda, si bien la naturaleza de esa búsqueda no es de inmediato manifiesta.

He aquí el principio de la segunda de las cuatro narraciones de *Vértigo*:

En octubre de 1980 viajé de Inglaterra, en donde para entonces yo había vivido durante casi veinticinco años, en un distrito que estaba casi siempre bajo cielos grises, rumbo a Viena, con la esperanza de que un cambio de lugar me ayudaría a superar una etapa de mi vida particularmente difícil. Sin embargo, en Viena descubrí que los días me resultaban demasiado largos, ahora que no estaban ocupados por mi acostumbrada rutina de escribir y hacer trabajos de jardinería, y literalmente no sabía adónde dirigirme. Salía temprano cada mañana y caminaba sin rumbo ni objetivo por las calles de la ciudad antigua...

Este largo pasaje, titulado «All'estero» («En el extranjero»), que conduce al narrador desde Viena a varios lugares del norte de Italia, sigue al capítulo inicial, un brillante ejercicio de escritura compendiosa que refiere la biografía del muy viajero Stendhal, y le sigue un breve capítulo tercero que relata la jornada italiana de otro escritor, «Dr. K», a algunos sitios visitados por Sebald durante sus viajes a Italia. El cuarto, y último capítulo, tan largo como el segundo y complementario de este, se titula «Il ritorno in patria» («Regreso a casa»). Las cuatro narraciones de *Vértigo* esbozan todos los temas principales de Sebald: los viajes; la vida de escritores que también son viajeros; la obsesión y la ligereza. Y, siempre, visiones de la destrucción. En la primera narración, Stendhal sueña, mientras se recupera de una dolencia, con el gran incendio de Moscú; la última concluye cuando Sebald dormita sobre Pepys y sueña con Londres destruida por el Gran Incendio.

Los emigrados se vale de la misma estructura musical de cuatro movimientos, en la cual la cuarta narración es la más extensa y poderosa. Los viajes de una u otra suerte son el centro de todas las narraciones de Sebald: las peregrinaciones del propio

narrador y las vidas, todas de algún modo desplazadas, que el narrador evoca.

Compárese la primera oración de *Los anillos de Saturno*:

En agosto de 1992, cuando los días caniculares se acercaban a su fin, salí a caminar por el distrito de Suffolk, con la esperanza de disipar el vacío que se apodera de mí cada vez que concluyo un tramo largo de trabajo.

Los anillos de Saturno es en su integridad el recuento de este traslado a pie realizado con el propósito de disipar el vacío. Si bien el viaje tradicional acercaba a la naturaleza, aquí mide los extremos de la devastación; el principio del libro nos informa de que el narrador estuvo tan abrumado por «las huellas de la destrucción» encontradas, que cumplido un año después de haber comenzado su viaje debió ingresar en un hospital de Norwich «en un estado de inmovilidad casi total».

Los viajes bajo el signo de Saturno, emblema de la melancolía, son el tema de los tres libros que escribió Sebald en la primera mitad de los años noventa. Su tema principal es la destrucción: de la naturaleza (el lamento por los árboles que destruyó la grafiosis del olmo, y por los que abatió el huracán de 1987 en la penúltima sección de *Los anillos de Saturno*), de las ciudades, de los modos de vida. *Los emigrados* relata un viaje a Deauville en 1991, en busca acaso de «algún residuo del pasado», lo cual confirma que este «lugar de veraneo alguna vez legendario, como cualquier otro lugar que uno visita ahora en cualquier país o continente, estaba agotado, arruinado sin remedio por el tráfico, las tiendas y *boutiques*, el instinto insaciable de la destrucción». Y la vuelta a casa, en la cuarta narración de *Vértigo*, a W., que el narrador afirma no haber visitado desde la infancia, es una *recherche du temps perdu* ampliada.

El clímax de *Los emigrados*, cuatro narraciones sobre personas que abandonaron su tierra natal, es la evocación conmovedora —el supuesto manuscrito de unas memorias— de una idílica infancia germano-judía. El narrador prosigue con la descripción de su decisión de visitar Kissingen, el pueblo donde se había vivido aquella vida, para saber qué vestigios han perdurado. Puesto que *Los emigrados* proyectó a Sebald en lengua inglesa, y el personaje de su última narración es un célebre pintor llamado Max Ferber, judío alemán que en su niñez fue trasladado de la Alemania nazi a la seguridad de Inglaterra —su madre, muerta con su padre en los campos de exterminio, es la autora de las memorias—, el libro fue catalogado rutinariamente por la mayoría de los críticos (sobre todo, aunque no solo, en Estados Unidos) como ejemplo de literatura del Holocausto. Al concluir un libro de lamentaciones con el tema supremo del lamento, *Los emigrados* pudo tender la trampa de la decepción a algunos admiradores de Sebald por la obra que le siguió en traducción, *Los anillos de Saturno*. Este libro no se divide en narraciones diferenciadas, sino que consiste en una serie o progresión de relatos: uno conduce al otro. En *Los anillos de Saturno*, una mente bien provista especula si acaso *sir*

Thomas Browne, al visitar Holanda, asistió a una lección de anatomía pintada por Rembrandt; recuerda un interludio romántico en la vida de Chateaubriand durante su exilio en Inglaterra; evoca los nobles esfuerzos de Roger Casement por divulgar las infamias del dominio de Leopoldo en el Congo; y cuenta otra vez la infancia exiliada y las primeras aventuras marítimas de Joseph Conrad: estos y muchos otros relatos. Por su desfile de anécdotas raras y eruditas, por sus encuentros afectuosos con gente libresca (dos profesores de literatura francesa, entre ellos un estudioso de Flaubert; el traductor y poeta Michael Hamburger), *Los anillos de Saturno* podría parecer — después de la intensidad extrema de *Los emigrados*— meramente «literario».

Sería una lástima que las expectativas creadas por *Los emigrados* sobre la obra de Sebald influyeran también en la recepción de *Vértigo*, que esclarece aún más la naturaleza y la moral intensiva de sus relatos de viaje: atentos a lo histórico en sus obsesiones, pero narrativos en su alcance. El viaje libera la mente para el juego de las asociaciones, para las aflicciones (y erosiones) de la memoria, para degustar la soledad. La conciencia del narrador solitario es la verdadera protagonista de los libros de Sebald, incluso cuando emprende lo que mejor hace: contar y compendiar las vidas de los demás.

Vértigo es el libro donde la vida inglesa del narrador es menos patente. Y aún más que en los dos libros posteriores, es el autorretrato de una mente: una mente inquieta, una mente crónicamente insatisfecha; una mente angustiada; una mente proclive a las alucinaciones. Al caminar por Viena cree reconocer al poeta Dante, desterrado de su ciudad so pena de ser quemado en la hoguera. En el banco posterior de un *vaporetto* en Venecia, ve a Luis II de Baviera; en un autobús por la ribera del lago Garda hacia Riva, ve a un adolescente idéntico a Kafka. Este narrador, que se califica a sí mismo de extranjero —al oír el parloteo de algunos turistas alemanes en un hotel habría querido no entenderlos, «es decir, haber sido ciudadano de un mejor país, o de ningún país en absoluto»—, es también una mente de luto. En algún momento, el narrador afirma desconocer si aún está en el mundo de los vivos o ya está en algún otro sitio.

De hecho, está en ambos: entre los vivos y, si la guía es su imaginación, entre los póstumos. Un viaje es a menudo una visita nueva. Es la vuelta a un lugar por asuntos pendientes, para rastrear un recuerdo, para repetir (o completar) una experiencia; para entregarse —como en la cuarta narración de *Los emigrados*— a las revelaciones definitivas y más devastadoras. Estas acciones heroicas del recuerdo y el repaso conllevan un precio. Parte de la fuerza de *Vértigo* es que se demora más en el coste de este esfuerzo. «Vértigo», la palabra empleada para traducir el título alemán, *Schwindel. Gefühle* (a grandes rasgos: Mareo. Sentimiento), apenas insinúa todos los tipos de pánico, letargo y desorientación descritos en el libro. En *Vértigo* relata cómo, después de su llegada a Viena, camina tan lejos que de regreso al hotel descubre que sus zapatos están deshechos. En *Los anillos de Saturno*, y sobre todo en *Los emigrados*, la mente está menos concentrada en sí misma; el narrador es más esquivo. Más que en los libros posteriores, *Vértigo* versa sobre la conciencia afligida del

propio narrador. Pero la angustia mental evocada con laconismo que bordea la serena conciencia culta del narrador nunca es solipsista, como en la literatura de menor interés.

Lo que ancla la conciencia inestable del narrador es la amplitud y la agudeza de los detalles. Como el viaje es el principio generador de la actividad mental en los libros de Sebald, el desplazamiento en el espacio ofrece un estímulo cinético a sus descripciones maravillosas, sobre todo a sus paisajes. Se trata de un narrador *propulsado*.

¿Dónde se ha oído en inglés una voz de semejante confianza y exactitud, tan directa en su expresión sentimental y sin embargo entregada con tanto respeto al registro de «lo real»? Recuerda a D. H. Lawrence, y al Naipaul de *El enigma de la llegada*. Pero en ellos poco hay del apasionamiento sombrío de la voz de Sebald. Para ello se debe buscar una genealogía alemana. Jean Paul, Franz Grillparzer, Adalbert Stifter, Robert Walser, el Hofmannsthal de *Carta de Lord Chandos* y Thomas Bernhard son algunas filiaciones de este maestro contemporáneo de la literatura del lamento y la agitación mental. El consenso acerca de la literatura inglesa de casi todo el siglo pasado ha decretado que lo implacablemente elegiaco y lírico es impropio de la narrativa: es rimbombante, pretencioso. (Incluso una novela tan importante, y excepcional, como *Las olas* de Virginia Woolf no se ha librado de estos rigorismos). La literatura alemana de la posguerra, consciente de la probada afinidad de la grandeza del arte y la literatura pretéritas, sobre todo del romanticismo alemán, con la conformación de los mitos totalitarios, ha sospechado de toda relación romántica o nostálgica con el pasado. Pero entonces acaso sólo un escritor alemán radicado en el extranjero de manera permanente, en las inmediaciones de una literatura con una predilección moderna por lo opuesto a lo sublime, podría permitirse un tono noble tan convincente.

Además del fervor moral y las dotes compasivas del narrador (en esto se aparta de Bernhard), lo que mantiene esta escritura siempre fresca, y nunca sólo retórica, es el saturado nombramiento y visualización en palabras; eso y el recurso siempre sorprendente de la ilustración representativa. Imágenes de billetes de tren o la hoja arrancada de un diario de bolsillo, dibujos, una tarjeta de visita, recortes de periódico, el detalle de una pintura y, por supuesto, fotografías ofrecen el encanto y, en muchos casos, la imperfección de las reliquias. Así, en un momento de *Vértigo* el narrador pierde su pasaporte; o, más bien, lo pierden en el hotel. Y ahí está el documento producido por la policía de Riva, en el cual —un toque de misterio— la G. de W. G. Sebald está tachada con tinta. Y el nuevo pasaporte, con la fotografía emitida por el consulado de Alemania en Milán. (En efecto, este extranjero profesional viaja con pasaporte alemán, o al menos así fue en 1987). En *Los emigrados*, estos documentos visuales parecen talismanes. Es probable que no todos sean auténticos. En *Los anillos de Saturno*, con menor interés, parecen meramente ilustrativos. Si el narrador se refiere a Swinburne, hay un pequeño retrato de Swinburne en medio de la página; si

relata una visita a un cementerio en Suffolk, donde ha atraído su atención el monumento funerario de una mujer muerta en 1799, el cual describe en detalle, desde el efusivo epitafio hasta los agujeros perforados en la piedra de los bordes superiores de los cuatro costados, se presenta una pequeña y borrosa fotografía de la tumba, otra vez en medio de la página.

En *Vértigo* los documentos tienen un mensaje más profundo. Afirman: lo que te he contado es cierto; algo que, por lo general, el lector de narrativa no espera. El ofrecimiento siquiera de pruebas es dotar a lo descrito con palabras de un misterioso excedente de patetismo. Las fotografías y otras reliquias reproducidas en la página se vuelven un índice exquisito de la preterición del pasado.

En ocasiones se parecen a los garabatos en *Tristram Shandy*: el autor está intimando con nosotros. En otros momentos, estas reliquias visuales proferidas con insistencia parecen un desafío insolente a la suficiencia de lo verbal. Con todo, como Sebald escribe en *Los anillos de Saturno* al describir un lugar predilecto, la Sala de Lectura de los Marineros en Southwold, donde examina las entradas de la bitácora de un buque patrullero anclado cerca del muelle en el otoño de 1914: «Cada vez que descifro uno de estos registros me asombra que un rastro desvanecido en el aire o el agua durante tanto tiempo permanezca visible en este papel». Y continúa, al cerrar la cubierta veteada del cuaderno de bitácora, considerando «la misteriosa supervivencia de la palabra escrita».

[1994]

El proyecto de la sabiduría

En la belleza ajena, un libro sabio, iridiscente del escritor polaco Adam Zagajewski, penetra y sale de muchos géneros: memorias de maduración, compendio de sabiduría vulgar, cavilación aforística, estampas y defensa de la poesía; es decir, una defensa de la idea de la grandeza literaria.

Sin duda es más o menos una inexactitud llamar escritor a Zagajewski: un poeta que también escribe prosa indispensable, no por ello pierde el mejor de los títulos. Puesto que la prosa es un asunto palabrero, Zagajewski llena muchas más páginas que sus poemas. Pero en el canónico sistema bipartidista de la literatura, la poesía siempre triunfa sobre la prosa. La poesía representa lo más serio, más instructivo, más intenso, más codiciado de la literatura. «El autor y el lector siempre sueñan con un gran poema, que lo escriben, lo leen, lo viven». Vivir el poema: ser enaltecido por el poema; profundizado; por un instante, salvado.

De un gran escritor polaco esperamos intensidades eslavas. (El matiz polaco propio puede requerir de un poco de aplicación). La literatura como alimento del alma ha sido una especialidad polaca durante el último siglo y medio. No es precisamente una sorpresa que Zagajewski, con toda la calma y delicadeza de su voz poética, mantenga un concepto de la poesía más afín al de Shelley que al de Ashbery. Pero ocurre que la realidad de la propia trascendencia tiene aún menos credibilidad entre los poetas polacos más jóvenes que entre aquellos que escriben en inglés. Y las transpuestas añoranzas religiosas de Zagajewski —vivir, por medio de la poesía, en un «plano más elevado»— nunca se pronuncian sin la gracia de una leve nota de desaprobación propia. Un reciente poemario se titula, con encantadora ponderación, *Misticismo para neófitos*. El mundo (del sentimiento lírico, de la interioridad extática) en el que entran los poetas y sus lectores gracias a la poesía es el que la defectuosa naturaleza humana nos impide habitar salvo fugazmente. Los poemas «no perduran —señala con ironía Zagajewski—, sobre todo los breves poemas líricos que prevalecen en la actualidad». Todo lo que pueden ofrecer es «un momento de experiencia intensa». La prosa es más robusta, fuera sólo porque es más tardado recorrerla.

En la belleza ajena es el tercer libro en prosa de Zagajewski que se publica en inglés. Los dos primeros están compuestos de textos con títulos, algunos ensayísticos, algunos memorísticos. El libro nuevo es un caudal de tomas breves y no tan breves, no tituladas (ni numeradas). Su mezcla de narración, observación, retrato, reflexión y reminiscencia confiere a *En la belleza ajena* una rauda diversidad de temperamento y ataque que asociamos más con un volumen de poemas —poemas líricos, en todo caso

—, una sucesión de intensidades discontinuas, con diferentes tonos de interés.

¿Qué género de intensidades? (Es decir, ¿qué género de prosa?). Reflexiva, precisa; arrebatada; compungida; cortés; propensa al asombro. Entonces y ahora, aquí y allá: todo el libro oscila, vibra, con los contrastes. (Esto es así, pero aquello es asá. O: esperábamos esto, pero recibimos aquello). Y todo huele a disimilitud, a deajo, a mensaje, a metáfora. Incluso el clima:

Las depresiones atmosféricas de París tienen carácter oceánico; es el Atlántico el que las envía en dirección al continente. Sopla el viento, nubes oscuras pasan volando sobre la ciudad como coches de carreras. La lluvia cae al sesgo, llena de cólera. A veces, durante un momento se desvela un retazo de cielo azul, la faz del cielo. Y, al instante, de nuevo está oscuro, el Sena se convierte en una acera negra. Las depresiones atmosféricas en París hierven de energía oceánica, los rayos hacen fuego como tapones de botellas de champán. En cambio, la depresión atmosférica típica de Europa Central —con centro sobre los Cárpatos— se comporta de un modo distinto por completo; es inmóvil y melancólica, se diría que filosófica. Las nubes apenas se mueven. Tienen otras formas: son como un enorme globo aerostático colgado sobre la plaza del Mercado de Cracovia. Poco a poco, va cambiando la iluminación; la luz violeta va apagándose, cediendo el puesto a reflectores amarillos. El sol se esconde en alguna parte en el interior de las sedeñas nubes, ilumina los más diversos estratos del mundo y del cielo. Algunas nubes recuerdan a peces abisales sacados a la superficie y que nadan con las bocas muy abiertas, como asombrados por el sabor del aire. Este tiempo puede mantenerse durante algunos días, el suave tiempo de la Europa Central. E incluso si, después de pensárselo mucho, se deja oír el trueno, entonces también él se comporta como si la tormenta tartamudeara: en vez de un disparo decidido y enérgico, resuena una serie de pausados sonidos —pa, pa, pa, pa—, un eco en vez de un trueno. Un rayo a plazos.

En la interpretación de Zagajewski, la naturaleza resulta estar ingeniosamente saturada del *bathos* de las historias nacionales, con el clima frío, acosador, de París ostentando la buena fortuna infatigable de Francia, y el clima cansino, melancólico compendiando las innumerables derrotas y otros males de Polonia. El poeta no puede sustraerse de la historia, sólo a veces transmutarla, con el propósito de la descripción virtuosa, en una geografía mágica.

«Que nazcas en tiempos interesantes», reza la antigua (o al menos proverbial) maldición china. Puesta al día para nuestra hiperinteresante era, podría rezar: «Que nazcas en un lugar interesante».

Lo que Czeslaw Milosz define, con mordacidad, como «el privilegio de provenir de tierras extrañas donde es difícil sustraerse de la historia» —piénsese en Polonia, Irlanda, Israel, Bosnia— punza y aprieta, exalta y agota a un escritor como Zagajewski, cuyos criterios establece la literatura *mundial*. La historia implica conflicto. La historia implica un trágico punto muerto; y los amigos encarcelados o asesinados. La historia implica desafíos perennes al derecho mismo de existencia de la nación. Polonia, por supuesto, padeció durante dos siglos el estrangulamiento de la historia: de la Primera Partición de 1772, la cual en unos cuantos años condujo al fin de un Estado autónomo (no restaurado sino después de la Primera Guerra Mundial), hasta el derrumbe del régimen al estilo soviético en 1989.

Esos países —esas historias— hacen difícil que sus escritores se escindan del todo de la angustia colectiva. He aquí el testimonio de otro gran escritor que vive en una nación más reciente condenada al pavor incesante, A. B. Yehoshúa:

Eres convocado con insistencia a la solidaridad, convocado en tu interior más que por una obligación externa, porque vives de un noticiario al siguiente, y se convierte en una solidaridad técnica, automática desde el punto de vista de la reacción emocional, porque a partir de ahora estás hecho totalmente para reaccionar así y para vivir en tensión. Tus reacciones emocionales a cualquier información sobre una víctima israelí, un avión derribado, están predeterminadas. De ahí la falta de soledad, la incapacidad para estar sólo en el sentido espiritual y para alcanzar una vida de creatividad intelectual.

Los términos de Yehoshúa son idénticos a los de Zagajewski, cuyo primer libro en prosa en inglés es una recopilación de seis textos publicados a principios de los años ochenta titulada *Solidaridad, soledad*. La soledad erosiona la solidaridad; la solidaridad corrompe la soledad.

La soledad de un escritor polaco siempre está modulada por el sentido de comunidad que forma la literatura misma. Milosz, en su propia gran defensa de la poesía, la conferencia que dictó en la Universidad Jaguelónica en 1989, titulada «Con la poesía polaca contra el mundo», rinde homenaje a la poesía de su país por haberlo protegido de la «desesperanza estéril en la emigración», al recordar que «en una soledad demasiado difícil y dolorosa para recomendarla a nadie» siempre hubo «el sentido del deber hacia mis predecesores y sucesores». Para Milosz, nacido en 1911, un escritor polaco acaso nunca pueda evitar ser responsable ante los demás. Por esta regla, el contraejemplo estelar de Witold Gombrowicz —en su narrativa, en su legendariamente egocéntrico, truculento, *Diario*, en su descarada polémica «Contra la poesía»— es prueba, convulsa prueba, de la autoridad del idealismo en la literatura polaca. La historia está presente incluso en su ausencia, señala Milosz en un postrer libro en prosa, *El ABC de Milosz*; y el culto al altruismo y la magnanimidad florece, aunque de modo perverso, en el rechazo de Gombrowicz a la responsabilidad ante nada allende el clamor anárquico individual, sus ingeniosas arengas en favor de lo bajo, de lo inmaduro, de lo vulgar.

Bien exprimida, toda vida puede ser interpretada como la plasmación de vivencias ejemplares y trascendencias históricas. Incluso Gombrowicz no pudo menos que ver su vida como ejemplo, volviendo didáctica su infancia de pequeña aristocracia (la censura de sus orígenes), su precoz mala fama literaria y su fiel e irrevocable emigración. Y un escritor cuyo amor por la literatura aún acarreaba, sin resentimientos, tanta piedad por los viejos maestros, tanta avidez de nutrirse en las magníficas tradiciones ofrecidas por el pasado, no podía menos que ver su vida —al menos sus primeras circunstancias— como una suerte de destino representativo.

Poco después del nacimiento de Zagajewski en octubre de 1945 en la ciudad medieval polaca de Lvov, su familia sufrió el desarraigo de los grandes desplazamientos (y retrazado de los mapas) que siguieron a los acuerdos de los Tres

Viejos en Yalta, lo que puso a Lvov en manos de la Unión Soviética; y el poeta creció en la antaño alemana, hoy polaca, ciudad de Gliwice, a unos cincuenta kilómetros de Auschwitz. En *Dos ciudades*, su segundo libro en prosa traducido al inglés, Zagajewski escribe:

Mi infancia transcurrió en una fea ciudad industrial; fui llevado allí cuando apenas tenía cuatro meses de edad, y luego durante muchos años después me contaron de la extraordinariamente hermosa ciudad que mi familia había tenido que abandonar.

El mito familiar de una expulsión del paraíso acaso lo haya hecho sentirse, afirma, sin hogar para siempre. También parece que lo convirtió, por el testimonio de sus escritos, en un experto amante de las ciudades; «la hermosa, cautivadora Cracovia» sobre todas, por la que abandonó la irredimible Gliwice para asistir a la universidad, y en donde permaneció hasta cumplidos los treinta y siete años.

Las fechas son escasas en *En la belleza ajena*, y el orden de las historias de una vida no es cronológico. Pero siempre hay, implícitamente, un *dónde*, con el que el corazón y los sentidos del poeta están en diálogo incesante. Se presenta aquí no al viajero, ni al emigrado siquiera —la mayoría de los grandes poetas polacos han ido a occidente, y Zagajewski no es una excepción—, sino al siempre estimulado habitante de la ciudad. Hay pocos salones y ningún dormitorio en *En la belleza ajena*, pero más que unas cuantas plazas y bibliotecas y trenes. Una vez que ha pasado sus años de estudiante, el «nosotros» ocasional desaparece; sólo hay un «yo». En ocasiones mencionará dónde está escribiendo: Zagajewski reside ahora en París e imparte un curso semestral cada año en la Universidad de Houston. «Estoy paseando por París», comienza una entrada. «Y en este mismo instante estoy escuchando la Séptima Sinfonía en Houston», apunta otra. Siempre hay dos ciudades: Lvov y Gliwice, Gliwice y Cracovia, París y Houston.

Más oposiciones conmovedoras infunden el libro: el yo y los otros, la juventud y la edad. Hay evocaciones plañideras de difíciles parientes ancianos y de profesores malhumorados: este retrato del poeta joven es sorprendente en su ternura hacia los viejos. Y el recuento de sus ardores decorosos, literarios y políticos, de sus años estudiantiles enfrenta de un modo patente este libro con las intenciones narcisistas y los contenidos deliberadamente indiscretos de casi toda la escritura autobiográfica actual. Para Zagajewski, la autobiografía es la oportunidad de purgar la vanidad, mientras se avanza en el proyecto de la comprensión propia —llámese el proyecto de la sabiduría—, el cual nunca se completa, por más larga que sea la vida.

Describirse joven es admitir que ya no se es joven. Y el reconocimiento conciso de que las debilidades de la edad se avecinan, con la muerte en su séquito, es uno de los muchos comentarios que interrumpen una historia del pasado de Zagajewski. Contar las historias de un modo discontinuo, como atisbos, le abona algunos buenos resultados. Mantiene la prosa densa, rápida. E induce a referir sólo aquellas historias

que conducen a una introspección o epifanía. Hay una lección de mayor alcance en la manera misma de relatar, una lección sobre el tono moral: cómo hablar de sí mismo sin complacencia. La vida, cuando no es una escuela de la crueldad, es una educación en la compasión. La suma de las historias nos recuerda que en una vida de determinada duración y seriedad espiritual, el cambio —a veces no para mal— es tan real como la muerte.

Toda escritura es una especie de recuerdo. Si hay algo triunfalista en *En la belleza ajena* es que en los actos del recuerdo contenidos en el libro parece que no hubiera fricción alguna. La imaginación —es decir, resucitar el pasado en la mente— está cuando hace falta; nunca falla; es por definición un éxito. La recuperación de la memoria es, por supuesto, una obligación ética: la obligación de persistir en el esfuerzo de percatarse de la verdad. Esto parece menos evidente en Estados Unidos, donde el trabajo de la memoria ha sido identificado profusamente con la creación de narraciones útiles o terapéuticas, que en el lacerado rincón del mundo de Zagajewski.

Recuperar un recuerdo —apresar una verdad— es una piedra de toque de valor en *En la belleza ajena*. «No fui testigo de la matanza de los judíos», escribe Zagajewski:

Nací demasiado tarde. En cambio viví el lento proceso de regeneración de la memoria europea, la cual —sin prisa, es verdad, fluyendo más bien como un río de planicie que como un arroyo de montaña— condenó con la mayor severidad el mal del Holocausto y del nazismo, y también, aunque con menos vigor, como no queriendo comprender que es posible tener que habérselas con dos monstruos al mismo tiempo y no con uno solo, el mal de la civilización soviética.

Que los recuerdos se recuperan —es decir, que las verdades reprimidas en efecto reaparecen— es la base de toda la esperanza posible de justicia y un atisbo de cordura en la vida en curso de las comunidades.

Una vez recuperada, no obstante, la verdad puede incluso volverse complaciente y laudatoria de sí misma. Así, en lugar de procurarnos otra denuncia más de las iniquidades y la opresión del régimen que se cerró en 1989, Zagajewski opta por enfatizar los beneficios de la lucha contra el mal conferidos a los jóvenes idealistas en su retrato de los deficientes inicios de su vocación como «poeta político», y sus actividades en los círculos estudiantiles y disidentes de la Cracovia de finales de los años sesenta y setenta. (En 1968, Zagajewski tenía veintitrés años de edad). En aquellos días vertiginosos, la poesía y el activismo rimaban. Ambos elevaban, enaltecían; el compromiso con una causa justa, como el servicio a la poesía, procuraba una sensación expansiva.

Toda generación teme, no comprende y es displicente con su sucesora, lo cual es también una función de la equivalencia entre la historia y la memoria (siempre que la historia sea lo que se acuerda, colectivamente, recordar). Cada generación tiene sus recuerdos propios, y el paso del tiempo, que conlleva una incesante acumulación de

pérdidas, les confiere a esos recuerdos un carácter preceptivo que no puede en modo alguno ser honrado por los jóvenes, los cuales están ocupados en compilar sus recuerdos, sus puntos de referencia. Uno de los retratos de ancianos más conmovedores de Zagajewski es el de Stefan Szuman, un ilustre miembro de la intelectualidad polaca de entreguerras (había conocido a Stanislaw Witkiewicz y a Bruno Schulz) y ya un profesor universitario jubilado que vive en la penuria y el aislamiento. El meollo es que Zagajewski se percata de que, en retrospectiva, él y sus amigos literarios no podían sino parecer unos imbéciles y salvajes, «formados ya por el esquema educativo de la posguerra, por la nueva escuela, los nuevos periódicos, la nueva radio y la televisión», al derrotado, hogareño y amargado Szuman y a su mujer. La regla parece ser esta: cada generación tiene a la generación sucesora por bárbara.

Zagajewski, él mismo ya mayor y a la sazón profesor de alumnos estadounidenses, está resuelto a no repetir, en su oportunidad, esa desesperanza e incompreensión. Tampoco está conforme con borrar a toda una generación de intelectuales y artistas polacos, los «enemigos» de la suya —a los verdaderos convencidos y a los que se vendieron—, a causa de su vileza o cobardía: no fueron meros demonios, del mismo modo que él y sus amigos no eran ángeles. En lo que atañe a «aquellos intelectuales y artistas que empezaron por servir a la atroz civilización soviética» pero luego cambiaron, Zagajewski escribe: «En vez de condenarlos por su temprana intoxicación juvenil, prefiero, más bien, admirar la grandeza de espíritu de la naturaleza humana, que ofrece a personas muy jóvenes y capaces una segunda oportunidad, la oportunidad de un *comeback* moral».

En el centro de esta valoración está la sabiduría del novelista, un profesional de la empatía, más que la del poeta lírico. (Zagajewski ha escrito cuatro novelas, ninguna hasta ahora traducida al inglés). El monólogo dramático «Traición» en *Dos ciudades* comienza así:

¿Por qué hice aquello? ¿Por qué hice qué? ¿Por qué yo era quien era? ¿Y quién era yo? Ya estoy comenzando a arrepentirme de haberle concedido esta entrevista. Durante años me negué; sin duda se la concedí en un momento de debilidad o de ansiedad... ¿Que cómo era el mundo? Era de un modo al que usted llegó muy tarde para conocer. Igual que este. Completamente distinto.

Que todo siempre es diferente... e igual: sabiduría de poeta. De hecho, sabiduría *tout court*.

Por supuesto, nunca debería pensarse en la Historia con hache mayúscula. El sentido que gobierna la obra memorística de Zagajewski es su conciencia de haber vivido diversos periodos históricos, en el curso de los cuales las cosas al fin mejoraron. De manera modesta, imperfecta —no utópica—, mejoraron. El joven Zagajewski y sus camaradas en la disidencia habían supuesto que el comunismo duraría otros cien, doscientos años, cuando, de hecho, le quedaban menos de dos decenios. Lección: el mal no es inmutable. La realidad es que todos sobreviven a una identidad pretérita, a menudo a más de una, en el curso de una vida razonablemente

larga.

En la belleza ajena es, en parte, una meditación sobre el alivio del cepe de la historia: liberar la identidad de «las muecas y caprichos» de la historia. Eso no debería ser tan arduo en el mundo público menos flagrantemente maligno que ha surgido en Polonia desde 1989. Pero puede resultar más fácil liquidar las instituciones que un temperamento. El de Zagajewski (es decir, el diálogo que sostiene consigo mismo) está arraigado en una era en la que el heroísmo fue al menos una opción, y el rigor ético algo aún admirado y consagrado por el genio de diversas literaturas nacionales. Cómo lograr un aterrizaje suave en las tierras bajas de las reducidas expectativas morales y las desgastadas pautas artísticas es el problema de todos los escritores centroeuropeos cuyas tenacidades se forjaron en los malos tiempos pretéritos.

La madurez que Zagajewski registra puede ser descrita como la relajación de este temperamento: el descubrimiento de la disposición precisa, la calma precisa, la interioridad precisa. (Afirma que sólo puede escribir cuando se siente contento, tranquilo). La exaltación —¿y quién puede refutar este juicio de un integrante de la generación de 1968?— es vista con escepticismo. La intensidad hiperenfática no mantiene el encanto. Su lado del espectro religioso no incluye noción alguna de lo sagrado, lo cual destaca de manera esencial en la obra del finado Jerzy Grotowski y el centro teatral en Gardzienice que dirige Włodzimierz Staniewski. Si bien la tradición sacro-extática aún pervive en el teatro polaco —pero el teatro, sobre todo esta clase de teatro, es obligadamente colectivo—, no tiene cabida en la literatura polaca contemporánea. *En la belleza ajena* está rebañada con la humildad de un anhelo espiritual que excluye el frenesí y no plantea amplios gestos de sacrificio. Como Zagajewski apunta: «La semana no está compuesta sólo de domingos».

Algunas de las páginas más finas son descripciones de la felicidad, la felicidad cotidiana del conocedor de los placeres solitarios: el paseo, la lectura, la música de Beethoven o Schumann. El «yo» de *En la belleza ajena* es escrupuloso, vulnerable, formal; sin un ápice de ironía bajo la cual ampararse. Ni Zagajewski ni esta lectora lo desearían de otro modo. La ironía costaría demasiado placer. «El éxtasis y la ironía casi nunca se encuentran en el mundo del arte —comenta Zagajewski—. Cuando así ocurre por lo general es con el propósito de sabotearse mutuamente; pugnan para disminuir el poder del otro». Y él se encuentra sin reparos en el bando del éxtasis.

Estas descripciones son tributos a lo que produce felicidad, no son celebraciones de la identidad receptiva. Puede muy bien describir sólo algo que le gusta o citar un poema predilecto: el libro es una muestra de reconocimientos y simpatías. Presenta penetrantes esbozos de amigos admirados como Adam Michnik, un faro de la resistencia contra la dictadura (el cual escribió en la cárcel sobre el poeta Zbigniew Herbert, entre otros, en un libro que tituló *De la historia del honor en Polonia*); hay un saludo reverencial al antiguo decano de los emigrados polacos en París, el pintor, escritor y heroico *ex interno* de los campos de trabajo soviéticos Józef Czapski.

L'enfer, c'est les autres. No, son los otros los que nos salvan, declara Zagajewski en el poema que da título al libro y que le sirve de epígrafe.

Aquí está «En la belleza ajena»:

*Hallamos consuelo sólo
en la belleza ajena, en la
música ajena, en la poesía ajena.
La salvación yace con los otros,
aunque la soledad pueda saber
a opio. El infierno no son los otros
si los miras al alba, cuando
sus ceños están tersos, enjugados
por los sueños. Por eso me detengo:
qué palabra empleo, tú o él. Cada él
traiciona a un tú, aunque la conversación
sosegada encuentra su momento
oportuno en los poemas de los otros.*

Una defensa de la poesía y una defensa de la bondad o, con más precisión, de la afabilidad.

Nada podría conducir al lector en una dirección tan contraria al actual culto a la excitación personal como seguir a Zagajewski a medida que desenrolla sus elogios seductores a la serenidad, la compasión, la tolerancia: a «la calma y el valor de una vida común». Declarar «¡Creo en la verdad!» y, en otro pasaje, «¡La bondad existe!» (¡esos signos de admiración!) parece, si no panglossiano (un crítico estadounidense detectó el toque de animación panglossiana en el libro), al menos quijotesco. Esta cultura ofrece pocos modelos vigentes de afabilidad masculina, y con los que ya contamos de la literatura pretérita, se relacionan con la candidez, el infantilismo, la inocencia social: Joe Gargery en *Grandes esperanzas*, Alyosha en *Los hermanos Karamazov*. La personalidad de Zagajewski en *En la belleza ajena* es todo salvo inocente en ese sentido. Pero posee el don especial de evocar estados de inocencia compleja, de la inocencia del genio, como en su estremecedor poema retrato «Franz Schubert: una conferencia de prensa».

El título podría prestarse a un equívoco. *En la belleza ajena* deja claro en cada página que, por más que rinda culto a la grandeza de la poesía y a otras artes, Zagajewski no es un esteta. La poesía ha de juzgarse con criterios aún más altos: «Pobre del escritor que valore la belleza por encima de la verdad». La poesía ha de ser protegida de las tentaciones de la arrogancia inherentes a sus propios estados de júbilo.

Por supuesto, la belleza y la verdad parecen frágiles postes indicadores que sobraron de un pasado más inocente. En la delicada negociación con el presente que Zagajewski conduce en nombre de las verdades en vías de extinción, la nostalgia

contaría como un déficit en la argumentación. A pesar de todo, en ausencia de las viejas certidumbres y la licencia para la peroración, ha jurado defender la idea de las realizaciones «sublimes» y «nobles» de la literatura; suponiendo, como él mismo, que aún precisáramos de las cualidades en el arte que se elogian en esas ya casi impronunciadas palabras. La defensa más elocuente y compendiada de Zagajewski es «Lo chapucero y lo sublime», una conferencia dictada en una universidad holandesa en 1998 que planteó la pseudocándida pregunta: ¿Es aún posible la grandeza literaria?

La creencia en la grandeza literaria implica que la capacidad de admiración aún permanece intacta. Cuando la admiración se corrompe, es decir, se vuelve cínica, la cuestión sobre la posibilidad de la grandeza literaria sencillamente desaparece. El nihilismo y la admiración compiten entre sí, se sabotean, luchan por reducir el poder de su contrario. (Como la ironía y el éxtasis).

Descorazonado por la «mutación descendente de la literatura europea», Zagajewski rehúsa conjeturar qué ha dado ventaja al subjetivismo y a la revuelta contra la «grandeza». Quizá a los que crecieron en la ferocidad de la mediocridad gestionada por el Estado les resulta difícil estar tan indignados como podrían estarlo por el grado en que los valores mercantilistas (a menudo luciendo la máscara de valores «democráticos» o populistas) han socavado los fundamentos de lo sublime. La «civilización soviética», alias el comunismo, fue una gran fuerza conservadora. Las políticas culturales de los regímenes comunistas embalsamaron las antiguas nociones jerárquicas de la realización, al pretender conferir a las trivialidades de la propaganda un linaje noble. En contraste, el capitalismo mantiene una relación verdaderamente radical con la cultura, al dismantelar la noción misma de la grandeza en las artes, la cual es en la actualidad desechada con satisfacción por el filisteísmo ecuménico de los progresistas y de los reaccionarios culturales como una presunción «elitista».

La protesta de Zagajewski contra la ruina de los criterios nada tiene de analítica. Si bien entiende sin duda la futilidad (e indignidad) de la mera denuncia de la ruina. Las devociones huérfanas a veces se caldean en exceso: «Sin poesía, apenas seríamos mejores que los mamíferos». Y muchos pasajes reivindicaban una consternación semejante, sobre todo cuando sucumbe a la tentación de valorar nuestra era como excepcionalmente degradada. ¿Qué, se pregunta retóricamente, «habrían hecho los grandes artistas inocentes del pasado, Giotto o Van Eyck, Proust o Apollinaire, si algún demonio malicioso los hubiera depositado en nuestro imperfecto mundo de oropel»? No sé si Giotto o Van Eyck, pero Proust (muerto en 1922) y Apollinaire (muerto en 1918), ¿*inocentes*? Yo aduciría que la Europa en la que sucedió la colosal carnicería insensata denominada Primera Guerra Mundial era, si acaso, algo mucho peor que un «imperfecto mundo de oropel».

La idea del arte en cuanto atribulado vehículo de valor espiritual en una era secular no debió haber permanecido sin examen. Sin embargo, la absoluta falta de

rencor y afán de venganza de Zagajewski, su generosidad de espíritu, su conciencia de la vulgaridad de la reclamación sin tregua y de la supuesta y farisaica superioridad cultural propia, deslindan su posición de la de los consabidos gemebundos profesionales por la Muerte de la Alta Cultura, como el siempre solemne George Steiner. (De vez en cuando incurre en aseveraciones superficiales acerca de la superioridad del pasado sobre el presente, pero incluso entonces nunca peca de grandilocuencia o autobombo: llámese a esto steinerismo con rostro humano).

Inveteradamente preceptivo, ocasionalmente sentencioso, Zagajewski es demasiado astuto, demasiado respetuoso de la sabiduría común o corriente, para no advertir los límites de cada posición que rodea y dota de sentido a sus pasiones perdurables. Es *posible* ser enaltecido, incrementado, mejorado por las obras de arte. Pero, previene Zagajewski, la imaginación puede convertirse en uno de sus propios enemigos «si pierde de vista el mundo sólido que no se puede disolver en el arte».

Puesto que el libro es anotaciones, yuxtaposiciones, es posible que Zagajewski considere afirmaciones muy contradictorias. Lo valioso es lo dividido que está Zagajewski, como él mismo reconoce. Las reflexiones y las historias de *En la belleza ajena* nos muestran una mente sutil, importante, dividida entre el mundo público y los reclamos del arte, entre la solidaridad y la soledad; entre las «dos ciudades» originales: la Ciudad de los Hombres y la Ciudad de Dios. Dividido, pero no derrocado. Hay angustia, pero luego la serenidad se sigue abriendo paso. Hay desolación, pero también muchos placeres vigorizantes procurados por el genio ajeno. Hubo desdén, hasta que intervino la *caritas*. Hay desesperación, pero, del mismo modo inexorable, hay consuelo.

[1994]

La escritura en sí misma: acerca de Roland Barthes

La mejor poesía será crítica retórica...

WALLACE STEVENS
(en un diario de 1899)

Casi nunca me pierdo de vista.

PAUL
VALÉRY, *Monsieur Teste*

Profesor, hombre de letras, moralista, filósofo de la cultura, *connaisseur* de poderosas ideas, proteico escritor autobiográfico... De todos los destacados intelectuales que han surgido en Francia desde la Segunda Guerra Mundial, es de Roland Barthes de quien estoy más segura que perdurará. Barthes estaba en plena forma, incesantemente productivo, como lo había estado durante más de tres décadas, cuando fue atropellado por una furgoneta mientras cruzaba una calle parisina a principios de 1980; una muerte considerada por sus amigos y admiradores terriblemente prematura. Pero junto a la apenada mirada atrás está la conciencia que confiere a su inmensa, crónicamente mutante obra escrita, como a todas las obras mayores, su retrospectiva totalidad. La evolución de la obra de Barthes parece ahora lógica; más que eso, exhaustiva. Incluso empieza y acaba con un mismo tema, ese ejemplar instrumento en la carrera de la conciencia, el diario de escritor. En ese sentido, el primer ensayo que Barthes publicó celebraba la conciencia modélica que encontró en el *Diario* de André Gide, y el que acabó por ser su último ensayo publicado antes de su muerte presenta las reflexiones de Barthes sobre su escritura de diarios. La simetría, por azarosa que sea, resulta absolutamente apropiada, porque la escritura de Barthes, con su prodigiosa variedad de asuntos, tiene al fin un gran tema: la escritura en sí misma.

Sus primeras cuestiones fueron las propias del entusiasta de las letras que trabaja por su cuenta, en las oportunidades que le ofrece el periodismo cultural, el debate literario, la reseña teatral y de libros. A estas se sumaban asuntos que originaban seminarios y eran reciclados en ellos y en el estrado de las aulas, pues la carrera literaria de Barthes se desarrolló en paralelo a una (muy exitosa) carrera académica, y en parte *como* carrera académica. Pero la voz fue siempre singular y autorreferencial: sus logros son de un carácter distinto, mayor, que aquellos que pueden obtenerse mediante la práctica, con excitante virtuosismo, de las más vivas y trilladas disciplinas académicas. Pese a todas sus contribuciones a lo que aspiraba a ser la ciencia de los signos y las estructuras, el empeño de Barthes fue esencialmente literario: el escritor organizando, bajo una serie de auspicios doctrinales, la teoría de

su propia mente. Y cuando la actual acotación de sus logros a las etiquetas de la semiología y el estructuralismo desaparezca, como sin duda sucederá, Barthes adquirirá la figura, me parece, de un *promeneur solitaire* bastante tradicional, y de un escritor mayor de lo que ahora proclaman incluso sus más fervientes admiradores.

Siempre escribía a toda máquina, siempre estaba concentrado, entusiasta, infatigable. Esta deslumbrante inventiva no parece sólo una función del extraordinario poder de Barthes en tanto que inteligencia, que escritor. Parece tener casi el rango de una postura, como si el discurso crítico *tuviera* que ser así. «La literatura es como fosforosa», dice en su primer libro, *El grado cero de la escritura*, que apareció en 1953, «reluce con su máximo brillo cuando trata de morir». Para Barthes, la literatura es ya una cuestión póstuma. Su obra establece un nivel de vehemente brillantez que es en realidad un ideal de un momento cultural que cree estar en posesión, en muchos sentidos, de la última palabra.

Aparte de su brillantez, la obra de Barthes contiene algunos de los rasgos específicos asociados con el estilo de un momento cultural reciente; un momento que presume la existencia de un inagotable discurso anterior a sí mismo, que presupone sofisticación intelectual; se trata de una obra que, enérgicamente reacia a ser aburrida o evidente, favorece la aseveración compacta, la escritura que cubre rápidamente un gran trecho. Barthes era un inspirado e ingenioso autor de ensayos y antiensayos; se resistía a los géneros largos. Normalmente, sus frases son complejas, repletas de comas y propensas a los dos puntos, llenas de las implicaciones de ideas densamente expresadas, desplegadas como si fueran los materiales de una prosa ágil. Es un estilo expositivo, francés de modo reconocible, cuya tradición se encuentra en los tensos e idiosincrásicos ensayos publicados entre las dos guerras mundiales en la *Nouvelle Revue Française*; una versión perfecta del estilo propio de la *NRF* que puede ofrecer más ideas por página y retener al mismo tiempo el brío de ese estilo, la agudeza de timbre. Su vocabulario es amplio, muy exigente, audazmente mandarín. Incluso los textos menos rápidos, más cargados de jerga —la mayor parte de ellos de los años sesenta— están llenos de sabor, y logra hacer un uso exuberante de los neologismos. Rezumando energía directa, sin rodeos, su prosa busca de modo constante la formulación que recapitula; es irreprimiblemente aforística. (En realidad, se podría recorrer la obra de Barthes extrayendo soberbios fragmentos —epigramas, máximas— para hacer un pequeño libro, como se ha hecho con Wilde y Proust). La potencia de Barthes como aforista sugiere una sensibilidad dotada, antes de cualquier intervención de la teoría, para la percepción de la estructura. Método de aseveración condensada por medio de términos simétricos contrapuestos, el aforismo despliega las simetrías y el carácter complementario de situaciones o ideas, su diseño, su forma. Al igual que la predilección por los dibujos antes que por las pinturas, el talento para el aforismo es uno de los rasgos de lo que podría llamarse el «temperamento

formalista».

El temperamento formalista es sólo una variante de una sensibilidad compartida por muchos que especulan en una era de conciencia hipersaturada. Lo que caracteriza dicha sensibilidad es, por lo general, su confianza en el criterio del gusto y su orgulloso rechazo a proponer algo que no lleve el sello de la subjetividad. Confiadamente firme, insiste sin embargo en que sus aseveraciones no son más que provisionales. (Hacer lo contrario sería de mal gusto). En realidad, los adeptos a esta sensibilidad suelen tomarse la molestia de afirmar una y otra vez su carácter de aficionados. «En materia de lingüística, nunca he sido nada más que un aficionado», le dijo Barthes a un entrevistador en 1975. En sus últimos textos, Barthes reniega repetidamente de, por así decirlo, los vulgares papeles de constructor de un sistema, autoridad, mentor o experto, con el fin de reservarse los privilegios y las libertades del goce: el ejercicio del gusto significa para Barthes, normalmente, alabar. Lo que hace del papel una buena elección es su compromiso no escrito a encontrar algo nuevo y desconocido que alabar (lo que requiere tener la disonancia adecuada con el gusto establecido), o alabar una obra conocida de un modo diferente.

Un temprano ejemplo es su segundo libro —aparecido en 1954—, que versa sobre Michelet. Por medio de un inventario de las metáforas y los temas recurrentes en las narraciones épicas del gran historiador del siglo XIX, Barthes saca a la luz una narración más íntima: la historia de Michelet de su propio cuerpo y la «resurrección lírica de cuerpos pasados». Barthes siempre está buscando otro significado, un discurso más excéntrico y con frecuencia utópico. Lo que le complacía era demostrar que obras insípidas y reaccionarias eran estafalarias e implícitamente subversivas; dejar al descubierto, en los más extravagantes proyectos de la imaginación, un extremo opuesto: en su ensayo sobre Sade, un ideal sexual que era en realidad un ejercicio de delirante racionalidad; en su ensayo sobre Fourier, un ideal racionalista que era en realidad un ejercicio de delirio sensual. Barthes tomaba figuras centrales del canon literario cuando tenía algo polémico que aportar: en 1960 escribió un corto libro sobre Racine que escandalizó a los críticos académicos (la controversia consiguiente terminó con el completo triunfo de Barthes ante sus detractores); también escribió sobre Proust y Flaubert. Pero con más frecuencia, armado con su noción esencialmente antagonista de «texto», aplicaba su ingenio a un material literario marginal: una «obra» poco importante —como por ejemplo *Sarrasine* de Balzac o la *Vida de Rancé* de Chateaubriand— podía ser un «texto» maravilloso. Teniendo en cuenta que «texto» significa para Barthes precisamente la suspensión de los juicios convencionales (la diferencia entre gran literatura y literatura menor) y subvertir las clasificaciones establecidas (la separación de géneros, las distinciones entre las artes).

Aunque todas las obras, cualesquiera que sean su forma y su calidad, merecen la ciudadanía en la gran democracia de los «textos», el crítico tenderá a evitar las que todo el mundo ha manejado, aquellas cuyo significado todo el mundo conoce. El giro

formalista en la crítica moderna —desde su fase prístina, de la idea de defamiliarización de Sklovski en adelante— dicta justamente eso. Encomienda al crítico la tarea de sustituir significados gastados por otros nuevos. Es el mandato de buscar nuevos significados. *Étonne-moi*.

El mismo mandato es ejercido por las nociones de «texto» y «textualidad» de Barthes. Ambas traducen en el ámbito de la crítica el ideal modernista de una literatura de carácter abierto, polisémico, y por lo tanto hacen del crítico, al igual que los creadores de esa literatura, el inventor del significado. (El propósito de la literatura, afirma Barthes, es darle «significado» al mundo, pero no «un significado»). Decidir que la función de la crítica consiste en alterar y reubicar el significado —añadiendo, sustrayendo, multiplicándolo— es, en términos efectivos, situar los esfuerzos del crítico en una empresa de la elusión, y por lo tanto volver a consignar el ejercicio crítico (si alguna vez lo había abandonado) en el dominio del gusto. Porque es, en última instancia, el ejercicio del gusto el que identifica significados demasiado conocidos; un juicio del gusto el que dictamina en contra de dichos significados por demasiado conocidos; una ideología del gusto la que hace de lo conocido algo vulgar y fácil. El formalismo de Barthes en su mayor contundencia, su resolución de que el crítico no está llamado a reconstruir el «mensaje» de una obra sino sólo su «sistema» —su forma, su estructura—, es quizá mejor comprendido, en este sentido, como la liberadora elusión de lo obvio, como un inmenso gesto de buen gusto.

Para el crítico modernista —es decir, formalista—, la obra con las evaluaciones que ha recibido ya existe. Ahora bien, ¿qué *más* puede decirse? El canon de grandes libros ha sido fijado. ¿Qué podemos añadirle o restituirle? El «mensaje» ya ha sido comprendido o es obsoleto. Ignorémoslo.

De todos los recursos que Barthes poseía para mostrar su parecer —tenía un poder para generalizar excepcionalmente fluido e ingenioso—, el más elemental era su habilidad aforística para invocar una dualidad vivaz: todo podía ser dividido o bien entre sí mismo y su opuesto, o bien entre dos versiones de sí mismo; y un término después enfrentado contra el otro para revelar una relación inesperada. La finalidad del viaje volteriano, afirma, es «manifestar una inmovilidad»; Baudelaire «tenía que protegerse teatralmente del teatro»; la Torre Eiffel «convierte la ciudad en una especie de Naturaleza». La escritura de Barthes está sembrada de fórmulas ostensiblemente paradójicas y epigramáticas como estas, cuya finalidad es sintetizar. La naturaleza del pensamiento aforístico consiste en estar siempre en un estado de conclusión: el intento de tener la última palabra es inherente a toda construcción de frases poderosa.

Menos elegantes, de hecho abundando en la obstinación de lo explícito, y mucho más poderosas en tanto que instrumentos para mostrar su parecer, son las clasificaciones que Barthes realiza para construir un argumento, dividiendo en dos,

tres, incluso cuatro partes el asunto en cuestión. Los argumentos se desatan anunciando que hay dos clases principales y dos subclases de unidades narrativas, dos formas en las que el mito se presta a la historia, dos clases de eros en Racine, dos músicas, dos formas de leer a La Rochefoucauld, dos tipos de escritores, dos formas de su propio interés en la fotografía. Que un escritor hace tres clases de correcciones, que hay tres Mediterráneos y tres puntos dramáticos en Racine, tres niveles a partir de los que leer las ilustraciones de la *Enciclopedia*, tres áreas de espectáculo y tres clases de gestos en el teatro de marionetas japonés, tres actitudes ante el discurso y la escritura, equivalentes a tres vocaciones: escritor, intelectual y maestro. Que hay cuatro clases de lectores, cuatro razones para escribir un diario...

Y así sucesivamente. Se trata del estilo codificador y frontal del discurso intelectual francés, una rama de las tácticas retóricas que los franceses llaman, sin demasiada precisión, cartesianismo. A pesar de que algunas de las clasificaciones que Barthes utiliza son pautas, como la canónica tríada semiológica del significado, el significante y el signo, muchas son invenciones empleadas por Barthes con el fin de *forjar* un argumento, como su aseveración en un libro tardío, *El placer del texto*, de que el artista moderno pretende destruir el arte, y que su «esfuerzo adopta tres formas». La pretensión de esta categorización no es sólo mapear el territorio intelectual: las taxonomías de Barthes no son nunca estáticas. Con frecuencia el objetivo es precisamente que una categoría subvierta a otra, como hacen las dos formas, que él llama *punctum* y *studium*, de su interés por las fotografías. Barthes aporta clasificaciones para mantener abiertos los temas, para reservar un lugar a lo no codificado, lo encantado, lo intratable, lo histriónico. Era aficionado a las clasificaciones raras, a los excesos clasificatorios (los de Fourier, por ejemplo), y sus audaces metáforas físicas para la vida mental no enfatizan la topografía sino la transformación. Tendente a la hipérbole, como todos los aforistas, Barthes enrolla ideas en un drama, con frecuencia un melodrama sensual o vagamente gótico. Habla del temblor, del estremecimiento o del zarandeo del significado, de los significados que vibran, se congregan, se sueltan, se dispersan, se aceleran, brillan, doblan, mutan, demoran, deslizan, separan, que ejercen presión, agrietan, rompen, fisuran, son pulverizados. Barthes propone algo semejante a una poética del pensamiento, que identifica el significado de los objetos de estudio con la misma movilidad del significado, con la cinética de la propia conciencia, y libera al crítico en tanto que artista. Los usos que el pensamiento binario y triádico tenían para la imaginación de Barthes eran siempre provisionales, dispuestos a corrección, desestabilización, condensación.

Como escritor, prefería las formas breves, y tenía planeado dar un seminario sobre ellas; sentía una atracción particular por las muy breves, como el haiku y la cita; y, como a todos los verdaderos escritores, le cautivaba «el detalle» (palabras suyas), el modelo de la experiencia de la forma breve. Incluso como ensayista, Barthes casi siempre redactaba brevemente, y los libros que escribió tienden a ser una

suma de formas breves más que libros «de verdad», itinerarios de temas más que argumentos unificados. Su *Michelet*, por ejemplo, adapta su inventario de temas del historiador a un gran número de fragmentos breves de los prolíficos escritos de Michelet. El ejemplo más riguroso del argumento como itinerario por medio de la cita es *S/Z*, publicado en 1970, su modélica exégesis de *Sarrasine* de Balzac. De convocar los textos de otros pasó inevitablemente a convocar sus propias ideas. Y, en la misma serie sobre grandes escritores («Écrivains de Toujours») en la que participó con el volumen sobre Michelet, acabó por aparecer uno sobre sí mismo en 1975; la deslumbrante rareza de la colección, *Roland Barthes* por Roland Barthes. La preparación a toda velocidad de los últimos libros de Barthes escenifica su fecundidad (insaciabilidad y fluidez) y su deseo de subvertir todas las tendencias de creación de un sistema.

La animosidad contra los sistematizadores ha sido un rasgo recurrente del buen gusto intelectual durante más de un siglo. Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein son algunas de las muchas voces que proclamaron, desde una carga de singularidad superior, si bien casi insoportable, la absurdidad de los sistemas. En su poderosa forma moderna, el desdén por los sistemas es un aspecto de la protesta contra la Ley, contra el Poder mismo. Un rechazo más antiguo y más templado se encuentra en la tradición escéptica francesa de Montaigne a Gide: los escritores que son sibaritas de su propia conciencia, sin duda, menospreciarán «la esclerosis de los sistemas», una frase que Barthes utilizó en su primer ensayo sobre Gide. Y junto a estos rechazos se ha desarrollado un distintivo estilo moderno, cuyos prototipos se remontan al menos hasta Sterne y los románticos alemanes: la invención de formas antilineales de narración; en la ficción, la destrucción de la «historia»; en la no ficción, el abandono del argumento lineal. La supuesta imposibilidad (o irrelevancia) de la elaboración de un argumento continuo y sistemático ha llevado a remodelar las formas largas consabidas (el tratado, el libro largo) y a reformular los géneros de ficción, autobiografía y ensayo. Barthes es un autor de esta estilística particularmente inventivo.

La sensibilidad romántica y posromántica percibe en todos los libros una actuación en primera persona: escribir es un acto dramático, sujeto a la elaboración dramática. Una estrategia es utilizar múltiples seudónimos, como hacía Kierkegaard, ocultando y multiplicando la figura del autor. En caso de ser autobiográfica, la obra invariablemente incluye confesiones de renuencia a hablar en primera persona. Una de las convenciones de *Roland Barthes* es que el autor autobiográfico en ocasiones se refiere a sí mismo como «yo», y en ocasiones como «él». Todo esto, anuncia Barthes en la primera página de este libro sobre sí mismo, «debe ser considerado como dicho por el personaje de una novela». Bajo la metacategoría de representación, no sólo la línea entre autobiografía y ficción queda diluida, sino que también lo hace la que existe entre el ensayo y la ficción. «Que el ensayo confiese ser casi una novela», afirma en *Roland Barthes*. La escritura registra formas nuevas de tensión dramática,

de tipo autorreferencial: escribir se convierte en el registro de compulsiones y de resistencias a escribir. (En una prolongación de este punto de vista, la escritura en sí misma se convierte en el tema del escritor).

Con el fin de lograr una divagación y una intensidad ideales, se han adoptado por lo general dos estrategias. Una es abolir algunas o todas las demarcaciones o separaciones convencionales del discurso, como los capítulos, los párrafos, incluso la puntuación; cualquier cosa que se considere que obstaculiza formalmente la producción continua de la voz (del escritor), el método de la continuidad preferido por escritores de ficciones filosóficas como Hermann Broch, Joyce, Stein, Beckett. La otra estrategia es la opuesta: multiplicar las formas en que el discurso es segmentado, inventar nuevas maneras de dividirlo. Joyce y Stein utilizaron también este método. Viktor Sklovski en sus mejores libros, de los años veinte, escribe en párrafos de una frase. Las múltiples aperturas y cierres producidos por el método de arranque y parada permiten al discurso tornarse tan diferenciado y polifónico como sea posible. Su forma más habitual en el discurso expositivo es la de unidades cortas de uno o dos párrafos separadas mediante espacios. «Notas sobre...» es el título literario habitual, una forma que Barthes utiliza en su ensayo sobre Gide, y al que regresa con frecuencia en sus últimos trabajos. Buena parte de sus escritos se desarrolla por medio de técnicas de interrupción, en ocasiones en la forma de un fragmento alternado con un comentario disyuntivo, como en *Michelet* y *S/Z*. Escribir en fragmentos, secuencias o «notas» conlleva formas nuevas, seriales (en lugar de lineales), de disposición. Estas frases pueden ser dispuestas de algún modo arbitrario. Por ejemplo, pueden estar numeradas, un método practicado con gran refinamiento por Wittgenstein. O quizá pueden llevar encabezamientos, en ocasiones irónicos o extremadamente enfáticos, la estrategia de Barthes en *Roland Barthes*. Los encabezamientos permiten una posibilidad adicional: que los elementos estén dispuestos alfabéticamente, para enfatizar todavía más el carácter arbitrario de su secuencia. Es el método de *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977).

La última escritura de Barthes es la más osada formalmente; todas las obras mayores fueron organizadas en forma serial y no lineal. La escritura ensayística continua quedó reservada a las buenas acciones literarias (prólogos, por ejemplo, de los que Barthes escribió numerosos) o a los caprichos periodísticos. En todo caso, estas rotundas formas de su escritura postrera no hacen más que presentar un deseo implícito en toda su obra, el deseo de Barthes de tener una relación superior con respecto a la aseveración: la relación que tiene el arte, de placer. Tal concepción de la escritura excluye el miedo a la contradicción. (En palabras de Wilde: «Una verdad en el arte es aquella cuya contradicción también es verdadera»). Barthes comparaba repetidamente la enseñanza con la actuación, la lectura con el eros, la escritura con la seducción. Su voz se fue tornando más y más personal, con más textura, como decía él; su arte intelectual fue volviéndose más abiertamente una representación, como la de los otros grandes antisistematizadores. Pero si Nietzsche se dirige al lector en

muchos tonos, casi siempre agresivos —exultando, reprendiendo, persuadiendo, empujando, hostigando, invitando a la complicidad—, Barthes invariablemente actúa en un registro afable. No hay afirmaciones rudas ni proféticas, ni súplicas al lector, ni esfuerzos para *no* ser comprendido. Se trata de la seducción como juego, nunca como violación. Toda la obra de Barthes es una exploración de lo histriónico o lo lúdico; de muchas e ingeniosas maneras, una excusa para el paladeo, para una relación festiva (más que dogmática o crédula) con las ideas. Para Barthes, como para Nietzsche, el fin no es alcanzar algo en particular. El fin es hacernos audaces, ágiles, sutiles, inteligentes, escépticos. Y dar placer.

La escritura es el tema perenne de Barthes; en realidad, nadie desde Flaubert (en sus cartas) ha pensado con tanta brillantez y pasión como Barthes lo ha hecho acerca de lo que es la escritura. Buena parte de su obra está dedicada a retratos de la vocación del escritor: desde los primeros y demolidores estudios incluidos en *Mitologías* (1957) del escritor tal como es visto por los demás, es decir, el escritor como fraude, como «El escritor de vacaciones», a ensayos más ambiciosos sobre escritores escribiendo, es decir, el escritor como héroe y mártir, como «Flaubert y la frase», sobre la «agonía del estilo» del escritor. Los maravillosos ensayos de Barthes sobre escritores deben ser considerados como diferentes versiones de su gran apología de la vocación de escritor. Pese a su admiración por los extenuantes niveles de integridad fijados por Flaubert, se atreve a concebir la escritura como una forma de felicidad: el tema de su ensayo sobre Voltaire («El último escritor feliz») y de su retrato de Fourier, en absoluto irritado por el principio de maldad. En sus últimos trabajos habla directamente de su propia práctica, sus escrúpulos, su dicha.

Barthes interpreta la escritura como una forma idealmente compleja de la conciencia, una forma de ser al mismo tiempo pasivo y activo, social y asocial, de estar presente y ausente en la propia vida. Su idea de la vocación del escritor excluye el secuestro que Flaubert había considerado inevitable, y parece negar todo conflicto entre el necesario ensimismamiento del escritor y los placeres mundanos. Se trata, por así decirlo, de Flaubert corregido de arriba abajo por Gide, un rigor mejor cultivado, informal, una relación con las ideas ávida, maliciosa, que excluye el fanatismo. En realidad, el autorretrato ideal —el retrato del yo como escritor— que Barthes esbozó a lo largo de su obra está virtualmente completo en su primer ensayo, sobre la «obra de egoísmo» de Gide, su *Diario*. Gide dio a Barthes el modelo patricio para el escritor que es ágil y múltiple, nunca estridente ni vulgarmente indignado; generoso pero también apropiadamente egotista; incapaz de ser profundamente influenciado. Advierte qué poco se vio alterado Gide por sus vastas lecturas («tantas veces se reconocía a sí mismo»), cómo sus «descubrimientos» no eran nunca «renuncias». Y alaba la abundancia de escrúpulos de Gide, señalando que la «situación [de Gide] en la intersección de grandes corrientes contradictorias no tiene

nada de fácil...». Barthes suscribe también la idea de Gide de la escritura elusiva, deseosa de ser menor. Su relación con la política también recuerda a la de Gide: su disposición en tiempos de movilización ideológica a ocupar la tribuna adecuada, a ser político, aunque, finalmente, no; y en consecuencia, quizá, a decir la verdad que casi nadie más dice. (Ver el corto ensayo que Barthes escribió después de un viaje a China en 1974). Barthes tenía muchas afinidades con Gide, y mucho de lo que dice de Gide puede aplicarse inalterado a él. Qué extraordinario encontrarlo todo dispuesto — incluido el programa de «perpetua corrección»— mucho antes de embarcarse en su carrera. (Barthes tenía veintisiete años, era paciente de un sanatorio para estudiantes tuberculosos, cuando escribió este ensayo, en 1942, para la revista del sanatorio; no entró en la arena literaria parisina hasta cinco años más tarde).

Cuando Barthes, que se inició bajo los auspicios de la doctrina de Gide de disponibilidad psíquica y moral, empezó a escribir regularmente, el trabajo importante de Gide hacía mucho tiempo que se había completado y su influencia ya era insignificante (murió en 1951); y Barthes se puso la coraza del debate de posguerra acerca de la responsabilidad de la literatura, cuyos términos fueron fijados por Sartre: la exigencia de que el escritor mantenga una relación militante con la virtud, que Sartre describió con la noción tautológica de «compromiso». Gide y Sartre fueron, por supuesto, los dos escritores-moralistas más influyentes de este siglo en Francia, y la obra de estos dos hijos de la cultura francesa protestante sugiere elecciones morales y estéticas opuestas. Pero es justo esta clase de polarización lo que Barthes, otro protestante sublevado contra el moralismo protestante, trata de evitar. Ágilmente gideano como es, Barthes está deseoso de reconocer también el modelo de Sartre. Si una disputa con la idea de la literatura de Sartre subyace en el corazón de su primer libro, *El grado cero de la escritura* (Sartre nunca es mencionado por su nombre), un acuerdo con la idea sartreana de la imaginación, y sus energías obsesivas, subyace en el último libro de Barthes, *La cámara lúcida* (escrito «en homenaje» al primer Sartre, el autor de *Lo imaginario*). Incluso en el primer libro, Barthes concede mucho a la idea de Sartre de la literatura y el lenguaje; por ejemplo, colocando a la poesía con las otras «artes» e identificando la literatura con la prosa, con la polémica. La idea de la literatura de Barthes en posteriores escritos sería más compleja. Aunque nunca escribió sobre poesía, sus exigencias para la literatura se aproximaban a las de un poeta: lenguaje que ha experimentado una agitación, ha sido desplazado, liberado de contextos ingratos; que, por así decirlo, vive a solas. A pesar de que Barthes está de acuerdo con Sartre en que la vocación de escritor tiene un imperativo ético, insiste en su complejidad y ambigüedad. Sartre apela a la moralidad de los fines. Barthes invoca «la moralidad de la forma», lo que hace de la literatura un problema y no una solución, lo que conforma la literatura.

Concebir la literatura como una «comunicación» y una toma de posición exitosas, sin embargo, es un parecer que inevitablemente acabará siendo conformista. La idea instrumental expuesta por Sartre en *¿Qué es la literatura?* (1948) hace de la literatura

algo perpetuamente obsoleto, una lucha fútil —y fuera de lugar— entre buenos soldados éticos y puristas literarios, es decir, modernistas. (Compárese la latente hostilidad de esta idea de la literatura con la sutileza y agudeza de lo que Sartre tenía que decir acerca de las imágenes visuales). Dividido entre su amor por la literatura (el amor narrado en su único libro perfecto, *Las palabras*) y un desdén evangélico por la literatura, uno de los grandes *littérateurs* del siglo se pasó los últimos años de su vida insultando la literatura y a sí mismo con esa idea indigente, «la neurosis de la literatura». Esta defensa del proyecto de compromiso del escritor ya no es convincente. Acusado de reducir la literatura (a la política), Sartre protestó que sería más correcto acusarle de sobrestimarla. «Si la literatura no lo es *todo*, no merece una sola hora de la atención de nadie», declaró en una entrevista en 1960. «A eso es a lo que me refiero con “compromiso”». Pero la inflación de Sartre de la literatura a «todo» es otra forma de devaluarla.

También Barthes podría ser acusado de sobrestimar la literatura —de tratar la literatura como «todo»—, pero al menos él tuvo buenos argumentos para hacerlo. Pues Barthes comprendía (a diferencia de Sartre) que la literatura es toda ella, por encima de todo, lenguaje. Es el lenguaje el que lo es todo. Lo cual equivale a decir que toda la realidad es presentada en forma de lenguaje: la sabiduría del poeta y también la del estructuralista. Y Barthes da por hecho (a diferencia de Sartre, con su noción de escritura como comunicación) lo que él llama la «radical exploración de la literatura» emprendida por Mallarmé, Joyce, Proust y sus sucesores. Que ninguna empresa es valiosa a menos que pueda ser concebida como una muestra de radicalismo, con el radicalismo por lo tanto desvinculado de todo contenido distintivo, es quizá la esencia de lo que llamamos modernismo. La obra de Barthes pertenece a la sensibilidad del modernismo en la medida en que asume la necesidad de la postura del adversario: la literatura concebida mediante los cánones modernistas pero no necesariamente una literatura modernista. Más bien, todas las variedades de contraposición están disponibles.

Quizá la más sorprendente diferencia entre Sartre y Barthes es la más profunda, la de temperamento. Sartre tiene una visión del mundo intelectualmente brutal, de *bon enfant*, una visión que anhela la simplicidad, la resolución, la transparencia. La visión de Barthes es irrevocablemente compleja, consciente de sí misma, refinada, irresoluta. Sartre se mostraba ansioso, demasiado ansioso, por buscar la confrontación, y la tragedia de su gran carrera, del uso que hizo de su prodigiosa inteligencia, fue su anhelo de simplificarse a sí mismo. Barthes prefirió evitar la confrontación, evadir la polarización. Este define al escritor como «el observador que permanece en el cruce de caminos de todos los demás discursos», lo opuesto a un activista o un proveedor de doctrina.

La utopía de la literatura de Barthes tiene un carácter ético casi opuesto al de Sartre. Emerge en las conexiones que realiza entre el deseo y la lectura, el deseo y la escritura, su insistencia en que su propia escritura es, más que nada, producto del

apetito. Las palabras «placer», «dicha», «felicidad» se repiten en su obra con un peso, reminiscente de Gide, que es a la vez voluptuoso y subversivo. Del mismo modo que un moralista —puritano o antipuritano— puede distinguir solemnemente entre el sexo para la procreación y el sexo por placer, Barthes divide a los escritores entre los que escriben *algo* (lo que Sartre quería decir por escritor) y el escritor real, que no escribe algo, sino que, más bien, *escribe*. Esta acepción intransitiva del verbo «escribir» es defendida por Barthes no sólo como la fuente de la felicidad del escritor, sino como el modelo de libertad. Para Barthes, no es el compromiso que la escritura adopta con respecto a algo exterior a sí misma (un objetivo social o moral) lo que hace de la literatura un instrumento de oposición y subversión, sino una determinada práctica de la propia escritura: excesiva, juguetona, intrincada, sensual, el lenguaje que no puede nunca ser el del poder.

El elogio que Barthes hace de la escritura como una actividad gratuita y libre es, en cierto sentido, un punto de vista político. Concibe la literatura como una perpetua renovación del derecho a la aseveración individual, y todos los derechos son, en última instancia, derechos políticos. Con todo, Barthes mantiene una relación elusiva con la política, y es uno de los grandes rechazadores modernos de la historia. Barthes empezó a publicar y a ser importante tras las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, que, asombrosamente, nunca menciona; en realidad, en todos sus escritos, por lo que yo recuerdo, nunca menciona la palabra «guerra». La amistosa forma de Barthes de comprender los temas de estudio los domestica en el mejor sentido. Carece totalmente de la trágica conciencia de Walter Benjamin de que toda obra de la civilización es también obra de la barbarie. La carga ética de Benjamin era una especie de martirio; no podía evitar relacionarla con la política. Barthes contempla la política como una especie de constricción del ser humano (e intelectual) a la que se debe burlar mediante la inteligencia; en *Roland Barthes* declara que le gustan las posiciones políticas «mantenidas con suavidad». De ahí, quizá, que nunca se viera atrapado por el proyecto que es central para Benjamin y para todos los verdaderos modernistas: tratar de comprender la naturaleza de «lo moderno». Barthes, que no estaba atormentado por las catástrofes de la modernidad ni tentado por sus ilusiones revolucionarias, tenía una sensibilidad postrágica. Se refiere a la presente era literaria como «un momento de amable apocalipsis». Feliz es el escritor que puede pronunciar una frase como esa.

Buena parte de la obra de Barthes está dedicada al repertorio del placer; «la gran aventura del placer», como él lo llama en un ensayo sobre la *Fisiología del gusto* de Brillat-Savarin. Percibiendo un modelo de felicidad en cada cosa que examina, asimila la práctica intelectual en sí misma a lo erótico, «la pluralidad de deseos». El significado nunca es monógamo. Su alegre sabiduría o gaya ciencia ofrece el ideal de una conciencia libre aunque capaz, satisfecha, de una condición en la que uno no

tiene que elegir entre bien y mal, verdadero y falso, en la que no es necesario justificar. Los textos y empeños que atraparon a Barthes tienden a ser aquellos en los que podía leer un desafío a dichas antítesis. Por ejemplo, así es como Barthes interpreta la moda: un dominio, como el eros, en el que los contrarios no existen («La moda busca equivalencias, validaciones, no verdades»), en el que uno puede hallar gratificación, donde el significado —y el placer— es intenso.

Para interpretar así, Barthes requiere una categoría maestra a través de la cual todo puede ser refractado, que posibilita el máximo número de movimientos intelectuales. Esa categoría extremadamente inclusiva es el lenguaje, el lenguaje en su sentido más amplio, el significado en sí mismo. De ese modo, el tema de *El sistema de la moda* (1967) no es la moda sino el lenguaje de la moda. Barthes asume, por supuesto, que el lenguaje de la moda es la moda; que, como dijo en una entrevista, «la moda existe sólo a través del discurso sobre ella». Asunciones de esa clase (el mito es un lenguaje, la moda es un lenguaje) se han convertido en destacadas convenciones, con frecuencia reductoras, del empeño intelectual contemporáneo. En la obra de Barthes la asunción es menos reductora que multiplicadora; un motivo de sobra para considerar al crítico como artista. Estipular que no hay comprensión fuera del lenguaje es afirmar que hay significado *en todas partes*.

Ampliando así el alcance del significado, Barthes lleva la noción hasta sus límites para llegar a paradojas tan triunfales como el sujeto vacío que lo contiene todo, el signo vacío al que se le puede atribuir todo significado. Con esta eufórica percepción de cómo prolifera el significado, Barthes interpreta el «grado cero del monumento», la Torre Eiffel, como «este signo puro, virtualmente vacío» que (las cursivas son tuyas) «*lo significa todo*». (El objetivo característico de los argumentos-paradoja de Barthes es reivindicar temas libres de toda utilidad: es la inutilidad de la Torre Eiffel lo que la hace infinitamente útil como signo, del mismo modo que la inutilidad de la verdadera literatura es lo que la hace útil moralmente). Barthes encontró un mundo de tales ausencias de significado liberadoras, al mismo tiempo modernista y simplemente no occidental, en Japón: Japón, señaló, estaba lleno de signos vacíos. En lugar de antítesis moralistas —verdadero contra falso, bueno contra malo—, Barthes ofrece extremos complementarios. «Su forma está vacía pero presente, su significado ausente pero pleno», escribe acerca del mito en un ensayo de los años cincuenta. El tratamiento de numerosos temas tiene este clímax idéntico: que la ausencia es en realidad presencia, el vacío plenitud, la impersonalidad el más elevado logro de lo personal.

Como ese eufórico registro de comprensión religiosa que halla tesoros de significado en lo más banal e intrascendente, que designa como el más rico portador de significado un vacío de significado, las brillantes descripciones de la obra de Barthes denotan una experiencia extática de la comprensión; y el éxtasis —sea religioso, estético o sexual— ha sido siempre descrito mediante la metáfora de estar vacío y estar lleno, el estado cero y el estado de máxima plenitud: su alternancia, su

equivalencia. La propia transposición de temas en el interior de un discurso sobre ellos es la misma clase de movimiento: vaciar temas para volver a llenarlos de nuevo. Es un método de comprensión que, presumiendo el éxtasis, alimenta el distanciamiento. Y su idea del lenguaje también sostiene sendos aspectos de la sensibilidad de Barthes: mientras refrenda una profusión de significados, la teoría de Saussure —que el lenguaje *es* forma (y no sustancia)— es maravillosamente congruente con el gusto por el discurso elegante, es decir reticente. Creando significado por medio del equivalente intelectual al espacio negativo, el método de Barthes nunca habla sobre los temas en sí mismos: la moda es el lenguaje de la moda, un país es «el imperio de los signos» —el elogio definitivo—. Que la realidad exista *en forma* de signos se ajusta a la máxima idea de lo apropiado: todo significado es diferido, indirecto, elegante.

Los ideales de impersonalidad, de reticencia, de elegancia de Barthes quedan expuestos con la mayor belleza en su apreciación de la cultura japonesa del libro llamado *El imperio de los signos* (1970) y en su ensayo sobre las marionetas del bunraku. Ese ensayo, «Lección de escritura», recuerda «Sobre el teatro de marionetas» de Kleist, que celebra de un modo similar la tranquilidad, ligereza y elegancia de seres sin pensamiento, o significado; sin «los desórdenes de la conciencia». Como las marionetas del ensayo de Kleist, las marionetas del bunraku son vistas como la encarnación de una «impasibilidad, claridad, agilidad, sutileza» ideales. Al mismo tiempo impasibles y fantásticas, inanes y profundas, sin conciencia y supremamente sensuales, esas cualidades que Barthes detectó en varias facetas de la civilización japonesa proyectan un ideal de gusto y porte, el ideal de un esteta en su significado más amplio, que ha estado en circulación general desde los dandis de finales del siglo XVIII. Barthes no fue el primer observador occidental para el que Japón ha sido la utopía de un esteta, el lugar en el que uno encuentra vistas de esteta por todas partes y se ejercita en libertad. La cultura en la que los objetivos estéticos son centrales —no, como en occidente, excéntricos— estaba destinada a despertar una poderosa reacción. (Japón es mencionado en el ensayo sobre Gide escrito en 1942).

De los modelos disponibles para la forma de mirar el mundo estéticamente, quizá los más elocuentes son los franceses y los japoneses. En Francia ha sido en buena medida una tradición literaria, si bien con anexos en dos artes populares, la gastronomía y la moda. Barthes analizó el tema de la comida como ideología, como clasificación, como gusto; con frecuencia habla de paladear, y parece inevitable que considerara agradable el tema de la moda. Escritores desde Baudelaire a Cocteau se han tomado la moda en serio, y una de las figuras fundadoras del modernismo literario, Mallarmé, editó una revista de moda. La cultura francesa, donde los ideales estéticos han sido más explícitos e influyentes que en cualquier otra cultura europea, permite un vínculo entre ideas de arte de vanguardia y de la moda. (Los franceses nunca han compartido la convicción anglo-americana de que lo que está de moda es

lo contrario de lo serio). En Japón, los criterios estéticos parecen imbuir toda la cultura, y anteceden en mucho a las ironías modernas; fueron formulados en fecha tan temprana como a finales del siglo x, en *El libro de la almohada* de Sei Shônagon, ese breviario de consumadas actitudes dandis, escrito en lo que nos parece una forma asombrosamente moderna y disyuntiva: notas, anécdotas y listas. El interés de Barthes por Japón expresa la atracción por una versión menos defensiva, más inocente y mucho más elaborada de la sensibilidad estética: más vacía y bonita que la francesa, más simple (no hay belleza en la fealdad, como en Baudelaire), preapocalíptica, refinada, serena.

En la cultura occidental, donde sigue siendo marginal, la actitud dandi tiene el carácter de exageración. En una de sus formas, la más antigua, el esteta es un deliberado exclusivista del gusto que mantiene actitudes que le permiten gustar de, estar cómodo con y dar su aprobación a el menor número de cosas; reduciendo las cosas a su menor expresión. (Cuando el gusto distribuye sus aprobaciones y sus rechazos, favorece adjetivos pequeños, como —para alabar— «feliz», «divertido», «encantador», «amable», «apropiado»). La elegancia equivale a la mayor cantidad de rechazo. En tanto que lenguaje, esta actitud encuentra su expresión consumada en la ocurrencia renuente, el desdeñoso comentario inteligente. En su otra forma, el esteta tiene unos criterios que le permiten hallar placer en el mayor número de cosas, asimilando fuentes de placer nuevas, no convencionales e incluso ilícitas. El dispositivo literario que mejor proyecta esta actitud es la lista (*Roland Barthes* contiene muchas), la caprichosa polifonía del esteta que yuxtapone cosas y experiencias de una naturaleza absolutamente distinta, con frecuencia incongruente, convirtiéndolas a todas, mediante esta técnica, en artefactos, en objetos estéticos. Aquí la elegancia equivale a las aprobaciones más ocurrentes. La postura del esteta alterna entre *nunca* estar satisfecho y encontrar *siempre* el modo de satisfacerse, de hallar placer en prácticamente cualquier cosa.^[1]

A pesar de que ambas direcciones del gusto dandi presuponen cierto distanciamiento, la versión exclusivista es más impasible. La versión inclusiva puede ser entusiasta, incluso efusiva; los adjetivos utilizados para alabar tienden a ser exageraciones en lugar de subestimaciones. Barthes, que tenía mucho del elevado gusto exclusivista del dandi, sentía mayor inclinación por su forma moderna, democratizadora: la nivelación estética, de ahí su predisposición a encontrar encanto, diversión, felicidad, placer en tantas cosas. Su explicación de Fourier, por ejemplo, es en última instancia la valoración de un esteta. De los «pequeños detalles» que, dice, configuran «a Fourier como un todo», Barthes escribe: «Me dejo llevar, encandilar, convencer por una suerte de encanto de la expresión... Fourier es un enjambre de tales dichas... No puedo resistir estos placeres, me parecen “verdaderos” para mí». De un modo similar, lo que a otro *flâneur* menos predispuesto a hallar placer en todas partes le podría parecer una opresiva superpoblación en las calles de Tokio, para Barthes significa «la transformación de la calidad en cantidad», una nueva relación

que es «fuente de un júbilo infinito».

Muchos de los pareceres e intereses de Barthes son implícitamente afirmaciones de los gustos del esteta. Sus primeros ensayos en defensa de la ficción de Robbe-Grillet, que le valieron a Barthes la engañosa reputación de partidario del modernismo literario, fueron efectivamente polémicas de esteta. Lo «objetivo», lo «literal», estas ideas literarias austeras y minimalistas son en realidad el ingenioso reciclaje de una de las principales tesis del esteta: que la superficie es tan reveladora como la profundidad. Lo que Barthes detectó en Robbe-Grillet en los años cincuenta fue una nueva versión de alta tecnología del escritor dandi; lo que alabó de Robbe-Grillet fue el deseo de «radicar la novela en la superficie», frustrando en consecuencia nuestro deseo de «replegarnos en una psicología». La idea de que las profundidades son confusas, demagógicas, que ninguna esencia humana se remueve en lo hondo de las cosas, y que la libertad consiste en permanecer en la superficie, el gran cristal sobre el que circula el deseo, es el argumento central de la postura del esteta moderno en las diversas formas ejemplares que ha adoptado a lo largo de los últimos cien años. (Baudelaire, Wilde, Duchamp, Cage).

Barthes está constantemente rebatiendo en contra de la profundidad, en contra de la idea de que lo más real está latente, sumergido. El bunraku es contemplado como un rechazo de la antinomia de la materia y el alma, lo interior y lo exterior. «El mito no oculta nada», declara en «El mito hoy» (1956). La posición del esteta no sólo contempla la noción de la profundidad, de la ocultación, como una mistificación, una mentira, sino que se opone a la idea misma de antítesis. Naturalmente, hablar de profundidades y superficies es ya tergiversar la visión estética del mundo, reiterar una dualidad, como la de forma y contenido, que precisamente niega. La mayor expresión de esta postura fue realizada por Nietzsche, cuya obra constituye una crítica de las antítesis fijadas (bueno contra malo, correcto contra incorrecto, cierto contra falso).

Pero mientras Nietzsche despreciaba las «profundidades», ensalzaba las «cumbres». En la tradición posnietzscheana no hay ni profundidades ni cumbres; hay sólo varias clases de superficies, de espectáculo. Nietzsche dijo que toda naturaleza profunda necesita una máscara, y hablaba —profundamente— en elogio de la estratagema intelectual: pero hizo la más sombría de las predicciones al decir que el siglo siguiente, el nuestro, sería la era del actor. Un ideal de seriedad, de sinceridad, subyace en toda la obra de Nietzsche, cosa que hace tan problemático el solapamiento de sus ideas con las de un verdadero esteta (como Wilde, como Barthes). Nietzsche era un pensador histriónico pero no un amante del histrionismo. Su ambivalencia hacia el espectáculo (a fin de cuentas, su crítica a la música de Wagner fue finalmente que se trataba de una seducción), su insistencia en la autenticidad del espectáculo, significan la presencia de otros criterios además del histriónico. A juicio del esteta, las nociones de realidad y espectáculo precisamente se refuerzan y se permean entre sí, y la seducción es siempre algo positivo. En este sentido, las ideas de Barthes tienen una coherencia ejemplar. Conceptos teatrales dan forma, directa o

indirectamente, a toda su obra. (Divulgando el secreto, más tarde, declara en *Roland Barthes* que no había un solo texto «que no tratara sobre un cierto teatro, y el espectáculo es la categoría universal por medio de cuyas formas se ve el mundo»). Barthes explica la descripción vacía, «antológica» de Robbe-Grillet como una técnica de distanciamiento teatral (presentar un objeto «como si fuera en sí mismo un espectáculo»). La moda es, por supuesto, otro registro de lo teatral. Como lo es el interés de Barthes por la fotografía, en la que considera que la calidad de espectador es pura y angustiada. En la descripción de la fotografía aportada en *La cámara lúcida* apenas hay fotógrafos; el tema son las fotografías (tratadas prácticamente como objetos encontrados) y los que están fascinados por ellas: como objetos de ensueño erótico, un *memento mori*.

Lo que escribió acerca de Brecht, al que descubrió en 1954 (cuando el Berliner Ensemble visitó París con su producción de *Madre Coraje*) y al que ayudó a darse a conocer en Francia, dice menos acerca del teatro que de su tratamiento de muchos temas como *formas* de lo teatral. En su frecuente uso de Brecht en seminarios durante los años setenta, citaba los escritos en prosa, que tomaba como modelo de agudeza crítica; no era Brecht el creador de espectáculos didácticos sino Brecht el intelectual didáctico quien, en última instancia, interesaba a Barthes. En contraste, en el caso del bunraku lo que Barthes apreciaba era el elemento de teatralidad en sí mismo. En las primeras obras de Barthes, lo teatral es el dominio de la libertad, el lugar en el que las identidades son sólo papeles y uno puede *cambiar* de papel, una zona en la que el significado en sí mismo puede ser rechazado. (Barthes habla de la privilegiada «exoneración de sentido» del bunraku). Los comentarios de Barthes acerca de lo teatral, como su evangelismo del placer, son una forma de hacer proselitismo de la atenuación, el aligeramiento, la amortiguación del Logos, el conocimiento en sí mismo.

Afirmar la noción del espectáculo es el triunfo de la posición del esteta: la promulgación de lo lúdico, el rechazo de lo trágico. Todos los movimientos intelectuales de Barthes tienen el efecto de vaciar la obra de sus «contenidos», lo trágico de su finalidad. Este es el sentido en que su obra es genuinamente subversiva, liberadora, juguetona. Es un discurso fuera de la ley en la gran tradición esteta, que con frecuencia asume la libertad de rechazar la «sustancia» del discurso para mejorar su «forma»: discurso fuera de la ley tornado respetable, por así decir, con la ayuda de varias teorías conocidas como variedades del formalismo. En numerosas descripciones de su evolución intelectual, Barthes se define a sí mismo como el discípulo perpetuo; pero lo que en realidad quiere señalar es que sigue, en última instancia, intacto. Decía haber trabajado bajo los auspicios de una sucesión de teorías y maestros. En realidad, la obra de Barthes tiene, por lo general, más coherencia y ambivalencia. Pese a su relación con doctrinas tutelares, la sumisión de Barthes a la doctrina fue superficial. Al final, fue necesario deshacerse de toda la parafernalia intelectual. Sus últimos libros son una especie de desenredo de sus ideas. *Roland*

Barthes, dice, es el libro de su resistencia a sus ideas, el desmantelamiento de su propio poder. Y en la lección inaugural que marcó su acceso a un cargo de la mayor eminencia —la cátedra de Semiología Literaria en el Collège de France en 1977— Barthes decide, como es propio de él, argumentar en favor de una autoridad intelectual suave. Alaba la enseñanza como un espacio permisivo, no coercitivo, en el que uno puede relajarse, desarmarse, flotar.

El lenguaje en sí mismo, que Barthes llamaba una «utopía» en la eufórica formulación que concluye *El grado cero de la escritura*, es ahora atacado como otra forma de «poder», y su mismo esfuerzo para expresar su sensibilidad por los medios mediante los cuales el lenguaje es «poder» da origen a esa instantáneamente famosa hipérbole de su conferencia en el Collège de France: el poder del lenguaje es «simplemente, fascista». Asumir que la sociedad es regida por ideologías monolíticas y mistificaciones represivas es necesario para la defensa barthesiana del egoísmo, posrevolucionaria pero igualmente antinómica: su idea de que la afirmación de lo irremisiblemente personal es un acto subversivo. Esta es una extensión clásica de la actitud esteta mediante la cual se convierte en política: una política de individualidad radical. El placer es en buena medida identificado con el placer no autorizado, y el derecho de la reafirmación individual con la santidad del yo asocial. En sus escritos tardíos, el tema de la protesta contra el poder adopta la forma de una definición cada vez más privada de la experiencia (como implicación fetichizada) y una lúdica definición del pensamiento. «El gran problema», dice Barthes en una tardía entrevista, «es burlar el significado, burlar la ley, burlar al padre, burlar lo reprimido; no digo explotarlo, sino burlarlo». El ideal esteta de distanciamiento, el egoísmo del distanciamiento, permite confesiones de implicación apasionada, obsesiva: el egoísmo del ardor, de la fascinación. (Wilde habla de su «curiosa mezcla de ardor e indiferencia... Lo daría todo por una sensación y sería escéptico hasta el final»). Barthes tiene que seguir afirmando el distanciamiento del esteta y socavarlo con pasiones.

Como todos los grandes estetas, Barthes era un experto en opinar una cosa y la contraria. Así pues, identifica la escritura con una relación generosa con el mundo (escritura como «producción perpetua») y con una relación desafiante (escritura como «una perpetua revolución del lenguaje», fuera de los límites del poder). Quiere una política y una antipolítica, una relación crítica con el mundo y una libre de consideraciones morales. El radicalismo del esteta es el radicalismo de una conciencia privilegiada, incluso ahíta, pero de todos modos un radicalismo genuino. Todos los puntos de vista morales genuinos se fundan sobre una idea de rechazo, y el punto de vista del esteta, que puede ser conformista, provee de una cierta base, potencialmente poderosa y no sólo elegante, para un gran rechazo.

El radicalismo del esteta: ser múltiple, hacer múltiples identificaciones; asumir plenamente el privilegio de lo personal. La obra de Barthes —confiesa que escribe por obsesiones— consiste en continuidades y rodeos; la acumulación de puntos de

vista y, finalmente, deshacerse de todos ellos; una mezcla de proceso y capricho. Para Barthes, la libertad es un estado que consiste en permanecer plural, fluido, vibrante de doctrina, cuyo precio es ser indeciso, aprensivo, tener miedo de ser tomado por un impostor. La libertad del escritor que Barthes describe es, en parte, una huida. El escritor es el segundo de su propio ego, de ese ego en perpetua huida antes de ser fijado mediante la escritura, del mismo modo que la inteligencia está en perpetua huida de la doctrina. «El que *habla* no es el que *escribe*, y el que *escribe* no es el que *es*». Barthes quiere seguir en movimiento, ese es uno de los imperativos de la sensibilidad esteta.

A lo largo de su obra, Barthes se proyecta a sí mismo en su objeto de estudio. Es Fourier: ajeno a la idea del mal, distante de la política, «esa purga necesaria»; la «vomita». Es la marioneta bunraku: impersonal, sutil. Es Gide: el escritor sin edad (siempre joven, siempre maduro), el escritor como egoísta, una especie triunfante de «ser simultáneo» o deseo plural. Él es el tema de todos los temas que alaba. (Que deba, característicamente, alabar puede estar relacionado con su proyecto de definir, crear normas para sí mismo). En este sentido, mucho de lo que Barthes escribió ahora parece autobiográfico.

Al final, se convirtió en autobiográfico en el sentido literal. Una valiente meditación sobre lo personal, sobre el yo, está en el centro de sus últimos escritos y seminarios. Buena parte de la obra de Barthes, especialmente los tres últimos libros, con sus conmovedores temas de pérdida, constituye una cándida defensa de su sensualidad (además de su sexualidad), su sabor, su forma de degustar el mundo. Los libros son también astutamente anticonfesionales. *La cámara lúcida* es un metalibro: una meditación sobre el libro personal e incluso más autobiográfico que planeaba escribir sobre las fotografías de su madre, que murió en 1978, y después dejó de lado. Barthes parte del modelo modernista de escritura, que es superior a cualquier idea de intención o de expresividad; una máscara. «La obra —insiste Valéry— no debe dar a la persona a la que afecta nada que pueda ser reducido a una idea de la persona y el pensamiento del autor».^[2] Pero este compromiso con la impersonalidad no excluye la confesión del yo; es sólo otra variación del proyecto de autoexamen: el más noble proyecto de la literatura francesa. Valéry ofrece un ideal de ensimismamiento consigo mismo, impersonal, desinteresado. Rousseau ofrece otro ideal, apasionado, confesando vulnerabilidad. Muchos temas de la obra de Barthes están en el discurso clásico de la cultura literaria francesa: su gusto por la elegante abstracción, en particular por el análisis formal de los sentimientos; su desdén por la mera psicología; y su coquetería acerca de lo impersonal (Flaubert declarando «*Madame Bovary, c'est moi*» pero también insistiendo en sus cartas sobre la «impersonalidad» de la novela, la ausencia de relación con él).

Barthes es el último participante del gran proyecto literario nacional, inaugurado

por Montaigne: el yo como vocación, la vida como una lectura del yo. La empresa interpreta el yo como el lugar de todas las posibilidades, ávido, sin temor a la contradicción (nada debe perderse, todo puede ganarse), y el ejercicio de la conciencia como el objetivo más elevado de la vida, porque sólo siendo completamente consciente puede uno ser libre. La distintiva tradición utópica francesa es esta visión de la realidad redimida, recuperada, trascendida por la conciencia, una visión de la vida de la mente como una vida de deseo, de plena inteligencia y poder, completamente distinta de, pongamos, la tradición de alta gravedad moral alemana y rusa.

Inevitablemente, la obra de Barthes tenía que acabar en autobiografía. «Uno debe elegir entre ser un terrorista y ser un egoísta», señaló en una ocasión en un seminario. Las opciones parecen muy francesas. El terrorismo intelectual es una forma central, respetable, de la práctica intelectual en Francia; tolerada, aceptada, premiada: la tradición «jacobina» de aseveración implacable y descarados cambios radicales de postura; el mandato de juzgar, opinar, anatemizar constantemente; el gusto por las posiciones extremas, después revertidas sin mayor revuelo y para provocar deliberadamente. Junto a todo esto, ¿qué modesto es el egoísmo!

La voz de Barthes se fue tornando gradualmente más íntima, sus objetos de análisis más introspectivos. El tema principal de *Roland Barthes* es una afirmación de su propia idiosincrasia (que él no «descifra»). Escribe acerca del cuerpo, el gusto, el amor, la soledad, la desolación erótica; finalmente la muerte, o más bien el deseo y la muerte, los temas gemelos en el libro sobre fotografía. Como en los diálogos platónicos, el pensador (escritor, lector, profesor) y el amante —las dos figuras principales del yo barthesiano— se unen. Barthes, por supuesto, expone su erótica de la literatura más literalmente, tan literalmente como puede. (El texto *entra, llena, produce* euforia). Pero al final, después de todo, parece muy platónico. El monólogo de *Fragmentos de un discurso amoroso*, que de manera evidente surge de una historia de decepción amorosa, acaba en una visión espiritual a la clásica manera platónica, en la que los amores más bajos son transformados en los más altos, más inclusivos. Barthes confiesa que «quiere desenmascarar, ya no interpretar, sino hacer de la conciencia misma una droga, y acceder así a una visión de irreducible realidad, al gran drama de la claridad, al amor profético».

A medida que se despojaba de teorías, concedía menos peso a la idea modernista de lo intrincado. No quiere, dice, colocar ningún obstáculo entre él y el lector. El último libro es parte recuerdos (de su madre), parte meditación sobre el eros, parte tratado sobre la imagen fotográfica, parte invocación de la muerte: un libro de piedad, resignación, deseo; renuncia a una cierta brillantez, y el punto de vista en sí mismo es de enorme simplicidad. El tema de la fotografía aportó la gran exención, quizá la liberación, del exigente gusto formalista. Al elegir escribir sobre fotografía, Barthes aprovecha la ocasión para adoptar la más cálida forma de realismo: las fotografías fascinan por lo que retratan. Y pueden despertar el deseo de un mayor despojamiento

del yo. («Mirando determinadas fotografías —escribe en *La cámara lúcida*— quería ser un primitivo, sin cultura»). La dulzura y el encanto socráticos se vuelven más lastimeros, más desesperados: escribir es un abrazo, un ser abrazado, cada idea es una idea extendiéndose. Existe una sensación de disgregación de sus ideas, y de sí mismo, representada por la creciente fascinación por lo que llama «el detalle». En el prólogo a *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes escribe: «Si yo fuera escritor, y estuviera muerto, cómo me complacería que mi vida, por medio de los esfuerzos de algún biógrafo amistoso y objetivo, quedara reducida a unos cuantos detalles, unas cuantas preferencias, unas cuantas inflexiones, digamos, a “biografemas” cuya distinción y movilidad pudieran viajar más allá de los límites de cualquier destino, y llegaran a tocar, como los átomos de Epicuro, algún cuerpo futuro destinado a la misma dispersión». La necesidad de tocar, incluso en la perspectiva de su propia mortalidad.

La obra tardía de Barthes está llena de señales de que ha terminado algo —la empresa del crítico como artista— y está buscando ser otra clase de escritor. (Anunció su intención de escribir una novela). Había exaltadas confesiones de vulnerabilidad, de tristeza. Barthes contemplaba cada vez más una idea de la escritura que se parece a la idea mística de *kenosis*, vaciado. Reconocía que no sólo los sistemas —sus ideas estaban en un estado de fundición— sino también el «yo» debían ser desmantelados. (El verdadero conocimiento, dice Barthes, depende del «desenmascaramiento del “yo”»). Los elementos de la estética de la ausencia —el signo vacío, el sujeto vacío, la exención de significado— eran indicios de un gran proyecto de despersonalización, que es el más elevado gesto de buen gusto de un esteta. Hacia el final de la obra de Barthes, este ideal sufrió otra inflexión. Un ideal espiritual de despersonalización, que quizá es el característico término de todas las posiciones serias del esteta. (Pienso en Wilde, en Valéry). Es el punto en el que la visión del esteta se autodestruye: lo que sigue es o bien el silencio o bien la transformación.

Barthes albergaba luchas espirituales que no podían ser sostenidas por su posición de esteta. Era inevitable que fuera más allá de ella, como hizo en sus últimos escritos y clases. Al final, se había alejado de la estética de la ausencia y ahora hablaba de la literatura como el abrazo entre el sujeto y el objeto. Se produjo la emergencia de una visión de «sabiduría» de carácter platónico; atemperada, sin duda, por la sabiduría de naturaleza mundana, escéptica con los dogmatismos, concienzuda con la gratificación, nostálgicamente asida a los ideales utópicos. El temperamento, el estilo, la sensibilidad de Barthes habían recorrido su camino. Y desde ese mirador su obra en la actualidad parece desplegarse con más elegancia e intensidad y con mucho más vigor intelectual que la de todos sus contemporáneos: las considerables verdades concedidas a la sensibilidad del esteta, a un compromiso con la aventura intelectual, al talento para la contradicción y la inversión; esas «tardías» maneras de experimentar, evaluar, leer el mundo, y de sobrevivir en él, obteniendo energía, encontrando consuelo (pero no en última instancia), experimentando placer,

expresando amor.

[1982]

La voz de Walser

Robert Walser es uno de los más importantes escritores en lengua alemana del siglo xx; un escritor fundamental, tanto por las cuatro novelas que se conservan (mi favorita es la tercera, escrita en 1908, *Jakob von Gunten*) como por su prosa breve, en la cual la musicalidad y la caída libre de su escritura están menos obstruidas por la trama. Todo el que pretenda presentar a Walser a un público pendiente de su descubrimiento tiene a su disposición todo un arsenal de espléndidas comparaciones. Un Paul Klee en prosa; tan delicado, tan astuto, tan obsesionado. Un cruce entre Stevie Smith y Beckett: un Beckett jovial, dulce. Y, a medida que el presente de la literatura inevitablemente rehace su pretérito, no podemos evitar sino tener a Walser por el eslabón perdido entre Kleist y Kafka, que lo admiraba profundamente. (En aquel tiempo era más probable que Kafka fuera visto a través del prisma de Walser. Robert Musil, otro admirador entre sus contemporáneos, después de leer a Kafka dictaminó que era «un caso peculiar del tipo Walser»). Gozo de una ráfaga de placer semejante en la prosa breve y en primera persona de Walser a la del Leopardi de los diálogos y pasos, esa triunfal forma de prosa breve del gran escritor. Y la diversidad de climas mentales en los cuentos y apuntes de Walser, su elegancia y su extensión impredecible me recuerdan las formas libres en primera persona que abundan en la literatura clásica japonesa: el libro de la almohada, el diario poético, las «ocurrencias de un ocioso». Pero todo verdadero amante de Walser querrá desechar la red de comparaciones que se puede arrojar sobre su obra.

Tanto en la prosa larga como en la corta, Walser es un miniaturista que promulga las reivindicaciones de lo antiheroico, lo limitado, lo humilde, lo pequeño; como si respondiera a su punzante sentimiento por lo interminable. La vida de Walser ilustra la agitación de una clase de temperamento depresivo; padecía la depresiva fascinación por el estancamiento y por el modo como el tiempo se dilata, se consume, y pasó buena parte de su vida convirtiendo obsesivamente el tiempo en espacio: sus paseos. Su obra juega con la consternada visión deprimente de lo interminable: todo es la voz; cavilaciones, conversaciones, divagaciones, añadiduras. Lo importante se redime como una especie de lo no importante, la sabiduría es una suerte de tímida, animosa locuacidad.

El fondo moral del arte de Walser es su rechazo al poder, a la dominación. Soy común —es decir, nadie—, afirma el personaje característico de Walser. En «Días de flores» (1911) evoca la raza de «la gente extraña, que carece de carácter», que no quiere hacer nada. El «yo» recurrente de la prosa de Walser es el opuesto al del egotista: es el de alguien que «se ahoga en la obediencia». Se conoce la repugnancia

que Walser sentía por el éxito; el prodigioso espectro del fracaso que fue su vida. En «Kienast» (1917), Walser describe «a un hombre que nada quería tener que ver con nada». Este no hacedor era, por supuesto, un orgulloso escritor de producción formidable que ocultaba obras, buena parte escritas en su pasmosa microescritura, sin pausa. Lo que dice Walser sobre la inacción, la renuncia al esfuerzo, la naturalidad, es un programa, antirromántico en efecto, de la actividad del artista. En «Una pequeña excursión» (1914) observa: «No necesitamos ver nada fuera de lo común. Ya vemos demasiado».

Walser a menudo escribe, desde el punto de vista de una víctima, sobre la imaginación visionaria romántica. «Kleist en Thun» (1913), un autorretrato y un recorrido autorizado por el paisaje mental del genio romántico condenado al suicidio, describe el precipicio al borde del cual vivía Walser. El último párrafo, con sus modulaciones extremadas, sella la crónica de una ruina mental tan magnífica como ninguna otra que yo conozca en la literatura. Pero la mayor parte de sus cuentos y esbozos traen la conciencia de vuelta del precipicio. Sólo está gozando de «su momento de amable y cortés diversión», Walser nos tranquiliza, en «Nervioso» (1916), hablando en primera persona. «Quejas, quejas, hay que tenerlas, y hay que tener el valor de vivir con ellas. Es la mejor manera de vivir. Nadie debería tener miedo a un poco de extravagancia». El más largo de los cuentos, «El paseo» (1917), identifica la caminata con una movilidad lírica y el desprendimiento del temperamento, con sus «raptos de libertad»: la oscuridad sólo llega al final. El arte de Walser asume la depresión y el terror, a fin de aceptarlos (casi siempre); ironizarlos, aligerarlos. Se trata de jubilosos y sombríos soliloquios sobre la relación con la gravedad, en ambos sentidos, física y caracteriológica: escritura antigraavitacional, que loa el movimiento y la mudanza, la ingravidez; retratos de la conciencia de paseo por el mundo, saboreando su «bocado de vida», radiante en su desesperación.

En las ficciones de Walser siempre estamos (como en buena parte del arte moderno) en el seno de una mente, pero este universo —y esta desesperación— es todo menos solipsista. Está lleno de compasión: conciencia de la criaturidad de la vida, de la hermandad de la tristeza. «¿En qué clase de personas estoy pensando?», se pregunta la voz de Walser en «Una suerte de habla» (1925). «¿En mí, en ti, en todas nuestras pequeñas tiranías teatrales, en las libertades que no lo son, en las no libertades que no se toman en serio, en estos destructores que nunca dejan pasar la ocasión de bromear, en la gente que está desolada?». Los signos de interrogación que enmarcan la respuesta son una típica cortesía de Walser. Sus virtudes son las del arte más maduro, más civilizado. Es en verdad un escritor maravilloso, desgarrador.

[1994]

Danilo Kiš

La muerte de Danilo Kiš el 15 de octubre de 1989, a los cincuenta y cuatro años de edad, truncó de manera desgarradora uno de los más importantes periplos literarios realizado por escritor alguno durante la segunda mitad del siglo xx. Nacido al borde del caldero yugoslavo (en Subotica, cerca de la frontera con Hungría) unos años antes de la Segunda Guerra Mundial, de padre judío húngaro (Kis es un apellido húngaro) muerto en Auschwitz, y de madre serbia ortodoxa procedente del Montenegro rural, criado sobre todo en Hungría y Montenegro, graduado en Literatura por la Universidad de Belgrado donde se inició como escritor, a la postre expatriado de tiempo parcial y profesor intermitente en Francia, y por fin de tiempo completo en París, donde vivió sus últimos diez años, Kis tuvo una vida que se correspondió de principio a fin con lo que podría tenerse por lo peor que el siglo pudo ofrecer a su parte de Europa: la conquista nazi y el genocidio de los judíos seguido de la toma de poder soviética.

El año que Kis murió de cáncer, 1989, fue por supuesto el *annus mirabilis* en el cual se liquidó el gobierno totalitario de estilo soviético en Europa Central. A mediados de octubre, el derrumbe de lo que había parecido inmutable ya estaba claramente sucediendo; tres semanas después, el Muro de Berlín fue demolido. Es reconfortante pensar que murió enterado sólo de las buenas noticias. Felizmente —lo único de su muerte prematura que ofrece algo de consuelo—, no vivió para ver el derrumbe del Estado multiconfesional y multiétnico del que fue ciudadano (su origen «mixto» hacía de Kis un yugoslavo en verdad) ni el regreso, en suelo europeo, en su propio país, de los campos de concentración y el genocidio. Ferviente adversario de las vanidades nacionalistas, habría abominado del fascismo étnico serbio aún más que de la cultura oficial neobolchevique de la Segunda Yugoslavia a la que había reemplazado. Es difícil imaginar que, si aún estuviera vivo, hubiera podido soportar la destrucción de Bosnia.

La historia, u horror, que un escritor está obligado a soportar no hace de él o ella un gran escritor. Pero la geografía es destino. Para Kis no había repliegue del sentido exaltado del lugar y la responsabilidad del escritor que, literalmente, son parte del paisaje. Kis provenía de un pequeño país en el que para bien o para mal los escritores son importantes, en el que los más dotados se convierten en legisladores morales, y a veces incluso políticos. Tal vez más a menudo para mal: escritores eminentes de Belgrado suministraron el apuntalamiento ideológico del proyecto genocida serbio denominado limpieza étnica. La complicidad de la mayoría de los escritores y artistas serbios no exiliados con el triunfo actual del imperialismo de la Gran Serbia indica

que las voces opuestas al nacionalismo, entre las cuales la de Kis fue la más valerosa y elocuente, siempre han sido minorías. Aunque por temperamento y por exquisita cultura literaria cosmopolita habría preferido una trayectoria menos asediada, en la cual la literatura se mantuviera apartada de la política, Kis siempre fue atacado y por ello, necesariamente, siempre estuvo al ataque. La primera lucha fue contra el provincianismo. No tanto el de una literatura modesta (pues la antigua Yugoslavia produjo al menos dos prosistas de talla mundial, Ivo Andric y Miroslav Krleža) como el de una literatura apoyada y recompensada por el Estado. Se podía librar simplemente siendo ese escritor de cabal independencia y ambición artística que fue casi desde el comienzo. Pero estaban por venir peores ataques.

Kis fue uno de esos escritores que son sobre todo lectores, que prefieren entretenerse, pacer y extasiarse en la Gran Biblioteca y rendirse a su vocación sólo cuando el impulso de escribir se hace intolerable; no fue lo que podría llamarse prolífico. En toda su vida publicó nueve libros, siete de ellos en los catorce años entre 1962, cuando tenía veintisiete de edad, y 1976, cuando tenía cuarenta y uno. Primero figuran dos novelas cortas, *La buhardilla* y *Psalam 44* («Salmo 44») (publicadas en 1962). El segundo libro, *Basta, pepeo* («Jardín, cenizas») (1965), fue una novela. El tercero, *Penas precoces* (1968), un libro de cuentos. El cuarto, *El reloj de arena* (1972), una novela. El quinto y el sexto fueron colecciones de ensayos, *Po-etika* (1972) y *Po-etika II* (1974). El séptimo, *Una tumba para Boris Davidovich* (1976), fue una colección de cuentos vinculados por el tema que su editor optó por llamar novela. Lo escribió cuando era profesor de serbocroata en la Universidad de Burdeos, como había escrito *Basta, pepeo* cuando impartía clases en Estrasburgo.

Ya entonces, Kis pasaba cada vez más tiempo en el extranjero, aunque no se consideraba en el exilio, al igual que no habría dicho que era un «escritor disidente»: para él estaba del todo claro que la escritura digna del nombre de literatura no debía ser oficial. Con este séptimo libro, una *suite* de historias de casos del terror estalinista, la obra de Kis por fin atrajo la atención internacional que merecía. *Una tumba para Boris Davidovich* también atrajo una campaña de siete meses de atención hostil en Belgrado. La campaña, que olía a antisemitismo, se centró en una acusación (que el libro era una red de plagios de una bibliografía recóndita), a lo que Kis no tuvo más opción que responder. El resultado fue su octavo libro, *Lección de anatomía* (1978). En defensa de *Una tumba para Boris Davidovich* contra esas acusaciones insidiosas, Kis presentó una exposición a gran escala de su genealogía literaria (es decir, de sus gustos literarios), una poética *post* o protomodernista de la novela y un retrato de lo que podría ser el honor de un escritor. En los diez años siguientes publicó sólo otro libro, *La enciclopedia de los muertos* (1984), una colección de cuentos desvinculados.

La aclamación, primero en Europa occidental y después en Estados Unidos, de *Una tumba para Boris Davidovich* —confinado típicamente a la literatura disidente de «la otra Europa»— había acarreado traducciones de los libros anteriores a las

principales lenguas extranjeras, y Kis comenzó a ser invitado a congresos literarios de primer orden, a recibir premios y a parecer un verosímil candidato al Nobel. Convertirse en un escritor internacionalmente célebre implicó convertirse en un escritor muy entrevistado. Cuando se le pidió que comentara asuntos literarios y, siempre, que se pronunciara sobre las infamias en su país, lo hizo con una combatividad grave, siempre incisiva: dio entrevistas espléndidamente sustanciales. También se le pidió que colaborara con textos breves para periódicos y revistas: nunca una solicitud literaria fue menos que una ocasión para la intensidad. Si se recuerda que Kis publicó sólo un libro de narrativa en el último decenio de su vida, no se puede sino lamentar que concediera tantas entrevistas, escribiera tantos ensayos y prólogos. Poeta en prosa, al igual que príncipe de la indignación, sin duda Kis no estaba bien empleado en esas formas discursivas. Ningún gran narrador lo está. Y a diferencia de Italo Calvino y Thomas Bernhard, asimismo perdidos para la literatura a finales de los años ochenta, acaso Kis no había dado aún lo mejor de sí mismo en narrativa. Pero las novelas y cuentos que en efecto escribió le aseguran un lugar junto a esos dos contemporáneos algo mayores y mucho más prolíficos; es decir, Kis es parte del puñado de escritores indiscutiblemente importantes de la segunda mitad del siglo.

La genealogía literaria de Kis era complicada, la cual sin duda simplificó al declarar, como fue el caso a menudo, ser hijo de Borges y de Bruno Schulz. Pero casar al argentino cosmopolita con el judío polaco enclaustrado en una pequeña ciudad resuena con armonía justa. Era evidente que prefería a los parientes extranjeros que a la descendencia de su familia literaria serbocroata natal. En concreto, al unir al Borges erudito, sereno y especulativo con el introspectivo e hiperdescriptivo Schulz, señalaba los dos ramales principales de su propia obra. Las mezclas extrañas eran muy del gusto de Kis. Sus métodos literarios «mixtos» —realizados con plenitud en *El reloj de arena* (ficción histórica) y *Una tumba para Boris Davidovich* (historia ficción)— le dieron las precisas libertades apropiadas para promover la causa de la verdad y del arte. Por último: en literatura, se puede elegir a los propios padres. Pero nadie obliga a un escritor a declarar sus antepasados. Kis tuvo que proclamarlo. Como todo escritor que es un gran lector, fue un empedernido entusiasta de la obra de otros. Su talento para la admiración también hizo de él un escritor sumamente fraterno, lo cual expresó mejor en las numerosas traducciones de escritores contemporáneos que emprendió del francés, el húngaro, el ruso y el inglés al serbocroata. Ya expatriado seguía estando en realidad en su país, en su cabeza y en toda su obra, a pesar de su distanciamiento respecto del mundo literario de su país natal. Nunca los había abandonado, a pesar de la traición.

Cuando Kis murió en París en 1989, la prensa de Belgrado mantuvo luto nacional. El astro renegado de la literatura yugoslava se había extinguido. Muerto y ya no peligroso, pudo ser elogiado por los mediocres que siempre lo habían envidiado y que habían tramado su excomunión literaria, y que después procederían —mientras

Yugoslavia se desmoronaba— a convertirse en escritores oficiales del nuevo orden poscomunista y nacional patrioter. A Kis lo admiran, por supuesto, todos a los que les importa la literatura, en Belgrado y por doquier. El lugar de la antigua Yugoslavia en que con más fervor lo admiraron, y tal vez aún lo admiran, es Sarajevo. La gente de letras no me asedió precisamente con preguntas sobre la literatura estadounidense cuando fui a Sarajevo por vez primera en abril de 1993, pero les impresionó en grado sumo que hubiera tenido el privilegio de ser amiga de Danilo Kiš. En la Sarajevo asediada la gente piensa mucho en Kis. Su ferviente diatriba contra el nacionalismo, incorporada a *Lección de anatomía*, es uno de los dos textos proféticos (el otro es un cuento de Andric, «Una carta de 1920») que se cita más a menudo. A medida que la Bosnia laica y multiétnica (la Yugoslavia de Yugoslavia) es aplastada bajo el nuevo imperativo de una etnicidad/un Estado, Kis está más presente que nunca. Merece ser un héroe en Sarajevo, cuya lucha por sobrevivir encarna el honor de Europa.

Infortunadamente, el honor de Europa se ha perdido en Sarajevo. Kis y los escritores de mentalidad afín que se pronunciaron contra el nacionalismo y los odios étnicos fomentados desde lo alto no pudieron salvar ese honor, la idea más enaltecida de Europa. Pero no es verdad que, parafraseando a Auden, un gran escritor no cambia las cosas. A finales de siglo, que es el fin de muchas cosas, también la literatura está asediada. La obra de Danilo Kiš mantiene el honor de la literatura.

[1994]

El *Ferdydurke* de Gombrowicz

Comencemos por el título. Que significa... nada. No hay personaje alguno en la novela que se llame Ferdydurke. Y esto es sólo un anticipo de la insolencia venidera.

Publicada a finales de 1937, cuando el autor tenía treinta y tres años de edad, *Ferdydurke* es el segundo libro del gran escritor polaco. El título del primero, *Memorias de un periodo de inmadurez* (1933), habría servido maravillosamente para la novela. Quizá por eso Gombrowicz optó por la jitanjáfora.

Ese primer libro, cuyo título fue atacado por los críticos de Varsovia como si Gombrowicz hubiese revelado una confesión vergonzosa sin advertirlo, es una colección de relatos (los había estado publicando en revistas desde 1926); a partir de los dos años siguientes se publicaron más relatos, entre ellos dos («Filifor forrado de niño» y «Filimor forrado de niño») que usó, con simulados prefacios largos como un capítulo, a manera de interludios en *Ferdydurke*, así como una primera obra teatral, *La princesa Ivona*; luego, en 1935, se embarcó en una novela. ¿El título de este volumen de relatos extravagantes había sido al parecer (son sus palabras) «mal elegido»? Entonces ahora sí que iba a provocar. Iba a escribir una épica en defensa de la inmadurez. Como declaró al final de su vida: «La inmadurez —¡qué palabra tan comprometedor y desagradable!— se convirtió en mi grito de guerra».

La «inmadurez» (no la «juventud») es la palabra en la que insiste Gombrowicz, insiste en ella porque representa algo poco atractivo, algo, por usar otra de sus palabras clave, *inferior*. La nostalgia que la novela describe, y refrenda, no pretende, de modo fáustico, revivir los días gloriosos de la juventud. Lo que le sucede a un treintañero que, al despertar una mañana exasperado por la convicción de la futilidad de su vida y todos sus proyectos, es secuestrado por un profesor y devuelto al mundo de colegiales imberbes es una humillación, una caída.

Desde el principio, escribió Gombrowicz, había elegido la adopción de «un tono fantástico, excéntrico y extraño» que lindaba con «la manía, la locura y el absurdo». Irritar, Gombrowicz podría haber dicho, es conquistar. Pienso, luego contradigo. Joven aspirante a la gloria literaria de Varsovia en los años treinta, Gombrowicz ya era legendario en los cafés literarios a causa de sus muecas y poses alocadas. En la página, buscó una relación a la par de vehemente con el lector. Fatua y bobalicona, esta es una obra de tratamiento implacable.

Con todo, parece probable que Gombrowicz no supiera adónde se dirigía cuando escribió la novela. «Recuerdo bien», declaró Gombrowicz en 1968, un año antes de su muerte (¿lo recordaba o estaba manipulando su leyenda?),

que, cuando comencé *Ferdydurke*, no quería sino escribir una sátira mordaz que me colocara en una posición superior a la de mis enemigos. Pero mis palabras fueron pronto arrastradas por un baile violento, mordieron el bocado y galoparon hacia una locura grotesca a tal velocidad que tuve que reescribir la primera parte del libro a fin de infundirle la misma intensidad grotesca.

Pero el problema fue menos (sospecho) que los primeros capítulos precisaran de una infusión adicional de energías lunáticas, y más que Gombrowicz no anticipó los portes del argumento —sobre la naturaleza del eros, sobre la cultura (en especial la polaca), sobre los ideales— que conllevaría su relato.

Ferdydurke comienza con un secuestro de ensueño a un mundo absurdo en el que los grandes se vuelven pequeños y los pequeños monstruosamente grandes: ese enorme trasero en el cielo. En contraste con el paisaje que Lewis Carroll evocó para su niña prepúber, el país de las maravillas con cambios de forma y tamaño de Gombrowicz bulle de lujuria:

Agigantamiento en la negrura. Hinchamiento y agrandamiento junto con encogimiento y tendimiento, eludimientos y no sé qué desnudamiento general y singular, tensión paralizadora y parálisis tensa, colgamiento sobre un finísimo hilo y, además, conversión y mutación en lago, traslación y también caimiento en un sistema acumulativo y sublevante, como si yo estuviera sobre una estrecha planchuela llevada a la altura del octavo piso, con excitación de todos los órganos. Y subcosquilleo.

En la historia de Alicia, una niña se precipita a un mundo subterráneo asexual y gobernado por una nueva lógica, fantástica pero implacable. En *Ferdydurke*, la persona mayor convertida en colegial descubre nuevas libertades pueriles para la ofensa y para el reconocimiento del deseo vergonzoso.

Comienza con un secuestro; termina con un secuestro. El primero (por el profesor Pimko) devuelve al protagonista al escenario del sentimiento y deseo verdaderos y por ello inmanejables. El segundo secuestro muestra al protagonista en un regreso provisional a la denominada madurez:

Si alguien me descubriese aquí, en el corredor oscuro, ¿podría explicarle el sentido de mi excursión? ¿Por qué caminos se llega a esos torcidos y anormales caminos? La normalidad es un equilibrista sobre el abismo de la anormalidad. ¿Cuántas ocultas demencias contiene el orden cotidiano? No sabes ni cómo ni cuándo el desarrollo de los acontecimientos te induce a raptar un peón y huir fuera. Más bien habría que raptar a Isabel. Si había que raptar a alguien, entonces a Isabel; lo normal, lo lógico sería raptar a Isabel de la estancia; si a alguien, entonces a Isabel, a Isabel y no al estúpido e idiótico peón...

Ferdydurke es uno de los libros más vigorizantes y directos sobre el deseo sexual jamás escritos; y sin escena alguna de unión sexual. En efecto, la suerte está a favor de eros. ¿Quién no coincidiría en silenciar este murmullo social por el clamor de traseros, muslos y pantorrillas? Las nalgas reinan.

Más tarde, Gombrowicz se refirió a su novela como un panfleto. También la definió como una parodia de un cuento filosófico a la manera de Voltaire. Gombrowicz es uno de los grandes discutidores del siglo xx («*Contradecir*, hasta en

asuntos de poca monta —declaró—, es la necesidad suprema del arte actual») y *Ferdydurke* es una novela de ideas deslumbrante. Estas ideas le dan a la novela peso y alas.

Gombrowicz hace travesuras y brama, intimida y se mofa, pero también se toma muy en serio su proyecto de transvaloración, su crítica de las «ideas» elevadas. *Ferdydurke* es una de las pocas novelas que conozco que puede llamarse nietzscheana; sin duda es la única novela cómica que así puede ser descrita. (La fantasía conmovedora de *El lobo estepario* de Hesse parece, en comparación, plagada de sentimentalismo). Nietzsche deploró el ascenso de los valores del esclavo promovido por el cristianismo, e hizo un llamado a derrocar los ideales corruptos y a nuevas formas de autoridad. Gombrowicz, al afirmar la necesidad «humana» de imperfección, de lo incompleto, de la juventud, se proclama un especialista en inferioridad. La adolescencia canallesca puede parecer un antídoto drástico a la madurez petulante, pero esto es justo lo que Gombrowicz tiene en mente. «La degradación se convirtió en mi ideal para siempre. Veneré al esclavo». Todavía es un proyecto nietzscheano de revelación, de poner al descubierto, con una alegre danza satírica de dualismos: maduro frente a inmaduro, totalidades frente a partes, vestido frente a desnudo, heterosexualidad frente a homosexualidad, completo frente a incompleto.

Gombrowicz despliega alegremente muchos de los recursos de la alta modernidad literaria, a la postre denominada «posmodernidad», que pellizcan los decoros tradicionales de la escritura novelística: sobre todo el del narrador impertinente rebosante de sus propios estados emocionales contradictorios. Lo burlesco se desliza hacia lo patético. Cuando no se vanagloria, es abyecto; cuando no payasea, es vulnerable y se compadece a sí mismo.

Un narrador inmaduro es una suerte de narrador cándido; incluso el que ostenta lo que por lo general está oculto. Pero no es un narrador «sincero», pues la sinceridad es uno de esos ideales que no tienen sentido en un mundo de franqueza y provocación. «En la literatura la sinceridad no conduce a sitio alguno... cuanto más artificiales somos, más nos allegamos a la franqueza, el artificio permite al artista aproximarse a verdades vergonzosas». En cuanto a su celebrado *Diario*, Gombrowicz dice:

¿Has leído alguna vez un diario «sincero»? El diario «sincero» es el diario más mendaz... Y a la postre, ¡qué aburrida es la sinceridad! Es inútil.

Entonces, ¿qué? Mi diario tenía que ser sincero, pero no podía serlo. ¿Cómo podía resolver el problema? La palabra, la palabra hablada, suelta, tiene esta peculiaridad consoladora: se encuentra cerca de la sinceridad, no en lo que confiesa sino en lo que pretende ser y en lo que persigue.

Así que tuve que evitar que mi diario se convirtiera en una confesión. Tenía que mostrarme «en acción», en mi intención de imponerme al lector de un modo determinado, en mi deseo de crearme a mí mismo mientras los demás miran. «Así es como me gustaría ser para ti», y no «Así es como soy».

Con todo, por más extravagante que fuera la trama de *Ferdydurke*, ningún lector tendrá al protagonista y sus añoranzas por otra cosa que la transposición de la

personalidad y patología del autor. Al hacer de Pepe Kowalski un escritor —y autor de un libro de cuentos fallido y muy ridiculizado titulado, sí, *Memorias de un periodo de inmadurez*— Gombrowicz desafía al lector a *no* pensar en el hombre que escribió la novela.

Un escritor que se regodea en la fantasía de la renuncia a su identidad y privilegios. Un escritor que imagina una huida hacia la juventud, representada como un secuestro; desechar el destino que se espera de un adulto, representado como una sustracción del mundo en el que se es conocido.

Y entonces la fantasía se hizo realidad. (Pocas vidas de escritores han adoptado con tanta claridad la forma de un destino). A la edad de treinta y cinco años, unos cuantos días antes del fatídico 1 de septiembre de 1939, Gombrowicz fue lanzado al exilio inesperado, lejos de Europa, en el «inmaduro» Nuevo Mundo. Fue un cambio tan brutal en su vida real como el de la transformación imaginada de un hombre de treinta años en un colegial. Varado, sin medios de subsistencia, donde nada se esperaba de él porque nada se sabía de él, se le ofreció la oportunidad divina de perderse a sí mismo. En Polonia, era el Witold Gombrowicz de buena cuna, un destacado escritor de «vanguardia» que había escrito un libro que muchos (entre ellos su amigo, el otro gran escritor polaco del mismo periodo, Bruno Schulz) consideraban una obra maestra. En Argentina, escribe, «yo no era nada, así que podía serlo todo».

Es imposible imaginar a Gombrowicz sin sus veinticuatro años en Argentina (muchos de los cuales los pasó en penuria), una Argentina que adaptó a sus propias fantasías, su audacia, su orgullo. Dejó Polonia siendo un hombre relativamente joven; volvió a Europa (pero nunca a Polonia) cuando contaba con casi sesenta años de edad, y murió seis años después en el sur de Francia. La separación de Europa no hizo de Gombrowicz un escritor: el hombre que había publicado *Ferdydurke* dos años antes ya estaba del todo formado como artista literario. Fue, más bien, la confirmación más providencial de lo que conoce su novela, y les dio dirección y mordacidad a los espléndidos escritos aún venideros.

La terrible vivencia de la emigración (y para Gombrowicz fue una experiencia terrible) afiló su combatividad cultural, como sabemos por su *Diario*. Este (todo menos un diario «personal») puede leerse como una suerte de ficción de formato libre, posmoderno *avant la lettre*; es decir, animado por un programa de violación del decoro similar al de *Ferdydurke*. Las afirmaciones de genio asombroso y de agudeza intelectual del autor rivalizan con la versión continua de sus inseguridades, imperfecciones y bochornos, y una defensa desafiante de prejuicios brutales, palurdos. Al considerar que el vivaz medio literario porteño de finales de los treinta lo desairaba, y por ello estaba ávido de rechazarlo, y consciente de que albergaba a un gran escritor indiscutible, Gombrowicz se declaró «en el polo opuesto» a Borges. «Él

está profundamente arraigado a la literatura, yo a la vida. A decir verdad yo a la antiliteratura».

Como si estuviesen de acuerdo, un acuerdo superficial, con la disputa absolutamente interesada de Gombrowicz contra la idea de la literatura, muchos en la actualidad consideran que el *Diario* en lugar de *Ferdydurke* es su obra mayor.

Nadie puede olvidar el conocido comienzo del *Diario*:

Lunes
Yo.
Martes
Yo.
Miércoles
Yo.
Jueves
Yo.

Una vez dejado eso en claro, Gombrowicz dedica la entrada del viernes a una sutil reflexión sobre algún material que había estado leyendo en la prensa polaca.

Gombrowicz esperaba ofender con su egocentrismo: un escritor debe defender sus fronteras continuamente. Pero también el escritor debe abandonar las fronteras, y el egotismo, sostenía, es la condición previa de la libertad espiritual e intelectual. En el «yo... yo... yo» se oye al emigrado solitario que se burla del «nosotros... nosotros... nosotros...». Gombrowicz nunca dejó de disputar con la cultura polaca, con su intransigente colectivismo de espíritu (denominado romanticismo por lo general) y la obsesión de sus escritores con el martirio nacional, la identidad nacional. La inteligencia y energía implacables de sus observaciones acerca de asuntos culturales y artísticos, la pertinencia de sus desafíos a las devociones polacas, su brillante carácter polémico, lo convirtieron a la postre en el prosista más influyente del pasado medio siglo en su país natal.

La impresión polaca de encontrarse al margen de la cultura europea y del interés de Europa occidental mientras se toleraron generaciones de ocupación extranjera, había preparado al emigrante infeliz mejor de lo que quizá le habría gustado tolerar para verse sentenciado a muchos años de aislamiento casi absoluto como escritor. Con valentía se embarcó en el empeño de dar sentido profundo y liberador a su situación desprotegida en Argentina. El exilio puso a prueba su vocación y la extendió. El fortalecimiento de su desafección por las piedades nacionalistas y la propia congratulación lo hizo un ciudadano consumado de la literatura mundial.

Más de sesenta años después de que escribiera *Ferdydurke*, poco queda de los específicos blancos polacos que Gombrowicz escarneció. Han desaparecido junto con la Polonia en la que fue criado y maduró: destruidos por los múltiples golpes de la

guerra, la ocupación nazi, el dominio soviético (el cual impidió que jamás volviera) y el *ethos* del consumismo posterior a 1989. Casi tan datada es su suposición de que los adultos siempre aseguran ser maduros:

En nuestras relaciones con las otras personas queremos parecer cultivados, superiores, maduros, así que empleamos el lenguaje de la madurez y hablamos de, por ejemplo, la Belleza, la Bondad, la Verdad... Pero, en el seno de nuestra realidad confidencial e íntima, no sentimos más que ineptitud, inmadurez...

La declaración parece provenir de otro mundo. Cuán improbable sería en la actualidad que cualesquiera deficiencias vergonzosas que siente la gente fueran cubiertas con absolutos pomposos como Belleza, Bondad, Verdad. Los ideales de madurez, refinamiento y sabiduría al estilo europeo han dado paso sin cesar a las celebraciones de lo eternamente joven al estilo estadounidense. El descrédito de la literatura y otras expresiones de la «alta» cultura como elitistas u opuestas a la vida es un lugar común de la nueva cultura regida por los valores del entretenimiento. La indiscreción acerca de los propios sentimientos sexuales no convencionales es en la actualidad una contribución rutinaria, si no obligatoria, del entretenimiento público. Cualquiera que en la actualidad declarara su estima por «lo inferior» sostendría que no es en absoluto inferior; que en realidad es superior. Casi ninguna de las opiniones valoradas a las cuales Gombrowicz se enfrentaba se valora aún.

Entonces, ¿puede *Ferdydurke* todavía ofender? ¿Aún parece escandalosa? Salvo por la misoginia mordaz de la novela, probablemente no. ¿Aún parece extravagante, brillante, perturbadora, valiente, divertida... espléndida? Sí.

Celoso administrador de su propia leyenda, Gombrowicz estaba y no estaba diciendo la verdad cuando aseguró que había logrado con éxito eludir todos los géneros de la grandeza. Pero sea lo que fuere que pensaba, o quería que pensáramos que pensaba, hay determinadas consecuencias inevitables si alguien ha producido una obra maestra, y finalmente se le reconoce esa condición. A finales de los años cincuenta *Ferdydurke* finalmente fue traducida (gracias a un patrocinio propicio) al francés, y Gombrowicz fue, por fin, «descubierto». Nada había querido más que este reconocimiento; este triunfo sobre adversarios y detractores, reales e imaginarios. Pero el escritor que aconsejaba a sus lectores que intentaran evitar toda expresión de sí mismos, que se precavieran contra todas sus creencias y que desconfiaran de sus sentimientos, sobre todo, que dejaran de identificarse con lo que los define, apenas podía dejar de insistir que él, Gombrowicz, no era *ese libro*. En efecto, tiene que ser inferior a él. «La obra, transformada en cultura, se cernía en el cielo, mientras yo permanecía debajo». Como el gran trasero que se cierne en lo alto sobre la desganada fuga del protagonista hacia la normalidad al final de la novela, *Ferdydurke* ha flotado hasta lo alto del empíreo literario. Larga vida a su sublime burla a todos los intentos de normalizar el deseo... y los alcances de la gran literatura.

[1994]

Pedro Páramo

«Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo». Con las oraciones iniciales de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, al igual que con el comienzo de *Michael Kohlhaas*, la novela corta de Kleist, y de *La marcha Radetzky*, la novela de Joseph Roth, nos sabemos en manos de un narrador magistral. Estas frases cautivadoras, que por su concisión y franqueza atraen al lector hacia el libro, tienen una suerte de bruñido, de algo ya dicho, como el comienzo de un cuento de hadas.

Pero la diáfana apertura del libro es apenas la primera jugada. En efecto, *Pedro Páramo* es una narración mucho más compleja de lo que hace suponer su inicio. La premisa de la novela —una madre muerta que lanza a su hijo al mundo, la búsqueda de un hijo en pos de su padre— se convierte en una estancia coral en los infiernos. La narración se ubica en dos mundos: la Comala del presente, hacia la que viaja Juan Preciado (el «yo» de las primeras oraciones), y la Comala del pasado, el pueblo de los recuerdos de su madre y de la juventud de Pedro Páramo. La narración alterna la primera y la tercera persona, el presente y el pasado. (Las grandes narraciones no sólo están contadas en pretérito, sino que versan sobre el pretérito). La Comala del pasado es un pueblo de gente viva. La Comala del presente está habitada por los muertos, y los encuentros de Juan Preciado cuando llega a Comala son con ánimas. Páramo es la llanura árida, la tierra yerma. No sólo el padre al que busca está muerto, sino todas las demás personas del pueblo. Como están muertos, no tienen nada que expresar sino su esencia.

«Hay muchos silencios en mi vida —dijo Rulfo alguna vez—. Y también en lo que escribo».

Rulfo ha recordado que albergó *Pedro Páramo* en su interior muchos años antes de que supiera cómo escribirla. Más bien redactaba cientos de páginas que después desechaba: alguna vez calificó su novela como un ejercicio de eliminación. «La práctica de escribir los cuentos me dio disciplina —señaló—, y me hizo darme cuenta de que era necesario desaparecer y dejar que mis personajes fueran libres de hablar como quisieran, lo que causó, al parecer, una falta de estructura. Sí hay estructura en *Pedro Páramo*, pero es una estructura hecha de silencios, de hilos sueltos, de escenas cortadas, en la que todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo».

Pedro Páramo es un libro legendario de un escritor que, en vida, también se convirtió en leyenda. Rulfo nació en 1917, en un pueblo del estado de Jalisco; llegó a

la Ciudad de México cuando tenía quince años, estudió Derecho en la universidad y comenzó a escribir, aunque no a publicar, a finales de los años treinta. Sus primeros relatos aparecieron en revistas en los años cuarenta, y en 1953 vio la luz una colección de cuentos. Se tituló *El llano en llamas*. Dos años después apareció *Pedro Páramo*. Los dos libros establecieron la originalidad y autoridad de una voz sin precedentes en la literatura mexicana. Callado (o taciturno), cortés, quisquilloso, docto y sin pretensión alguna, Rulfo fue una suerte de hombre invisible que se ganaba la vida con medios completamente ajenos a la literatura (durante años fue vendedor de neumáticos), que se casó y tuvo hijos y que pasó casi todas las noches de su vida leyendo («viajo en los libros») y escuchando música. También fue enormemente célebre y venerado por sus colegas. No es habitual que un escritor publique sus primeros libros ya entrado en la cuarentena, y más raro aún que esos primeros libros sean reconocidos de inmediato como obras maestras. Y es más raro todavía que tal escritor nunca publique otro. Una novela titulada *La cordillera* fue anunciada por el editor de Rulfo durante muchos años, desde principios de los sesenta, pero el autor la dio por destruida pocos años antes de su muerte en 1986.

Todos le preguntaban a Rulfo por qué no publicaba otro libro, como si la meta de la vida de un escritor fuera seguir escribiendo y publicando. En realidad, la meta de la vida de todo escritor es producir un gran libro —es decir, una obra perdurable—, y es lo que hizo Rulfo. No merece la pena leer un libro una vez si no merece la pena leerlo muchas veces. García Márquez ha señalado que después de descubrir *Pedro Páramo* (que con *La metamorfosis* de Kafka fue la lectura más influyente de sus primeros años como escritor) podía recitar extensos pasajes de memoria, y que a la postre llegó a recordarlo enteramente: tanto lo admiraba y quería saturarse de él.

La novela de Rulfo no es sólo una de las obras maestras de la literatura universal en el siglo xx, sino uno de los libros más influyentes del siglo; en efecto, sería difícil exagerar su influencia en la literatura en castellano durante los últimos cuarenta años. *Pedro Páramo* es un clásico en el sentido más cabal del término. En retrospectiva, parece un libro que tenía que haber sido escrito. Ha influido profundamente en la producción de la literatura y continúa resonando en otros libros. La nueva traducción de Margaret Sayers Peden, la cual cumple la promesa que le hice a Rulfo cuando nos conocimos en Buenos Aires poco antes de su muerte: que *Pedro Páramo* se publicaría en una versión en inglés precisa y sin cortes, es un importante acontecimiento literario.

[1994]

DQ

«Él se enfrascó tanto en su lectura que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y el mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio».

Don Quijote, al igual que *Madame Bovary*, versa sobre la tragedia de la lectura. Pero la novela de Flaubert es una obra realista: la imaginación de Emma se corrompe por el género de libros que lee, relatos vulgares de satisfacción romántica. Con *Don Quijote*, un héroe del exceso, el problema no es tanto que los libros sean malos; es la ingente cantidad de sus lecturas. La lectura no sólo ha deformado su imaginación; la ha secuestrado. Cree que el mundo es el interior de un libro. (Según Cervantes, todo lo que *Don Quijote* pensaba, veía o imaginaba seguía las pautas de su lectura). Lo libresco lo vuelve, en contraste con *Emma Bovary*, invulnerable a la componenda o la corrupción. Lo vuelve loco; lo vuelve profundo, heroico, verdaderamente noble.

No sólo el héroe de la novela sino también el narrador es alguien obsesionado con la lectura. El narrador de *Don Quijote* informa de que ha adquirido el gusto de leer hasta los papeles rotos arrojados a la calle. Aunque si bien el resultado del exceso de lecturas en *Don Quijote* es la locura, el resultado en el narrador es la autoría.

La primera y más grande épica sobre la adicción, *Don Quijote* es tanto una denuncia del estado de la literatura y un arrebatado llamado a la literatura. *Don Quijote* es un libro inagotable, cuyo tema es todo (el mundo entero) y nada (el interior de la cabeza de alguien; es decir, la locura). Implacable, verboso, plagio de sí mismo, reflexivo, jugueteón, irresponsable, proliferante, duplicador: el libro de Cervantes es la imagen misma de la gloriosa *mise-en-abîme* que es la literatura y del frágil delirio que es la autoría, su expansión maniaca.

Un escritor es antes que nada un lector; un lector que se ha vuelto loco; un lector granuja; un lector impertinente que afirma que es capaz de hacerlo *mejor*. Con todo, justamente, cuando el mayor escritor vivo compuso su fábula definitiva sobre la vocación del escritor, inventó a un escritor de principios del siglo xx que se había propuesto como su obra más ambiciosa escribir (partes de) *Don Quijote*. Una vez más. Tal cual (era). Pues *Don Quijote*, más que ningún otro libro jamás escrito, es la literatura.

[1994]

Carta a Borges

13 de junio de 1996

Nueva York

Querido Borges:

Dado que siempre situaron su literatura bajo el signo de la eternidad, no parece *demasiado* extraño dirigirle una carta. (Borges, ¡son diez años!). Si alguna vez un contemporáneo pareció destinado a la inmortalidad literaria, ese fue usted. Fue en gran medida el producto de su tiempo, de su cultura y, sin embargo, supo cómo trascender su tiempo, su cultura, de un modo que parece del todo milagroso. Esto tenía algo que ver con la amplitud y la generosidad de su atención. Fue el menos egocéntrico, el más transparente de los escritores, así como el más ingenioso. Algo tuvo que ver asimismo con una pureza natural de espíritu. Aunque vivió entre nosotros durante un tiempo más bien largo, perfeccionó las prácticas de la exigencia y la indiferencia que también lo convirtieron en un experto viajero mental a otras eras. Tuvo un sentido del tiempo diferente al de los demás. Las ideas comunes de pasado, presente y futuro parecían nimias bajo su mirada. A usted le gustaba decir que cada momento del tiempo contiene el pasado y el futuro, citando (según recuerdo) al poeta Browning, que escribió algo así como «el presente es el instante en el cual el futuro se derrumba en el pasado». Eso, por supuesto, era parte de su modestia: su gusto por encontrar sus ideas en las ideas de otros escritores.

Esa modestia era parte de la seguridad de su presencia. Fue un descubridor de nuevas alegrías. Un pesimismo tan profundo, tan sereno como el suyo no precisaba de indignación. Más bien, tenía que ser inventivo... y usted era, sobre todo, inventivo. La serenidad y la trascendencia de la identidad que usted encontró son, para mí, ejemplares. Usted demostró que no es necesario ser infeliz, aunque se pueda ser completamente esclarecido y desengañado sobre el terrible estado de todo. En alguna parte usted dijo que un escritor (delicadamente agregó: todas las personas) debe pensar que toda cosa que le sucede es un *recurso*. (Estaba hablando de su ceguera).

Usted ha sido un gran recurso para otros escritores. En 1982 (es decir, cuatro años antes de su muerte) dije en una entrevista: «En la actualidad no hay otro escritor que importe más a otros escritores que Borges. Muchos dirían que es el escritor vivo más importante... Muy pocos de hoy no han aprendido de él o lo han imitado». Eso sigue

siendo cierto. Todavía seguimos aprendiendo de usted. Todavía lo seguimos imitando. Usted le ofreció a la gente nuevas maneras de imaginar, al tiempo que proclamaba una y otra vez nuestra deuda con el pasado, sobre todo con la literatura. Afirmó que le debemos a la literatura casi todo lo que somos y lo que hemos sido. Si los libros desaparecen, desaparecerá la historia y también los seres humanos. Estoy segura de que tiene razón. Los libros no son sólo la suma arbitraria de nuestros sueños y de nuestra memoria. También nos ofrecen el modelo de la propia trascendencia. Algunos creen que la lectura es sólo una manera de evadirse: una evasión del mundo diario «real» a uno imaginario, al mundo de los libros. Los libros son mucho más. Son una manera de ser del todo humanos.

Lamento tener que decirle que los libros en la actualidad son considerados una especie en extinción. Por libros también quiero decir las condiciones de la lectura que posibilitan la literatura y sus efectos en el espíritu. Pronto, nos dicen, tendremos en «pantallas-libros» cualquier «texto» a nuestra disposición, y se podrá cambiar su apariencia, formularle preguntas, «interactuar» con él. Cuando los libros se conviertan en «textos» con los que «interactuamos» siguiendo criterios utilitarios, la palabra escrita se habrá convertido simplemente en otro aspecto de nuestra realidad televisada regida por la publicidad. Este es el glorioso futuro que se está creando, y que nos prometen, como algo más «democrático». Por supuesto, ello implica nada menos que la muerte de la introspección... y del libro.

Esta vez no habrá necesidad de una gran conflagración. Los bárbaros no tienen que quemar los libros. El tigre está en la biblioteca. Querido Borges, créame que no me satisface quejarme. Pero ¿a quién podrían estar mejor dirigidas estas quejas sobre el destino de los libros —de la lectura misma— que a usted? (Borges, ¡son diez años!). Todo lo que quiero decir es que lo echamos de menos. Yo lo echo de menos. Su influencia decisiva continúa. La época en que ahora estamos entrando, este siglo XXI, pondrá a prueba el espíritu de maneras nuevas. Pero, se lo aseguro, algunos no vamos a abandonar la Gran Biblioteca. Y usted seguirá siendo nuestro patrono y nuestro héroe.

[1994]



MIRADAS

Un siglo de cine

Parece como si el centenario del cine hubiera adoptado las fases de un ciclo vital: el nacimiento inevitable, la acumulación progresiva de gloria, y el inicio, durante el último decenio, de una decadencia ignominiosa e irreversible. Esto no quiere decir que no vayan a aparecer nuevas películas que susciten admiración. Pero no serán simples excepciones; ello es cierto en las grandes realizaciones de todo arte. Tendrán que ser heroicas transgresiones de las normas y prácticas actualmente vigentes por doquier en la producción cinematográfica del mundo capitalista, y del aspirante al capitalismo: o lo que es lo mismo, de todas partes. Y las películas corrientes, las realizadas con meros fines de entretenimiento (es decir, comerciales), seguirán siendo pasmosamente necias; la inmensa mayoría ya fracasa de manera estrepitosa en atraer a ese público al que tan cínicamente van dirigidas. Mientras que la meta de una gran película es en la actualidad, más que nunca, conseguir un éxito único, el cine comercial se ha conformado con una política de realización ampulosa, manida, de una descarada arte combinatoria o recombinatoria, con la esperanza de reproducir los triunfos pretéritos. Toda obra que espera difundirse entre el mayor público posible está ideada como una suerte de versión. El cine, antaño proclamado *el arte del siglo xx*, parece ahora, cuando el siglo termina desde el punto de vista numérico, un arte en decadencia.

Pero acaso lo que ha terminado no sea el cine, sino sólo la cinefilia, ese tipo de amor distintivo que el cine inspiraba. Todas las artes engendran sus fanáticos. El amor infundido por aquel era más señorial. Surgió de la convicción de que el cine era distinto de todas las demás artes: la quintaesencia de lo moderno; patentemente accesible y, al mismo tiempo, poético, misterioso, erótico y moral. Tuvo sus apóstoles (era como una religión). El cine era una cruzada. Una forma de ver el mundo. Los amantes de la poesía, la ópera o la danza no creen que *sólo* exista la poesía, la ópera o la danza. Pero los amantes del cine pensaban que sólo existía este. Que las películas comprendían todo, y así fue. Era el compendio del arte y el libro de la vida al mismo tiempo.

Como muchos otros han señalado, el comienzo del cine hace cien años tuvo, oportunamente, dos vertientes. En aquel primer año de vida, 1895, se realizaron dos clases de películas, las cuales proponían dos modelos de lo que podría ser el cine: un registro de la vida real, no escenificada (los hermanos Lumière), y una invención, un artificio, una ilusión, una fantasía (Méliès). Pero este nunca fue un contraste verdadero. Para aquellos primeros espectadores que contemplaron *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* («La llegada de un tren») de los Lumière, la transmisión a

través de la cámara de un hecho cotidiano fue una experiencia prodigiosa. El cine nació como un portento, la maravilla de que la realidad podía transcribirse con tan mágica inmediatez. Todo el cine es un intento de perpetuar y reinventar esa sensación de portento.

Todo comienza con aquel instante, hace un centenar de años, cuando el tren entró en la estación. La gente asimiló las películas, al igual que el público gritaba lleno de excitación, y en verdad se encogía, cuando la locomotora parecía dirigirse hacia *ellos*. Hasta el momento en que la llegada de la televisión vació las salas cinematográficas, en la visita semanal al cine se aprendía (o se trataba de aprender) a caminar, a fumar, a besar, a pelear, a sufrir. Las películas daban indicaciones acerca de cómo ser atractivo, por ejemplo... que va bien llevar una gabardina aun cuando no esté lloviendo. Pero fuera lo que se aprendiese en ellos era sólo una parte de la vivencia más amplia que consiste en perderse en los rostros, en las vidas que *no* son la propia: es la manifestación del deseo más inclusiva encarnada en la experiencia del cine. La más intensa era sencillamente entregarse, dejarse llevar, por lo que ocurría en la pantalla. Se deseaba que la película arrebatase.

La primera condición para sentirse arrebatado era la abrumadora presencia física de la imagen. Y las condiciones de «ir al cine» garantizaban la experiencia. Ver una gran película sólo por televisión es como no haberla visto realmente. (Lo mismo puede decirse de los telefilmes, como *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder, y las dos partes de la serie *Heimat*, de Edgar Reitz). No se trata sólo de la diferencia de dimensiones: la superioridad de la imagen mayor de la sala comparada con la pequeña de la caja en casa. Las condiciones de atención a la película en un ámbito doméstico son absolutamente irrespetuosas. Puesto que las cintas ya no tienen un tamaño único, las pantallas caseras pueden ser tan grandes como la pared del salón o el dormitorio. Pero se sigue estando en un salón o en un dormitorio, solo o acompañado por familiares. Para sentirse realmente arrebatado, se ha de estar en una sala cinematográfica, sentado en la oscuridad entre gente anónima.

No hay duelo suficiente que recupere los rituales desaparecidos —eróticos, meditativos— de la sala a oscuras. La reducción del cine a una serie de imágenes agresivas, y su manipulación sin escrúpulos (secuencias de planos cada vez más rápidas) a fin de acaparar más atención, ha producido un cine descarnado, superficial, que no exige la atención íntegra de nadie. Las imágenes actuales aparecen en cualquier tamaño y en toda superficie: en la pantalla de una sala cinematográfica, en pantallas domésticas tan pequeñas como la palma de la mano o tan grandes como una pared, en las paredes de las discotecas, o incluso en pantallas gigantes instaladas en estadios deportivos o en el exterior de los grandes edificios públicos. La absoluta ubicuidad de las imágenes en movimiento ha minado paulatinamente los criterios que antaño la gente tuvo del cine en cuanto arte de suma seriedad y del cine en cuanto entretenimiento popular.

Durante los primeros años no hubo, en esencia, diferencia alguna entre el cine

como arte y el cine como entretenimiento. Y *todas* las películas de la época muda — desde las obras maestras de Feuillade, D. W. Griffith, Dziga Vertov, Pabst, Murnau y King Vidor hasta los melodramas y comedias más adocenadas— parecen, son, mejores que casi todo lo que se sucedería después. Con la llegada del sonido, la producción de imágenes perdió gran parte de su esplendor y poesía, y se ajustaron los criterios comerciales. Este modo de hacer películas —el sistema de Hollywood— dominó la industria cinematográfica durante unos veinticinco años (más o menos de 1930 a 1955). Los directores más originales, como Erich von Stroheim y Orson Welles, derrotados por el sistema, a la postre optaron por un exilio artístico en Europa, donde en mayor o menor grado imperaban esos mismos criterios de baja calidad, aunque con presupuestos más reducidos; sólo en Francia se produjo un gran número de películas magníficas a lo largo de este periodo. Entonces, a mediados de los años cincuenta, las ideas de vanguardia se afianzaron de nuevo, arraigadas en el concepto de cine como oficio iniciado por las películas italianas de la posguerra. Se rodó una cantidad asombrosa de películas originales y apasionadas de la mayor seriedad, con nuevos actores y equipos mínimos, que concurrieron a los festivales cinematográficos (cada vez más numerosos) y, a partir de ese momento, galardonadas con importantes premios, fueron a las salas cinematográficas de todo el mundo. Esta edad de oro llegó a durar veinte años.

En ese momento específico de la historia centenaria del cine fue cuando ir a ver películas, pensar en las películas y hablar de las películas se convirtió en una pasión entre los estudiantes universitarios y otros jóvenes. No sólo se enamoraban de los actores, sino del propio cine. La cinefilia se había hecho patente por primera vez en Francia en los años cincuenta: su foro fue la legendaria revista *Cahiers du Cinéma* (seguida por otras igualmente fervientes en Alemania, Italia, Reino Unido, Suecia, Estados Unidos y Canadá). Sus templos, a medida que se difundía por toda Europa y América, fueron las numerosas filmotecas y cineclubes especializados en las películas del pasado y en retrospectivas de los distintos directores. Los años sesenta y los comienzos de los setenta fueron una época de fiebre por el cine, llena de cinéfilos de dedicación exclusiva siempre a la espera de encontrar un asiento lo más cerca posible de la gran pantalla, idealmente las butacas centrales de la tercera fila. «No se puede vivir sin Rossellini», declara un personaje en *Antes de la revolución* (1964) de Bertolucci, y lo dice en serio.

La cinefilia —una fuente de júbilo en las películas de Godard y Truffaut y en las de la primera época de Bertolucci y Syberberg; un taciturno lamento en las recientes de Nanni Moretti— fue sobre todo un fenómeno de Europa occidental. Los grandes directores de «la otra Europa» (Zanussi en Polonia, Angelopoulos en Grecia, Tarkovski y Sokurov en Rusia, Jancsó y Tarr en Hungría) y los grandes directores japoneses (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Naruse, Oshima, Imamura) no han sido propensos a ella, tal vez porque en Budapest, Moscú, Tokio, Varsovia o Atenas no había oportunidad de recibir una educación de filmoteca. Lo que distingue el gusto

del cinéfilo es que abarcaba tanto las películas «artísticas» como las populares. Por ende, la cinefilia europea mantuvo una relación romántica con las películas de algunos directores de Hollywood en la época del apogeo de sus estudios: Godard con Howard Hawks, o Fassbinder con Douglas Sirk. Por supuesto, este momento — cuando surge la cinefilia— coincidió a su vez con la descomposición del sistema de estudios hollywoodiense. Parecía que la producción cinematográfica había recuperado el derecho a la experimentación: los cinéfilos podían *permitirse* el apasionamiento (o el sentimentalismo) con las viejas películas de género de Hollywood. Una multitud de gente nueva entró en el mundo del cine, entre ella una generación de jóvenes críticos procedentes de *Cahiers du Cinéma*: la personalidad señera de dicha generación, de hecho de varios decenios de producción cinematográfica mundial, fue Jean-Luc Godard. Unos cuantos escritores se convirtieron en directores de gran talento: Alexander Kluge en Alemania, Pier Paolo Pasolini en Italia. (El prototipo de escritor transformado en director de cine en realidad ya había surgido antes, en Francia, con Pagnol en los años treinta y Cocteau en los cuarenta: pero no fue hasta el decenio de los sesenta cuando este hecho, al menos en Europa, resultó normal). El cine parecía haber renacido.

Durante un periodo de unos quince años apareció una profusión de obras maestras, y alguien podía permitirse el lujo de pensar que eso iba a durar siempre. A decir verdad, siempre hubo un conflicto entre el cine en cuanto industria y el cine en cuanto arte, entre el rutinario y el experimental. Pero no era tan enconado como para imposibilitar la realización de películas admirables, unas veces dentro y otras fuera de la corriente cinematográfica imperante. Hoy día la balanza se ha inclinado decisivamente del lado del cine industrial. El gran cine de los años sesenta y setenta ha sido repudiado del todo. Ya en los setenta se plagiaban y trivializaban en Hollywood las innovaciones del método narrativo y montaje de las nuevas películas de éxito europeas y de las independientes estadounidenses, siempre marginales. Después, en los ochenta, se produjo el catastrófico aumento en los costes de producción, lo que afianzó la reimposición mundial de los criterios industriales de realización y distribución de películas a una escala mucho más coercitiva, esta vez verdaderamente global. Los resultados pueden apreciarse en la triste fortuna de algunos de los mejores directores de los últimos decenios. ¿Qué sitio queda hoy para un inconformista como Hans Jürgen Syberberg, que ha dejado por completo de rodar, o para el gran Godard, que en la actualidad se dedica a hacer películas en vídeo sobre la historia del cine? Considérense algunos otros casos. La internacionalización de la financiación y por tanto de los repartos de papeles fue desastrosa para Andrei Tarkovski en las dos últimas películas de su magnífica (y trágicamente breve) carrera. Y estas condiciones de producción han demostrado ser igualmente un desastre artístico para dos de los directores más valiosos que aún permanecen en activo: Krzysztof Zanussi (*Struktura kryształu* [«La estructura de cristal»], *Iluminacja* [«Iluminación»], *Spirala* [«Espiral»], *Kontrakt* [«Contrato»]) y Theo Angelopoulos

(*Anaparastassi* [«La reconstrucción»], *Meres Tou 36* [«Días del 36»], *O Thiassos* [«El viaje de los comediantes»]). ¿Y qué sucederá ahora con Béla Tarr (*Kárhozat* [«Condenación»], *Sátántangó* [«El tango de Satán»])? ¿Cómo podrá Aleksandr Sokurov (*Spasi i sokhrani* [«Salvar y proteger»], *Dni zatmaniya* [«Días de eclipse»], *Krug vtoroy* [«El segundo círculo»], *Tikhiye stranitsy* [«Páginas escondidas»]) recaudar dinero para seguir haciendo películas, sus sublimes películas, bajo las duras condiciones de la Rusia capitalista?

Como era de prever, el amor por el cine ha menguado. A la gente todavía le gusta acudir a las salas, y algunas personas aún sienten verdadero interés y esperan algo especial, necesario de una película. Y es cierto que se están realizando todavía cintas magníficas: *Indefenso*, de Mike Leigh; *Lamerica*, de Gianni Amelio; *Adiós al sur, adiós*, de Hou Hsiao-Hsien; y *Primer plano* y la trilogía de Koker de Abbas Kiarostami. Pero difícilmente se encuentra ya, por lo menos entre los jóvenes, ese característico amor cinéfilo, que no es sólo amor al cine, sino un determinado *gusto* por las películas (basado en el gran apetito de ver una y otra vez, tanto como sea posible, el glorioso cine del pasado). La propia cinefilia es atacada por considerarse algo extraño, pasado de moda, esnob. Pues la cinefilia implica que las películas son experiencias únicas, irrepetibles, mágicas. La cinefilia nos dice que la versión hollywoodiense del filme de Godard *Al final de la escapada* no puede ser tan buena como la original. La cinefilia no tiene sitio en la era de las superproducciones. Porque no puede evitar, por el propio alcance y eclecticismo de sus pasiones, proponer la idea de que una película es, ante todo, un objeto poético; y no puede evitar incitar a aquellos que están fuera de la industria cinematográfica, como los pintores y los escritores, a que deseen también rodar películas. Era esto precisamente lo que había que derrotar. Derrotado está.

Si la cinefilia ha muerto, el cine, por tanto, ha muerto... no importa cuántas películas, por muy buenas que sean, se sigan haciendo. Si el cine puede resucitar, será únicamente gracias al nacimiento de un nuevo género de amor por él.

[1994]

De la novela al cine: Berlin Alexanderplatz de Fassbinder

Damos por sentado que los directores de cine pueden, si así lo quieren, entrar al juego del reciclaje. Adaptar novelas es uno de los proyectos cinematográficos más respetables, en tanto que un libro que se denomina novelización de una película parecería, mercedamente, una barbaridad. Arte híbrido y tardío, el cine ha mantenido siempre un diálogo con otros géneros narrativos. Al principio, se vio en las películas una suerte de teatro ilusionista de excepcional poder donde el rectángulo de la pantalla se correspondía con el proscenio de un escenario en el que apareciesen actores. Desde el primer periodo del cine mudo se «convirtieron» con regularidad obras teatrales en películas. Pero rodar obras de teatro no impulsó el desarrollo de lo que es verdaderamente propio del cine: la intervención de la cámara, la movilidad de la perspectiva visual. Como fuente de tramas, personajes y diálogos, la novela, en tanto que forma de arte narrativa que fluye libremente (como el cine) por el tiempo y el espacio, parecía más útil. Muchos de los primeros éxitos del cine (*El nacimiento de una nación*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Ramona*, *Stella Dallas*, *It*) fueron adaptaciones de novelas populares. Los años treinta y cuarenta, cuando el cine gozó de su público más numeroso y ejerció un monopolio sin precedentes del entretenimiento, fueron probablemente el apogeo de las adaptaciones cinematográficas de novelas: aquellas pulcras versiones de las hermanas Brontë o Tolstoi en la comedia clásica hollywoodiense no eran ni más ni menos ambiciosas, en cuanto cine, que películas adaptadas de superventas como *Lo que el viento se llevó*, *Horizontes perdidos*, *Rebecca*, *La buena tierra*, *La barrera invisible*. El supuesto fue que el destino de la novela era «volverse» una película.

Puesto que la película transcrita de una novela es llevada a cuentas sobre la reputación y el interés de esta, las comparaciones son inevitables. Además, como el cine actual ya no monopoliza el ocio, los criterios han mejorado. ¿Quién puede ver películas adaptadas de *Lolita*, *Oblomov* o *El proceso* sin preguntarse si la película se ajusta a la novela? Hacer comparaciones siempre injustas depende de que la novela sea parte o no de la literatura. Incluso una novela menor como *Mefisto*, de Klaus Mann, resulta ser mucho más compleja que la película. Parece que la esencia misma del cine —a pesar de la calidad de la cinta— abrevia, difumina y simplifica la novela que adapta. De hecho, se han realizado muchas películas mejores de buenas obras de teatro que de buenas novelas, aunque persista la impresión de que tales películas tienden a ser estáticas y que, por ende, van en contra de la esencia de lo propiamente cinematográfico.

Algunos directores de los años treinta y cuarenta —como William Wyler, George Stevens, David Lean y Claude AutantLara— se interesaron particularmente en proyectos de adaptación al cine de novelas de calidad, como le ha ocurrido más recientemente a Luchino Visconti, Joseph Losey y Volker Schlöndorff. Pero la tasa de fracasos ha sido tan espectacular que desde los años sesenta el empeño ha sido visto con recelo en algunos ámbitos. Godard, Resnais y Truffaut expresaron su preferencia por géneros subliterarios: novelas de crímenes y aventuras, ciencia ficción, etcétera. Los clásicos parecían malditos: que el cine se nutría mejor de narrativa barata que de verdadera literatura se convirtió en una máxima. Una novela menor podía servir como pretexto, como un repertorio de temas con los cuales el director puede jugar libremente. Con una buena novela existe el problema de ser «fiel» a ella. La primera película de Visconti, *Obsesión* —adaptada de *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain—, es una realización mucho más noble que su bella y respetuosa transcripción de *El Gatopardo* o que su versión rígida, algo ausente, de *El extranjero*, de Camus. El melodrama de Cain no tenía que «seguirse».

Existe también el problema planteado por la extensión de la obra narrativa, no sólo por su calidad literaria. Hasta este último invierno sólo había visto una adaptación cinematográfica de una obra literaria que yo considerara absolutamente admirable: una cinta rusa, *La dama del perrito*, basada en un cuento de Chejov. La duración usual, y arbitraria, de un largometraje es más o menos el tiempo que se tarda en interpretar un cuento o una obra teatral. Pero no una novela, cuya naturaleza es la expansión. Hacer justicia a una novela no requiere una película más o menos larga, sino radicalmente larga, que rompa con las convenciones de la duración impuestas por el teatro. Tal era sin duda la convicción de Erich von Stroheim cuando intentó aquella legendaria, aunque abortada, adaptación de *McTeague* titulada *Avaricia*. Stroheim, que quería rodar toda la novela de Frank Norris, había hecho una película de diez horas, que el estudio volvió a montar y redujo finalmente a dos horas y cuarenta y cinco minutos (diez rollos de los cuarenta y dos que había hecho Stroheim); el negativo de los treinta y dos rollos desechados fue destruido. La versión de *Avaricia* que perduró a semejante estrago constituye una de las películas más admiradas de la historia. Pero los amantes del cine siempre lamentarán la pérdida de la *Avaricia* de diez horas que Stroheim había montado.

Fassbinder triunfa donde Stroheim se vio frustrado: ha rodado virtualmente toda una novela. Es más: ha hecho una gran película, y fiel además, de una gran novela; aunque, si en algún cielo o remanso platónico de opiniones hay una lista de, digamos, las diez mejores novelas del siglo xx, probablemente el título menos conocido sea *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin (1878-1957). A Stroheim no se le autorizó realizar una película de diez horas. Fassbinder, gracias a la posibilidad de exhibir una película en capítulos, en televisión, pudo rodar una de quince horas y veintiún

minutos. Difícilmente una extensión tan desorbitada podría garantizar el éxito de la transposición de una gran novela en una gran película. Pero, aunque no sea una condición suficiente, es probablemente necesaria.

Berlin Alexanderplatz es la *Avaricia* de Fassbinder, no sólo en el sentido de que Fassbinder consiguió hacer *la* película larga y formidable de una novela, sino también por los sorprendentes paralelismos entre los argumentos de ambas obras. Puesto que, en efecto, la novela estadounidense, publicada en 1899, relata una versión primitiva de la historia luego narrada en la novela alemana, publicada treinta años después, la cual tiene una textura mucho más densa y mayor alcance. Como escritor en San Francisco a finales del siglo XIX, el joven Frank Norris veía en Zola el modelo del «naturalismo» descarnado. El mucho más refinado Döblin, ya mediada su carrera (tenía cincuenta y un años cuando publicó *Berlin Alexanderplatz*), y escribiendo en el que sería el decenio más creativo del siglo en las artes, se inspiró (eso se dice) en el *Ulises* de Joyce, así como en las tendencias expresivas hipernaturalistas del teatro, cine, pintura y fotografía alemanes, con las que estaba familiarizado. (En 1929, el mismo año en que apareció *Berlin Alexanderplatz*, Döblin escribió un elegante ensayo sobre la fotografía como prólogo a un libro que recogía la obra del gran August Sander).

En ambas novelas, el protagonista es un hombre fuerte, sentimental, ingenuo y violento, a la vez inocente y brutal. Franz Biberkopf es ya un asesino cuando empieza *Berlin Alexanderplatz*; acaba de cumplir una condena de cuatro años por haber matado a la prostituta con la que vivía, Ida. El protagonista de *McTeague* acaba, también, matando a una mujer, a la suya, Trina. Ambas novelas son la anatomía de una ciudad, o de parte de ella. Tanto la mezquina calle Polk, de San Francisco, en la novela de Frank Norris, como el distrito de obreros, prostitutas y ladronzuelos de Berlín en la novela de Döblin son mucho más que el escenario de las desventuras del protagonista. Ambas novelas abren con la descripción del héroe solo y errante por la ciudad: McTeague y su dominical rutina de paseo solitario, cena y cerveza; Biberkopf, recientemente liberado de la cárcel, vaga aturdido por la Alexanderplatz. McTeague, que fue conductor en una mina, ha conseguido establecerse en San Francisco como dentista; mediada la novela, se le prohíbe ejercer como tal. El exchulo Biberkopf trata de ganarse la vida honradamente en una serie de empleos ínfimos, pero cuando ya no puede trabajar (pierde el brazo derecho), la mujer a la que ama tiene que hacer la calle para mantenerlos.

En ambas novelas, la perdición del protagonista no es causada por la mala suerte o las circunstancias, sino que es perpetrada por su antiguo mejor amigo: Marcus en *McTeague*, Reinhold en *Berlin Alexanderplatz*. Y ambas parejas de amigos son verdaderos estudios de contrastes. McTeague habla poco y mal; Marcus es hiperverboso: un líder político en ciernes que perora todos los lugares comunes del populismo reaccionario. Biberkopf, que ha jurado ser honrado al salir de la cárcel, no se expresa mal; Reinhold pertenece a una banda de ladrones y es tartamudo. El

crédulo protagonista está entregado, de un modo obtuso, al amigo secretamente malévolo. En la novela de Norris, McTeague hereda —con permiso de Marcus— a la chica a quien Marcus ha estado cortejando y se casa con ella justo cuando esta gana una cuantiosa suma de dinero en la lotería; Marcus jura vengarse. En *Berlin Alexanderplatz*, Biberkopf hereda —estimulado por Reinhold— una serie de mujeres de Reinhold, y es justo a partir de su negativa a renunciar a una exchica de su amigo y aceptar a la siguiente cuando Reinhold se vuelve traicionero. Es Marcus quien acaba privando a McTeague de sus medios de vida y de su frágil respetabilidad: lo denuncia a las autoridades locales por ejercer como dentista sin estar titulado, y el resultado es no sólo su destitución sino la ruina de su relación con su patética y ya trastornada mujer. Es Reinhold quien pone atroz fin a los valerosos esfuerzos de Biberkopf por ser honrado, engañándolo primero para hacerlo participar en un robo y luego, en la huida, tirándolo de la camioneta al paso de un coche; pero Biberkopf, tras la amputación de su brazo, no siente, aunque parezca extraño, deseos de venganza. Cuando su protectora y examante Eva logra la recuperación del mutilado Biberkopf buscándole una mujer, Mieze, de la que se enamora, Reinhold, incapaz de soportar la felicidad de Biberkopf, seduce y asesina a Mieze. A Marcus lo mueve la envidia; a Reinhold, una maldad en última instancia inmotivada. (Fassbinder define la paciencia de Biberkopf con Reinhold como una especie de amor «puro», esto es, inmotivado).

En *McTeague*, el lazo fatal que une a McTeague y a Marcus está trazado sumariamente. Al final de la novela, Norris se lleva a sus personajes de San Francisco: los dos se encuentran en el desierto, el paisaje opuesto a la ciudad. En el último párrafo, McTeague aparece esposado por accidente a Marcus (a quien acaba de matar en defensa propia), en medio del Valle de la Muerte, «mirando estúpidamente a su alrededor», condenado a esperar la muerte junto al cadáver de su enemigo/amigo. El final de *McTeague* es meramente dramático, aunque lo sea de un modo magnífico. *Berlin Alexanderplatz* concluye con una serie de arias sobre la pesadumbre, el dolor, la muerte y la supervivencia. Biberkopf no mata a Reinhold, y tampoco muere. Enloquece tras el asesinato de su adorada Mieze (la más lacerante descripción del dolor que conozco en la literatura) y queda confinado en un hospital psiquiátrico; cuando sale, como un caso irrecuperable, encuentra finalmente un trabajo respetable: vigilante nocturno en una fábrica. Cuando Reinhold es juzgado por el asesinato de Mieze, Biberkopf se niega a testificar en su contra.

Tanto McTeague como Biberkopf se entregan a brutales juergas alcohólicas que alteran su carácter. McTeague, porque siente muy poco; Biberkopf, porque siente demasiado (remordimiento, pena, miedo). El ingenuo y viril Biberkopf, nada tonto pero insólitamente dócil, es capaz de sentir ternura y generosidad y aun verdadero amor por Mieze; en contraste con lo que McTeague puede sentir por Trina: fascinación abyecta, seguida del estupor del hábito. Norris le niega el alma al hombretón lamentable y medio retrasado mental que es McTeague: lo describe de manera reiterada como primitivo o animal. Döblin no se compadece de su héroe, que

es en parte Woyzeck y en parte Job. Biberkopf tiene una vida interior apasionada y rica; en efecto, a lo largo de la novela adquiere cada vez más comprensión, aunque nunca esté a la altura de los acontecimientos, de la profundidad y horrible especificidad del sufrimiento. La novela de Döblin es una novela instructiva, un *Inferno* moderno.

En *McTeague* hay un punto de vista, una voz ecuánime: selectiva, compendiosa, sucinta, fotográfica. Al rodar *Avaricia*, se dice que Stroheim siguió la novela párrafo a párrafo, y se puede advertir cómo. *Berlin Alexanderplatz* es tanto (o más) para el oído como para la vista. Su método de narración es complejo: de estructura libre, enciclopédica, con muchas capas de narrativa, anécdota y comentario. Döblin salta de un género de material a otro, a menudo en el mismo párrafo: pruebas documentales, mitos, cuentos morales, alusiones literarias; al igual que pasa de un estilo coloquial a un lenguaje lírico estilizado. La voz principal, la del autor omnisciente, es exaltada, apremiante, todo menos desapasionada.

El estilo de *Avaricia* es contrario al artificio. Stroheim se negó a rodar en estudio e insistió en realizarla toda en escenarios «naturales». Más de medio siglo después, Fassbinder no necesita demostrar nada sobre el realismo o sobre la veracidad. Y habría sido casi imposible filmar en la Alexanderplatz, destruida por los bombardeos de Berlín durante la Segunda Guerra Mundial. Gran parte de *Berlin Alexanderplatz* parece rodada en estudio. Fassbinder optó por una estilización familiar y amplia: ilumina el escenario principal, la habitación de Biberkopf, con una luz de neón que brilla desde la calle; rueda a menudo a través de ventanas o en espejos. El extremo de la artificialidad, de la teatralidad, se alcanza en las secuencias de la circense calle de las prostitutas y en casi todo el epílogo de dos horas.

Berlin Alexanderplatz tiene la dilatación de una novela, pero es asimismo muy teatral, como la mayoría de las mejores películas de Fassbinder. Su genio radicaba en su eclecticismo, en su extraordinaria libertad como artista: no perseguía lo específicamente cinematográfico y tomaba libremente del teatro. Comenzó como director de una compañía en Munich; dirigió casi tantas obras como películas, y algunas de sus mejores cintas son obras filmadas, como *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* y *Libertad en Bremen*, o se desarrollan casi en un solo interior, como *La ruleta china* o *El asado de Satán*. En una entrevista concedida en 1974, Fassbinder describió así sus primeros años de actividad: «Produje teatro como si fuera cine, y cine como si fuera teatro, y lo hice con plena tenacidad». En tanto que otros directores, al adaptar una novela al cine, habrían pensado en abreviar una escena que considerasen muy larga, y que por ende resultara (como podrían temer) estática, Fassbinder persistiría e insistiría. El estilo de apariencia teatral que concibió Fassbinder le ayuda a seguir con fidelidad el libro de Döblin.

Además de la invención de un personaje nuevo —una figura maternal y siempre indulgente, la patrona de Biberkopf, frau Bast—, la mayoría de los cambios que Fassbinder ha efectuado en la historia sólo ayudan a hacer la acción visualmente más

compacta. En la novela, Biberkopf no vive siempre en el mismo apartamento de una habitación, como ocurre en la película, y Fassbinder sitúa en ella acciones que en el libro ocurren en otros sitios. Por ejemplo, en la novela Franz mata a Ida en casa de su hermana: en la cinta, la horripilante paliza —que vemos en alucinantes *flashbacks* repetidos— sucede en la habitación de Biberkopf, con frau Bast como testigo. En la novela no vive con todas las mujeres con las que se lía; en la película, todas ellas, una tras otra, se instalan en su casa, lo que refuerza la unidad visual de la película, pero hace también que las relaciones que preceden a la unión de Biberkopf y Mieze sean acaso demasiado cómodas. Las mujeres parecen más prostitutas con corazón de oro que en el libro. Una última invención: es difícil no sospechar que el canario que Mieze da a Biberkopf (un regalo mencionado una sola vez en la novela), al cual este adora y que aparece en numerosas escenas desarrolladas en la habitación de Biberkopf, no sea una reencarnación del canario que, para McTeague, era su bien máspreciado, lo único que salva de su destrozada felicidad doméstica y todavía a su lado en su «pequeña cárcel dorada» cuando su sino queda sellado en el desierto.

El cine de Fassbinder está lleno de Biberkopfs: víctimas de una falsa conciencia. El material de *Berlin Alexanderplatz* aparece prefigurado en todas sus otras películas, cuyo tema recurrente son las vidas destruidas y las existencias marginales: maleantes, prostitutas, travestidos, trabajadores inmigrantes, amas de casa deprimidas, trabajadores gordos al límite de sus fuerzas. De modo más concreto, las escalofriantes escenas del matadero de *Berlin Alexanderplatz* están anticipadas en la escena del matadero de *Juego salvaje* y *Un año de trece lunas*. Pero *Berlin Alexanderplatz* es mucho más que un resumen de sus temas principales. Fue su culminación, y el origen.

En un artículo que escribió en marzo de 1980, justo cuando terminó de rodar durante diez meses *Berlin Alexanderplatz*, Fassbinder declaró que había leído la novela de Döblin cuando tenía catorce o quince años de edad y que había soñado con llevarla al cine desde el comienzo de su carrera. Era la novela de su vida (contó cómo sus propias fantasías habían sido impregnadas por ella) y el protagonista era su *alter ego* elegido. Diversos héroes de sus películas se llaman Franz; y llamó Franz Biberkopf al protagonista de *La ley del más fuerte*, papel que interpretó él mismo. Se dice que le hubiera gustado interpretar a Biberkopf. No fue así, pero hizo algo parecido. Se convirtió en Döblin: suya es la voz del narrador. Döblin está omnipresente en la novela, comentando y lamentándose. Y la película presenta también una permanente voz superpuesta que es, por así decirlo, la voz de la novela y la de Fassbinder. Así se oyen en la película muchas historias paralelas, como el sacrificio de Isaac, relatadas en la novela. Fassbinder conserva así la extravagante energía mediatunda del libro sin romper el ritmo narrativo. La voz cavilosa no se emplea con un propósito antinarrativo, como en las películas de Godard, sino para intensificar la narración; no para distanciar, sino para intensificar lo sentido. La trama sigue desarrollándose, pero conmueve del modo más directo.

Berlin Alexanderplatz no es una meta-película, como el *Hitler* de Syberberg; Fassbinder es del todo ajeno a la estética de lo grandioso de Syberberg, pese a la longitud de *Berlin Alexanderplatz*, y a su reverencia por la alta cultura. Es una cinta narrativa, sólo que *muy* larga: una película que cuenta una historia, con decorados de época (finales de los años veinte), con más de cien actores (muchos de los papeles interpretados por la *troupe* habitual de Fassbinder) y miles de extras. Un actor de teatro, de cincuenta y tres años, que interpretó papeles breves en otras películas de Fassbinder, es Franz Biberkopf: Günter Lamprecht. Aunque todos los actores están espléndidos, sobre todo Barbara Sukowa como Mieke y Hanna Schygulla como Eva, Lamprecht los eclipsa a todos en una interpretación intensamente emotiva, expresiva, brillantemente variada, tan buena como lo que hicieron Emil Jannings o Raimu.

Aunque realizada gracias a la televisión —es una coproducción de las emisoras alemana e italiana—, *Berlin Alexanderplatz* no es una serie para televisión. Una serie está compuesta de «episodios» *pensados* para ser vistos a intervalos, uno por semana según las convenciones de los viejos seriales cinematográficos (*Fantômas*, *Los peligros de Paulina*, *Flash Gordon*) que se pasaban los sábados por la tarde. Las partes de *Berlin Alexanderplatz* no son episodios en realidad en sentido estricto, pues la película se reduce si se ve así, espaciada a lo largo de catorce semanas (como hizo la televisión italiana cuando la vi por vez primera). La presentación en Nueva York, en una sala cinematográfica —en cinco segmentos de aproximadamente tres horas cada uno a lo largo de cinco semanas consecutivas—, es sin duda mucho mejor. Ver la película en tres o cuatro días lo sería aún más. Cuanto más se vea en menos tiempo, mejor; al igual que se lee una larga novela con máximo placer e intensidad. En *Berlin Alexanderplatz*, el cine, ese arte híbrido, ha alcanzado por fin parte de la estructura abierta y dilatoria y el poder acumulativo de la novela por atreverse a ser más larga que ninguna otra, y por ser teatral.

[1994]

Una nota sobre el bunraku

El arte es algo que descansa en el estrecho margen entre lo real y lo irreal...
es irreal, y sin embargo no es irreal;
es real, y sin embargo no es real.

CHIKAMATSU MONZAEMON
(1653-1725)

En el bunraku la obra se identifica, en primer lugar, con un objeto físico: un texto. Y el texto es sagrado; es decir, generativo. De ahí la grave ceremonia que da comienzo a cada representación: el lector principal ofrece el texto y se inclina ante él antes de ponerlo en el atril bajo y comenzar a leer. El bunraku es un teatro que trasciende al actor al multiplicar y desplazar las fuentes del *pathos* dramático.

La obra se actúa; en otras palabras, se recita; es decir, se lee. El texto (declamado, cantado, salmodiado, gemido) está salpicado o puesto en cursiva con la música que produce un instrumento de cuerda, el *shamisen*. También se representa, al mismo tiempo, con grandes marionetas de expresividad penetrante, entre la mitad y dos tercios del tamaño natural. La representación del drama ocupa el escenario propiamente dicho, frente a un público: el ancho espacio rectangular donde las figuras —las marionetas y sus operadores— se mueven. Pero la fuente de las palabras y de la música —el recitador individual o múltiple y los músicos que se sientan a la derecha del escenario en una tribuna— constituye una representación paralela. El diálogo no está superpuesto, como en determinado tipo de película narrativa, sino descentrado; desplazado, dada su autonomía expresiva y corporal.

El drama presenta un doble desplazamiento de la emoción, una escala doble, un doble paso físico y emocional. En el escenario propiamente dicho el principio rector es una suerte de antihisteria. Está el mutismo de los protagonistas, los cuales, en lugar de ser actores vivos, son marionetas; está la impasibilidad y omnipresencia de los humanos que las mueven. Al recitador *yoruri*, que no sólo está descentrado (desde el punto de vista del público) sino también físicamente inmóvil, se le encomienda la tarea de máxima expresividad. La mayoría de los textos, que consisten en narrativa y comentarios así como en diálogos, son emocionales y floridos, y la narración se puede modular en un largo *crescendo* de sollozos y gritos ahogados. La figura del recitador, que actúa, digamos, por poderes, en nombre de las marionetas, es sólo uno de los recursos por los cuales el bunraku aísla —descompone, ilustra, trasciende, intensifica— la actuación.

La marioneta es, en prototipo, un muñeco flexible accionado por una sola

persona. La invención, en 1734, de una marioneta operada por tres personas llevó el vigor emocional y gestual de la marioneta a un punto nunca igualado antes o después. La marioneta japonesa puede entornar los ojos, levantar las cejas, sonreír, cerrar los puños; puede languidecer, vestirse, correr, acabar con su vida de modo convincente. Ninguna marioneta de hilos o títere de mano puede efectuar acciones tan complejas y detalladas; y las del bunraku tienen la capacidad de conmover al público, conmoverlo hasta las lágrimas, algo inigualado en ninguna otra tradición de marionetas.

Pero además de ampliar su rango emocional y su expresividad (un beneficio que podemos o no optar por equipararlo con el «realismo»), el hecho de multiplicar a los operadores —y, por necesidad, situarlos en escena con las marionetas— determina y transforma decisivamente el registro emocional del drama. La marioneta está literalmente superada en número, asediada, rodeada. La presencia de los tres operadores enormes dota a los movimientos y esfuerzos de la marioneta de un lustre patético. Parecen desvalidas, infantiles, vulnerables. Aunque parecen asimismo soberanas, imperiosas, en su misma pequeñez y precisión y elegancia.

El bunraku se desarrolla en dos escalas de relación en el espacio. La escenografía a menudo elaborada se construye a la medida de las marionetas. Los operadores son gigantes, intrusos. Al lado de la delicada cabeza de la marioneta están las tres grandes de los operadores. Estos miran a las marionetas mientras las manipulan. El público observa a los operadores mirar a la marioneta, espectadores primordiales del drama que animan. Los tres operadores sintetizan la esencia de lo que es ser un dios. Ser visto, e impasible: uno tiene el rostro descubierto. Y estar oculto: los otros dos llevan capuchas negras. La marioneta gesticula. Los operadores se mueven juntos, como un solo cuerpo gigante, animando las distintas partes del cuerpo de la marioneta, con una perfeccionada división de trabajo. Lo que ve el público es que actuar es ser movido. (Y, al mismo tiempo, observado). Lo que se representa es el sometimiento a un destino. Que el rostro de un operador esté expuesto y los otros dos velados es un recurso adicional que conforma la característica doble declaración del bunraku: hipérbole y discreción, presencia y ausencia de la sustancia dramática.

Esta relación entre los operadores y la marioneta no es una simple relación eficiente; es el misterio cruel en el centro del drama del bunraku. Entregarle a la marioneta un peine, apurar a la marioneta a su perdición: por momentos los operadores parecen sus sirvientes y en otros sus captores. A veces parece que reposa con firmeza en los operadores y que la llevan plácidamente en alto; otras veces parece estar en fuga perpetua y desventurada. Hay constantes cambios de escala, para deleitar los sentidos y estrujar los sentimientos. A veces los sombríos manipuladores se encogen y las marionetas aumentan hasta una escala normal. Luego los operadores se alzan de nuevo y las marionetas vuelven a ser los liliputienses frágiles y perseguidos.

La situación que llamamos arte nos exige propiamente que miremos con mucha atención y que miremos «más allá» (o «a través») de lo que se entiende por

impedimento, distracción, irrelevancia. En la representación de una ópera, miramos sobre o más allá de la orquesta para concentrarnos en el escenario. Pero en el bunraku se supone que no miramos más allá de los umbríos marionetistas vestidos de negro. La presencia de los operadores es lo que dota al bunraku de su impersonalidad elevada y mítica y de su emotividad enaltecida y purificada. A fin de volver competitivo el arte de las marionetas con el arte de los actores vivos, dice Chikamatsu, el texto debe estar «colmado de sentimiento». Pero añade: «Me parece que el meollo del *pathos* es sobre la contención». Compárese con Balanchine, que llevó la ingenua tradición emotiva del *ballet* clásico a su culminación al desarrollar el sentido en el cual los bailarines son copartícipes, con marionetas ideales, de la sublimidad de lo impersonal: «El silencio, la placidez y la inmovilidad son quizá las fuerzas más poderosas. Son tan impresionantes, si no más, como la ira, el delirio o el éxtasis».

En la más profunda meditación occidental sobre el teatro de marionetas (y, por extensión, sobre la danza), Kleist escribió que el propio carácter inanimado de la marioneta era la condición previa para expresar un estado ideal del espíritu. La fantasía especulativa de Kleist —escribía en 1810, sobre las marionetas de hilos— se encarna y cumple en el bunraku.

[1983]

Un lugar para la fantasía

La historia de los jardines es una rama fascinante de la historia del arte, y se despliega sobre la historia de los espectáculos al aire libre (la mascarada, los fuegos de artificio, las festividades), de la arquitectura, de la planeación urbanística; así como de la historia literaria. Antaño un tema sobre todo europeo (sus estudiosos eran franceses, ingleses, alemanes), en la actualidad prospera asimismo en este país. Uno de sus centros de actividad es la Biblioteca de Investigación Dumbarton Oaks en Washington, D. C., la cual alberga espléndidos materiales sobre la historia de los jardines.

La tradición cardinal del arte de jardines en Occidente es incluyente más que excluyente, y sitúa las construcciones humanas —de mármol, ladrillo, toba, estuco, madera— entre los árboles y las plantas. Y entre las muchas construcciones que se repiten en los jardines (estatuaria, fuentes, edificios decorativos, puentes), ninguna es más fascinante o compleja por su historia y asociaciones que la gruta. Es un espacio, literalmente, profundo. El recoveco o espacio subterráneo construido por el hombre que se denomina gruta es, por lo general, un espacio ya domeñado. Otros nombres, menos tranquilizadores, para la misma índole de espacio son «cueva», «bóveda subterránea», «cripta». La gruta en el jardín es la versión domesticada de un espacio que a menudo induce al miedo, incluso a la repulsión, y sin embargo ejerce en algunas personas, entre las que me cuento, una atracción muy intensa. Las grutas me han fascinado siempre, me he desviado del camino para mirarlas, y a las construcciones que les hacen eco. Esta curiosidad acaso no sea más que terror sometido; a pesar de ello, la gruta no parece más, o menos, que un juego con sentimientos mórbidos.

Para que las grutas entraran al jardín, un lugar ideado como remanso y un sitio para el esparcimiento, sus funciones originales debieron ser secularizadas o miniaturizadas. Las grutas, casi todas las reales, fueron antes que nada lugares sagrados. La guarida de la sibila o del oráculo, el retiro del ermitaño, el santuario de la secta, el lugar de reposo de los huesos de los santos y los ancestros venerados: nunca estamos lejos, en nuestra imaginación, del recuerdo de la celda y de la tumba. Y las grutas artificiales tenían, para empezar, severos objetivos prácticos: como las maravillosas bóvedas que construyeron los romanos como parte de proyectos hidráulicos. Las cuevas artificiales aparecen por vez primera como elemento del programa de jardines en las postrimerías de la República romana. A partir de la segunda mitad del siglo I a. C. las grutas artificiales, y las habitaciones acondicionadas para semejar grutas, se convirtieron en característica común de los

jardines en las villas patricias romanas. Estas cavernas, espacios ornamentados que aludían con gracia a los antiguos espacios sagrados y sus misterios, fueron en parte edificaciones prácticas destinadas a los placeres y entretenimientos realizados al aire libre; por ejemplo, como telón de fondo de dramas satíricos y para banquetes. Acaso la más célebre y grandiosa, aunque en absoluto característica, de las villas del mundo antiguo cuyas ruinas se conservan sea la de Adriano en Tívoli, cerca de Roma, la cual contenía algunas grutas.

El cristianismo dotó a la gruta de nuevas asociaciones y consiguió monopolizar su imaginería durante más de mil años. Supuestas grutas naturales pero en realidad minuciosamente estilizadas figuran en las pinturas de la narrativa cristiana —la cueva de la Natividad, el Santo Sepulcro— y en las vidas de santos como Jerónimo y Antonio, a los cuales a menudo se les representa en oración o asaltados en la boca de su gruta de ermitaño. El resurgimiento del interés por la gruta de jardín —es decir, la reconexión de la gruta con el jardín— tuvo que aplazarse hasta el Renacimiento, cuando fue despojada de sus asociaciones sobre todo cristianas e infundida de un simbolismo nuevo, ecléctico (neoplatónico, humanista). Aunque los jardines y las grutas de las villas clásicas habían sido arrasadas hacía tiempo, sus descripciones —por ejemplo, en Ovidio y Livio— fueron conservadas, y admiradas. La elaboración de la gruta de jardín, una característica principal de las nuevas alturas que alcanzó el jardín en el Renacimiento, produjo triunfos tales como el de la Grotta Grande en los jardines de Boboli de los Medici en Florencia y las muchas grutas y maravillas hidráulicas de Pratolino, tan admirado por Montaigne y otros visitantes extranjeros. El uso de las grutas de las antiguas villas como lugares para banquetes protegidos del sol fue reemplazado en el Renacimiento por el de telón de fondo de espectáculos teatrales.

La idea distintiva, compleja, del jardín como obra de arte que ha prevalecido más en la cultura occidental —el jardín como un paisaje «ideal», incluida una antología de elementos arquitectónicos, y que presenta artilugios hidráulicos de diversa espectacularidad— se define en el Renacimiento. Aunque fuera sólo uno de los elementos del programa relativo al jardín, que en Occidente ha sido sobre todo heterogéneo, la gruta ocupa un lugar de privilegio: es una intensificación, en miniatura, de todo el mundo-jardín. También es la inversión del jardín. La esencia del jardín es que se encuentra al aire libre, es abierto, luminoso, espacioso, natural, en tanto que la gruta es la quintaesencia de lo interior, oculto, oscuro, artificial, decorado. La gruta es propiamente un espacio ornamentado; con frescos, estucos pintados, mosaicos, o (aún es primordial la asociación con el agua) conchas.

En la historia del jardín que comienza en el Renacimiento, la gruta reflejó todos los vaivenes del gusto, todas las ideas del teatro. La gruta como ruina artificial. La gruta como sitio para la guasa y la aventura. (Una forma moderna, degradada, pervive en el Túnel del Amor de cartón piedra de los parques de atracciones). La gruta como escaparate. La gruta es, por así decirlo, el elemento decadente por naturaleza del

conjunto del jardín, el más impuro, el más ambiguo. Es un espacio complejo y acumulativo, apenas iluminado, densamente ornamentado. (Un llamamiento a la fantasía, y el probable sitio para la elaboración del mal gusto). Al principio se le tuvo por el espacio más intensamente «rústico»; la imitación de una cueva, como en algunas villas romanas. A la larga se convirtió en un espacio elaboradamente teatral, encostrado. El techo y las paredes de la célebre gruta construida por Alexander Pope en Twickenham en los años veinte y treinta del siglo XVIII estaban incrustados con trozos de espejo intercalados con conchas. (La gruta como *camera obscura*, según la expresión de Pope). En el siglo XVIII los coleccionistas de conchas construyeron muchas grutas sobre todo como marco para mostrar sus tesoros. Una de las últimas grutas privadas, la de Venus, construida por Luis II de Baviera en Linderhof entre 1876 y 1877, era un espacio teatral en sí mismo, el espacio de varias escenas del *Tannhäuser* de Wagner. Le Palais Idéal du Facteur Cheval, en una aldea del centro de Francia, podría tenerse por la mayor gruta de jardín de principios de este siglo; y acaso la última de la especie. La planta baja con aspecto de cripta de este edificio asombroso ofrece el característico encostrado del interior de la gruta, el didactismo, y la aspiración a lo sublime. La meta de su constructor es nada menos que miniaturizar, y por lo tanto poseer, lo sublime. Hay inscripciones, rótulos, declaraciones, adagios inscritos a lo largo de todas las paredes: un cartero de pueblo autodidacto e inspirado que diseñó, con una suerte de genio, la estructura entera y la construyó en solitario entre 1879 y 1912, como una antología de la sabiduría espiritual del mundo. Por distinto que sea en sus materiales y sensibilidad, el laberintogruta de Ferdinand Cheval pertenece a la misma familia que la gruta de Pope.

Las grutas son lugares de fantasía, pero las mayores grutas construidas son, y siempre han sido, funcionales: desde los *cryptoportici* de las villas romanas (pasajes subterráneos que se podían recorrer de un edificio a otro para evitar el calor del día), o la espléndida hazaña de la ingeniería romana, el *emissarium* del lago Albano (el tema de uno de los libros de grabados más inquietantes de Piranesi), hasta las tierras de la fantasía moderna de las cuevas de caliza, de más de doscientos metros de largo, que albergan las operaciones de la compañía Brunson Instrument de Kansas City, Misuri; o los kilómetros de calles comerciales subterráneas en Osaka; o las vastas cavernas cavadas en la montaña detrás del Museo Nacional de Taipei que almacenan los incontables tesoros del arte que Chiang Kai-shek se llevó al huir de China a Taiwán en 1949; o la estación Louvre del metro parisino, varias estaciones del metro de Estocolmo y, sobre todo, el justamente celebrado metro de Moscú, en especial las estaciones Mayakovsky y Dynamo. Las técnicas modernas han posibilitado la edificación bajo tierra a una escala nunca antes viable: las grandes instalaciones subterráneas habrán de multiplicarse. Grutas del arte, grutas de la industria, grutas del comercio, grutas de la guerra: todas son funcionales y sin embargo parecen el epítome de la poética del espacio. En las grutas lo funcional y lo fantástico son todo menos incompatibles. Quizá por ello el museo para la colección artística que Paul

Johnson situó bajo tierra junto a su Casa de Vidrio en New Canaan, Connecticut, parece el gemelo de la célebre casa —una casa de paredes de vidrio con lleva otra hundida bajo tierra—, pero no es un ejemplo convincente de la gruta en el jardín: es demasiado funcional, despojada.

Muchos emplazamientos desgastados por los turistas pueden procurar la vivencia de la gruta. Las cavernas de Carlsbad en Nuevo México, las cavernas de Postojna en Eslovenia (cerca de Liubliana), la Grotte d'Arcy cerca de Vézelay, al sur de París, la Grotta di Nettuno cerca de Alghero, en la costa poniente de Cerdeña: semejantes cuevas naturales que admiran aficionados a las grutas como yo cumplen también la función de las grutas artificiales. Pues no hay cueva natural abierta a los turistas que (si bien sólo fuere por los requisitos de la seguridad) no se haya convertido en una escenografía o en museo, con sus guías que señalan las formas zoomórficas o los tubos de órganos en las estalagmitas y estalactitas con sus linternas a los visitantes en fila en las escaleras y pasarelas. (En Postojna se recorre parte de las cuevas en un tren en miniatura). El cementerio es un jardín con grutas, por lo general inaccesibles. Pero algunos cementerios, sobre todo en los países latinos, alojan mausoleos y criptas en la superficie con rejas en lugar de puertas, por las cuales se puede escudriñar. La visita a las tumbas etruscas excavadas en Cerveteri, cerca de Roma —como la Tomba Bella, con sus paredes encostradas en relieve—, parece la visita a una gruta, como la visita a las catacumbas de Palermo y de Guanajuato, cuyas paredes están decoradas con momias erguidas o ingeniosos montones de huesos en lugar de conchas.

La gruta de jardín no está extinta, pero ya no se la encuentra en los jardines. Y se halla en la superficie más que bajo tierra. Aunque la tradición arquitectónica dominante durante medio siglo fue la fase de la máquina del estilo Bauhaus, muchas de las edificaciones que contradecían, disentían o sencillamente ignoraban la estética hiperrealista de la Bauhaus tendían precisamente a tener una apariencia de «gruta»: la línea curva, la superficie de las paredes encostrada, el ambiente subterráneo, en edificios tan distintos como la Casa Milà y el Parque Güell de Gaudí (de hecho, en casi toda su obra), el Merzbau de Kurt Schwitters (con sus grutas dedicadas a Goethe y a los Nibelungos), la «Casa sin Fin» de Frederick Kiesler (que diseñó como una «gruta para la contemplación»), el Rudolf Steiner Goetheanum en Suiza y la terminal de la TWA de Eero Saarinen en el aeropuerto Kennedy. Una de las más extravagantes versiones recientes es el diseño desarrollado por John Portman para los hoteles Hyatt. En el primero, en Atlanta, se cruza una entrada extraña por pequeña y poco atractiva para recibir la impresión plena de la inesperada altura en un espacio cerrado. El atrio de Portman —recargado, atestado y centrado en el agua, por lo general una cascada— es una transposición deliberadamente burda de los motivos de la gruta de jardín.

Las grutas afirman el elemento de fantasía, de frivolidad, de exceso en la arquitectura y los sentimientos. Acaso las grutas de jardín, en el sentido proyectado por los escritos de la historia de los jardines, estén obsoletas. Pero se puede predecir el interminable futuro de este género de espacio, pues es una parte permanente de

nuestra imaginación.

Una gruta es un lugar de ocultación y una suerte de ruina; se encuentra en los límites entre el miedo y la seguridad, lo sublime y lo decrepito. Es también una parte permanente de nuestra realidad. Y aunado a los temores y aprensiones arcaicos expresados en la gruta, hay un miedo específicamente moderno. En los años cincuenta se ejerció una formidable coacción sobre todos los propietarios de casas estadounidenses para que construyeran grutas en sus jardines. Se llamaban refugios atómicos.

[1994]

El placer de la imagen

Aunque me invade un satisfactorio júbilo al deambular entre las obras maestras transfiguradoras de la colección Mauritshuis, aún necesito sucumbir al encanto que ejercen algunas indiscutidas pinturas menores: las que muestran los interiores de las iglesias. Entre los placeres que ofrecen estas imágenes, sobre todo está el placer genérico, que asocio con la pintura holandesa en particular (lo viví conscientemente por primera vez ante una escena de patinadores de Brueghel), de precipitarme hacia... un mundo. Y ese parpadeo de sensación extracorpórea, intrapintura, que se me concede en el curso del escrutinio de las representaciones de estos amplios espacios impersonales poblados de pequeñísimas figuras, ha resultado, después de decenios de visitar museos, ser adictivo.

Así pues, al desmagnetizarme con dificultad de los Rembrandts y los Vermeers, puedo perderme, digamos, en *La tumba de Guillermo el Silencioso en la Nieuwe Kerk en Delft*, pintada en 1651 por Gerard Houckgeest, un *petit maître* casi contemporáneo exacto de Rembrandt, en busca de placeres menos individualizables.

El espacio público elegido aquí para la representación es el que consagran dos nociones del sentimiento enaltecido: el sentimiento religioso (es una iglesia) y el sentimiento nacional (alberga la tumba del martirizado fundador de la Casa de Orange). Pero el título de la pintura ofrece el pretexto, no el tema. *La tumba de Guillermo el Silencioso* no está dominada por el monumento, del cual sólo es visible una parte, sino por la maciza verticalidad de las columnas y por la luz alegre. El tema es una arquitectura (en la que el monumento ocupa su sitio) y, a nuestros incorregibles ojos modernos, un modo de presentar el espacio.

Todas las representaciones de lo grande, poblado por lo pequeño, que revelan lo meticulosamente preciso, invitan a esta penetración imaginaria. Por supuesto, recrearse en la miniaturización del espacio público tanto en amplitud como en profundidad en una pintura es un placer mucho más complejo que, digamos, la ensoñación sobre modelos a escala de la escenografía del pasado en los museos históricos. La transcripción por medio de la miniaturización en tres dimensiones nos brinda algo cuya meta es la del inventario, lo completo, y que cautiva al estar repleto de detalles inesperados; es tan cierto de un tren a escala como de una casa de muñecas o un diorama. La superficie de la pintura nos ofrece una vista que conforman las nociones formales preexistentes de lo visualmente apropiado (como la perspectiva), y que nos deleita tanto por lo que excluye como por lo que elige. Y buena parte del placer de *La tumba de Guillermo el Silencioso* emana de la audacia de sus exclusiones.

Para empezar, la pintura no es sólo la vista de algo (como una fotografía) sino de algo tal como es visto. Houckgeest realizó otros retratos del interior de la Nieuwe Kerk, entre ellos un cuadro más amplio del mismo lugar, en la actualidad en la Kunsthalle de Hamburgo, y al parecer anterior a la pintura de la Mauritshuis. Pero esta es sin duda su interpretación más original del espacio, siquiera por los rasgos que al menos comparte con el modo de mirar fotográfico. Pues además de su método ilusionista —el cual registra el sitio, con precisión considerable, desde un punto de vista real— está el encuadre cerrado y poco convencional, que lleva la base de la columna dominante en el centro casi hasta el borde inferior de la pintura. Y si bien la versión de Hamburgo muestra tres ventanas, las fuentes de luz principales en la pintura de la Mauritshuis están fuera del encuadre. Sólo se distingue un pálido trocito de una ventana alta, justo debajo del borde superior arqueado del panel; la luz potente que cae sobre las columnas proviene de una ventana fuera del borde derecho del cuadro. En contraste con la vista panorámica que por lo general buscan los pintores que documentan una arquitectura (o un paisaje), que acopia más de lo que puede abarcar un espectador único, y cuya norma es un espacio que aparece exhaustivo, completo (si es interior, independiente, de pared a pared), el espacio descrito aquí está encuadrado e iluminado para oponerse a una clausura visual. La proximidad misma del punto de vista de Houckgeest es un modo de referirse, de hacer que el espectador se percate, del espacio mucho mayor que continúa más allá del retratado dentro de los límites del cuadro. Este es el método esencial para la estética de la fotografía (tanto de la fija como de la cinematográfica): que lo no visible, lo que yace justo fuera del campo visual, sea un componente —dramático, lógico— de lo que vemos.

El punto de vista próximo, el rasgo de interés más inmediato de la pintura de Houckgeest, produce una impresión relacionada: la de una inusual plenitud del espacio. Por tradición, los interiores de las iglesias se representan relativamente vacíos, tanto mejor para causar la impresión de su vastedad, la cual se tenía por su aspecto visual más elocuente. La arquitectura se representaba como un encuadre, más que como un relleno, de este espacio profundo, y la iluminación garantizaba que las estructuras parecieran razonablemente tridimensionales; sin una iluminación dramática, los detalles arquitectónicos tendían a aplanarse. En la pintura de Houckgeest, la vista escorzada —no la luz, más suave que dramática— extrae la tridimensionalidad de la arquitectura. Al estar tan cerca y volver la arquitectura tan palpable, Houckgeest ha perdido la mirada que parece recordar la introspección, aura, emoción, espiritualidad que se halla en las pinturas de su contemporáneo Pieter Jansz Saenredam, el más admirado de todos los pintores holandeses de interiores de iglesias, o en las del casi igualmente admirado pintor arquitectónico de la siguiente generación, Emanuel de Witte. Por las pautas asociadas con el vacío «poético» de pinturas tales como *Interior de la Cunerakerk, Rhenen* (1655) de Saenredam e

Interior de una iglesia católica imaginaria (1668) de De Witte, también en la Mauritshuis, la pintura de Houckgeest puede parecer menos evocadora, perversamente literal. El logro de Saenredam consistió en combinar la atmósfera de lejanía con la representación exacta, la representación de una iglesia real desde un punto de vista real, aunque nunca desde uno próximo: la excéntrica decisión que adoptó Houckgeest en *La tumba de Guillermo el Silencioso*.

Enmascarar una parte del tema real o nominal con mole arquitectónica, o interponer una pantalla o celosía u otra barrera con forma de rejilla entre el espectador y el tema, es una estrategia perenne del encuadre fotográfico, y merece la pena advertir que Houckgeest, que ha optado por un ángulo de vista que deja buena parte del sepulcro tras la columna en un primer plano central, pudo haber hecho un encuadre aún más profotográfico. Pues la siguiente columna a la derecha, la que domina en la versión de Hamburgo, debería ser visible parcialmente en la composición recortada de la pintura de la Mauritshuis —ambas están pintadas desde el mismo ángulo— y, si estuviera allí, obstruiría aún más nuestra vista del monumento. Houckgeest ha preferido ser impreciso al dejar más abierto el lado derecho de la pintura.

A este espacio, más plenamente habitado por los elementos arquitectónicos que lo habitual, se añaden unos cuantos habitantes en el sentido normal: ocho personas regordetas y abrigadas con la cabeza cubierta, dos de las cuales son niños; un animal; y una estatua alegórica en su pedestal, el elemento frontal más alejado del monumento parcialmente oculto. Contemplamos el espacio que Houckgeest ha representado, el cual incluye, dentro, estas figuras diminutas que han venido a mirar o que ya están listas para mirar. Dentro de una arquitectura, mirando una arquitectura. Dan la medida de la arquitectura.

Aunque la gente de la pintura de Houckgeest es más grande (estamos más cerca) y ofrece más detalles que los minúsculos figurantes que los pintores de paisajes clásicos añadían a sus vistas panorámicas, su función es comparable, al establecer la escala heroica de la arquitectura. Al determinar la escala, las figuras humanas, casi sin advertirlo, crean una atmósfera: parecen empequeñecidas por los espacios que habitan y son, por lo general, pocas. En contraste con los modelos de mundos tridimensionales, cuyas representaciones miniaturizadas parecen más satisfactorias si un amplio conjunto de pequeñas figuras se despliega en el paisaje, el espacio arquitectónico en cuanto tema de la pintura está, de modo propio pero poco realista, despoblado. En efecto, un espacio público abarrotado de gente es ya un tema distintivo del pintor naif que, al introducir montones de figuritas, parece que está cometiendo, por decirlo así, un error de género. Lo que parece profesional en la representación del interior de edificios imponentes o de espacios exteriores encerrados por edificios es que el espacio, que siempre parece de algún modo un escenario, esté escasamente poblado. Este es el *pathos* involuntario de muchos retratos arquitectónicos que no están sobrecargados con acentos evidentes, como *La*

tumba de Guillermo el Silencioso. Todos los interiores de las iglesias, entre ellos este, se convierten en interiores «metafísicos» en el sentido de De Chirico; es decir, se refieren a la necesaria *ausencia* de lo humano. No pueden sino insinuar este *pathos*, este sentido del enigma.

La presencia de gente, aunque sea una única persona, la convierte no sólo en espacio sino en un instante de tiempo detenido. Por supuesto, los cuadros vivos en los que la gente está representada en el trance de alguna ceremonia o manera en que se mantiene ocupada proyectan un sentimiento diferente de aquellos en los que descansan, observan o explican. Como corresponde a una iglesia, la atmósfera es tranquila; pero acaso más que tranquila: inmóvil, indolente, aunque no indica introspección. Nos encontramos lejos de las visiones de la alienación que se disfrutaban al mediar el siglo XVIII, cuando lo sublime se identificó con la ruina de la arquitectura grandiosa del pasado, y los figurantes se transformaron en una población de flacas figuras abatidas apostadas entre las ruinas, absortas en ensueños. Las figuras corpulentas en la pintura de Houckgeest tienen condición, no sólo tamaño: son ciudadanos, vecinos. Están donde les corresponde.

El espacio público, sea representado en dos o en tres dimensiones, por lo general se muestra usado de diversos modos representativos o estereotipados y contrastantes. En las pinturas holandesas de interiores eclesiásticos, su uso es a menudo, como en este caso, del todo secular. La gente que se nos muestra en la *Nieuwe Kerk* son espectadores, visitantes, no feligreses. Salvo por los dos hombres que entran en la pintura por la izquierda, nos dan la espalda, a los espectadores, pero su humor parece patente. El padre en el grupo familiar en primer plano con una mano en alto, con la cabeza vuelta en parte hacia su mujer, parece adoptar la postura de la explicación. Los dos hombres en el lado más lejano de la barandilla que rodea el sepulcro (uno de los cuales, al haberse vuelto para hablar con su acompañante, ofrece su rostro pleno) y el niño con el perro parecen estar sólo holgazaneando. Este talante cristiano en extremo ajeno a lo hebraico no precisa de la continua representación de la segregación de lo sagrado: el espacio designado para la devoción está del todo dispuesto para los acentos y mezclas irreverentes de la vida diaria.

El espacio sagrado levemente profanado, el espacio grandioso domesticado, enternecido; niños y perros (a menudo un niño emparejado con un perro) son presencias características en las pinturas holandesas de interiores eclesiásticos: emblemas de su condición de criaturas entre esplendores marmóreos. Compárese la escasa cantidad de tales emblemas con los que Houckgeest se conforma (un perro, dos niños) al optar por el tratamiento cercano del sitio, con la diversidad ofrecida en una vista amplia convencional, como la de *Interior de la Oude Kerk, Ámsterdam* (1659) de De Witte, que incluye cuatro perros, uno de los cuales orina en la base de la columna de la izquierda, y dos niños, uno de ellos un bebé junto al pecho de su

madre. Las pintadas son una presencia afín pero menos regular; estas, también, serían leídas de modo inalterable como el rastro de niños pequeños. El más legible de los dibujos en rojo que Houckgeest ha grabado en la columna cálida, blanca del centro es un monigote con un sombrero (idéntico al que llevan los seis hombres en la pintura), el estereotipo de la figura humana que dibuja un niño. Y debajo, garabateado con la misma tiza o tinta roja, el monograma del pintor y la fecha. Como si él, asimismo, fuera un rudo vándalo.

La búsqueda de lugares ingeniosos para la firma o el monograma es una tradición arraigada en el norte, de la cual Durero fue un maestro y de la que los pintores holandeses de interiores eclesiásticos desarrollaron una variante ocurrente del juego. En *Interior de la Cunerakerk, Rhenen*, de Saenredam, el nombre del pintor, el de la iglesia y la fecha de la pintura han de descifrarse, en primer plano al centro, como la inscripción grabada en la lápida situada en el suelo. Y en otros diversos interiores Saenredam inserta esta información en una columna en la cual hay algunos dibujos bastos. Un ejemplo brillante es *Interior de la Mariakerk, Utrecht* (1641), en el Rijksmuseum en Ámsterdam, donde la inscripción de Saenredam (nombre de la iglesia, fecha de la pintura, nombre del pintor) aparece en un pilar en el extremo derecho en tres colores, como si fueran pintadas de tres manos diferentes, junto con diversos dibujos de figuras humanas en las mismas tintas o tizas. *Interior de la Buurkerk, Utrecht* (1644) de Saenredam, en la Galería Nacional de Londres, es notable porque nos muestra, frente a un pilar en el extremo derecho con un gracioso dibujo en rojo de cuatro figuras sobre un caballo (debajo del cual, en otro color, se encuentra la firma de Saenredam impresa refinadamente), a un niño de pie, brazo en alto, que está empezando otro dibujo. (Junto a él un niño sentado juega con un perro). Se le puede imaginar, lejos de dedicarse a desfiguramientos subrepticios, emprendiendo un feliz ejercicio de inmadura destreza, con el talante del niño que sonríe al mostrar su dibujo de palotes en una pintura realizada hacia 1520, *Retrato de un niño con dibujo* de Giovanni Francesco Caroto, en el Museo del Castelvecchio en Verona; una de las otras raras representaciones premodernas del arte infantil. La pintada más firma de Houckgeest en *La tumba de Guillermo el Silencioso* no es, pues, original. Pero es infrecuente por su ubicación —el centro de la pintura, no en una columna de los extremos— y su simplicidad, la ausencia de carácter instructivo. Sólo es un monograma modesto, apenas distinguible de los dibujos del niño.

Las pintadas que Houckgeest ha puesto en la columna central denotan puerilidad, pero son piezas de ingenio visual. Se describen dos espacios. Dos nociones de presencia. Un niño ha trazado una inscripción en una columna; el pintor ha dibujado en la tabla: dos espacios que, es lógico, sólo pueden ser representados como uno solo, físicamente. Y dos relaciones temporales del pintor con la iglesia: como una presencia vandálica en la iglesia anterior a la pintura, y como el fiel documentalista

de la iglesia que, después de registrar la arquitectura tal cual, firma el documento.

En retrospectiva se nos indica que el paralelo irónico de la firma del pintor con los garabatos de un niño en una superficie pública es en potencia un concepto muy fértil, el cual ha proseguido una larga trayectoria en las artes visuales y tal vez nunca ha sido tan generativo como en los decenios recientes. Pero esto no podía comenzar a suceder mientras las pintadas fueran sólo definidas en exclusiva como inmaduras, embrionarias, no especializadas. La pintada ha de ser vista como la reafirmación de algo, la crítica de la realidad pública. No fue hasta mediados del siglo XIX cuando pioneros del gusto moderno como Grandville y Baudelaire descubrieron que la pintada era «interesante» (la palabra clave que señala el advenimiento del gusto moderno). Un autorretrato de Grandville en 1844 en el que se muestra a sí mismo dibujando junto a un niño pequeño en una pared cubierta de pintadas plantea algo de mucho más peso que el paralelismo de dos clases de inscripciones de Houckgeest, y que aquí son sólo *rastros* (sus perpetradores están ausentes).

Houckgeest describe un mundo en el que el orden abstracto del Estado, de la vida colectiva (representada por el espacio gigantesco), es tan aceptado, tan próspero, que se puede jugar con él, con elementos en miniatura que representan la incursión de lo personal, la condición de criatura. El orden público se puede relajar, incluso se puede desfigurar levemente. Lo sagrado y lo solemne pueden tolerar un poco de profanación. La imponente columna central en su retrato de la Nieuwe Kerk no está realmente dañada por la pintada, del mismo modo que la columna de ubicación menos central en la pintura de De Witte no está arruinada por la orina del perro. La realidad es robusta, no frágil. Las pintadas son un elemento de encanto en el majestuoso ambiente visual, sin el menor atisbo siquiera de la amenaza que arrastra la marea de firmas indescifrables de adolescentes rebeldes que ha inundado y mordido las fachadas de monumentos y las superficies de los vehículos públicos en la ciudad donde vivo; la pintada como una señal de irreverencia, sí, pero sobre todo como una aseveración simple: los impotentes dicen: estoy aquí, también. Las pintadas que se registran en las pinturas holandesas de interiores de iglesias son mudas: no expresan nada, salvo su candidez, la conmovedora falta de pericia de sus perpetradores. El dibujo en la columna central de la pintura de Houckgeest no está dirigido a nadie; es, por decirlo así, intransitivo. Incluso ese «GH» en rojo apenas parece dirigido a alguien.

Lo que muestra esta pintura es un espacio amable, un espacio sin discordias, sin agresión. Lo grandioso antes de, ajeno a, la invención del espacio melancólico. Los interiores de las iglesias se oponen a las ruinas, donde la sublimidad del espacio iba a ser localizada con más elocuencia en el siglo siguiente. La ruina dice: este es nuestro pasado. La iglesia dice: este es nuestro presente. (Puesto que la belleza de la iglesia era fuente de orgullo en la localidad, se encargaban, compraban y colgaban estas pinturas). Ahora bien —sea que las iglesias hayan perdurado intactas o no, como la Nieuwe Kerk en Delft—, el interior de la iglesia también dice: este es nuestro pasado.

Con todo, aunque están instaladas en esos templos de la melancolía que son los grandes museos pictóricos de los antiguos maestros como el Mauritshuis, no se prestan al ensueño elegíaco. Como estoy apegada a los registros melancólicos del espacio, como en los retratos arquitectónicos realizados en Italia en el siglo XVIII, en especial de las ruinas romanas, y a las imágenes de las grandes ruinas naturales (volcanes) y al espacio como laberinto (grutas), también anhelo el alivio que ofrecen estas sólidas, impasibles representaciones en miniatura del espacio público grandioso pintadas un siglo antes en Holanda. ¿Quién podría no sentir placer al pensar en un mundo en el que la intrusión no es una amenaza, la perfección no es un ideal y la nostalgia no es una compulsión?

[1994]



Sobre Hodgkin

1

Ya delegadas, las tareas y libertades de la modernidad han suscitado un prudente retraimiento entre los pintores de mayor mérito cuando se insiste que hablen sobre su arte. Parece impropio, o cándido, tener mucho que decir de las pinturas o adjudicarles cualquier «programa» explícito. Basta de teorías que exponen un modo ideal de pintar. Y, mientras las declaraciones se desvanecen y con ellas las declaraciones contrarias, queda asimismo poco por la vía de la provocación. El decoro indica que los artistas parecen de alguna manera acorralados cuando se les expone a que aventuren unos cuantos cautelosos atisbos de su intención. Complementando aquella venerable fortaleza del gusto moderno, la pared blanca de la galería, está el último reducto de la modernidad asediada, la mente en blanco del pintor. Y los meditabundos —en oposición a los inarticulados— tienen buenas razones para recelar, ansiosos, por la pérdida (de palabras).

2

A comienzos de siglo, fueron los escritores más receptivos los que habrían podido poner en palabras el escenario del encuentro con un conjunto muy admirado de cuadros rindiendo homenaje a la pintura como una forma de lo *indecible*.

Como Paul Valéry escribió en 1932 (es la primera frase de «Sobre Corot»): «Siempre se ha de pedir excusas al hablar de pintura».

De la evocación de cada arte por lo que sus medios sólo pueden representar, se deduce que nada puede ser parafraseado o transpuesto a otro medio. La pintura, como la música y la danza, no significa en sentido verbal; lo que se ve es lo que hay. «Una obra de arte, si no nos deja mudos, tiene escaso valor» (otra vez Valéry). Por supuesto, no *permanecemos* mudos.

Pero hay un incentivo adicional para cohibirse ante lo que se puede decir en la actualidad, mientras la meta y justificación del arte tras la modernidad es precisamente generar conversación: sobre lo que no es arte. Un repudio fortísimo de la idea del arte reivindicado por reverencia al arte mismo ha abrumado la producción del arte y el discurso crítico en el decenio reciente. Se ha concentrado en la identificación de los propósitos estéticos, y sus modelos implacablemente «exigentes», con las ilegítimas e indefendibles modalidades de la prerrogativa social. Para quienes el interés principal no es confesarse sobre las aventuras de su identidad ni hablar en nombre de comunidades fervientes, sino perpetuar la continuidad de la admiración, la emulación y la superación antiguas y más o menos opacas, la prudencia acaso dicta que decir menos es decir más.

3

El embate contra el arte —por ser, solo, arte— tiene que haber sido inducido por el modo peculiar y reduccionista en que la modernidad afirma la autonomía del arte, el cual obtiene buena parte de su energía negando la idea de la jerarquía entre las clases de arte. Despojado del apoyo de los modos aceptados de discernir entre temas y metas, la naturaleza de las pinturas se volvió inexorablemente subjetiva; y maliciosamente plebeya.

Para el pintor hay dos aseveraciones principales en este reducido campo de la expresión verbal. El pintor asevera que las pinturas no precisan de «explicación». El pintor explica que los cuadros deberían ser considerados, propiamente, «cosas».

4

Hay una aquí delante... o cerca... o por allá...

Y acaso no en el recinto evidente, como un museo o el salón de un coleccionista; puede estar en la pared de un restaurante o en el vestíbulo de un hotel.

Pero dondequiera que la veamos, sabemos *lo* que es. Quizá no sabemos *cuál* es. Pero sabemos, incluso desde el otro extremo de la sala, *quién* la hizo.

En contraste con las pinturas de eras anteriores, este es uno de los aspectos reguladores de la experiencia —y la producción— del arte en este siglo. Cada artista es responsable de la creación de su «visión» única; de un estilo peculiar, del cual cada obra es ejemplo. Un estilo es equivalente a un lenguaje pictórico de máxima distinción: lo que se manifiesta como el lenguaje de *ese* artista, y de ningún otro. El empleo una y otra vez de los mismos gestos y formas no se considera un fracaso de la imaginación del pintor (o coreógrafo), como puede ocurrir con un escritor. La repetición parece intensidad. Parece pureza. Parece fuerza.

5

Una primera observación acerca de la obra de Howard Hodgkin: el grado en el que todo lo de Hodgkin parece de su autoría de un modo tan inequívoco.

Que las pinturas hayan sido elaboradas en madera parece intensificar su rectangularidad; y su condición de «cosa». Por lo general de tamaño moderado para las pautas corrientes, parecen cajas, categóricas, incluso a veces pesadas por las proporciones del marco respecto del interior de la pintura, con algo de la forma, si no la escala, de una ventana que muestra un *ballet* de figuras gruesas encerradas dentro de densas pinceladas enfáticas que las enmarcan (o protegen) o están pintadas hacia el borde del marco en relieve. Colman las pinturas ingeniosos diseños y colores espesos y succulentos. (El verde de Hodgkin es tan insoportable como el rosa de De Kooning y el azul de Tiepolo). Al renunciar al otro recurso primordial de la pintura, el dibujo, Hodgkin ha explorado el repertorio de color más inventivo y sensualmente conmovedor de toda la pintura contemporánea; como si, al hacer suyo el antiguo debate entre *disegno* y *colore*, hubiese querido darle al *colore* una victoria exclusiva más suntuosa.

6

«Mis pinturas tienden a destruirse entre sí cuando se las cuelga demasiado cerca la una de la otra», ha señalado Hodgkin. No es de extrañar. Cada cuadro es, idealmente, una seducción máxima. Es más difícil que el cuadro exponga sus argumentos si, a la distancia en la que se aprecia mejor, es imposible excluir algunos ofrecimientos adyacentes. Pero al observador puede tentarle resolver el problema abandonando la distancia apropiada desde la que pueden apreciarse todos los encantos de las pinturas para concentrarse en la pura inmersión de la dicha de color: algo que las pinturas de Hodgkin nunca dejan de procurar.

Una mirada muy próxima de la pintura no sólo arrojará una nueva ronda de sensación voluptuosa (digamos, las vetas de rosa salmón ya visibles bajo lo que parecía a tres metros azul cobalto). También recordará al observador lo que está escrito al lado o abajo: el título.

Hojas, Interior con figuras, Después de la cena, La terraza, Delhi, Venecia/Sombras, Sábanas limpias, Bermudas rojas, El señor y señora de James Kirkman, Según Corot... títulos como estos indican un registro agradable por la amplitud de temas conocidos: la naturaleza muerta, la escena en *pleinair*, el interior íntimo, el retrato, el homenaje de historia del arte.

A veces el título corresponde a algo que puede distinguirse.

Casi siempre, no es el caso. Esto es más evidentemente cierto en los retratos, es decir, en las pinturas cuyos títulos son el nombre de alguien; por lo general dos nombres, una pareja. (Los nombres, los de amigos y coleccionistas, no serán reconocidos por los espectadores).

Algunos títulos que son frases, *Como un libro abierto, ¿Nos hemos visto antes?, Contar los días*, parecen extraídos de la historia de una vida amorosa. *En el Parque Central, Egipto, En la Riviera, Noche veneciana*: muchos títulos evocan un mundo muy preciso, el mundo que se conoce por medio de los viajes de la mirada y la degustación. (Oímos hablar de muchas comidas). Algunos títulos insinúan una historia encubierta, de la cual estamos seguros no oiremos hablar; como los vislumbres, en varias pinturas, de la forma de un cuerpo sobre una cama. Pero está presente tanto el impulso de reducir como el de revelar la carga de algunos cuadros. Así, una de las pinturas recientes más grandes de Hodgkin, y una de las más gloriosas y que más afectan emocionalmente, se titula *Instantánea*. Aunque ofrecen un perspicaz abanico de signos, desde el diario ligero, como *Al volver de la playa y Cafetería en el Grand Palais*, hasta lo brusco y quejumbroso, como *Pasión, Celos y Carta de amor*, la mayoría de los títulos son informalmente nominativos o levemente irónicos, lo cual discrepa con cortesía de la orgullosa exuberancia de sentimiento, de la paleta boyante y extática de los cuadros.

Por supuesto, el hecho de que se nombre a una persona o lugar no indica que esté representado.

En la bahía de Nápoles, Naturaleza muerta en un restaurante, En un país caluroso; el «en» de un buen número de cuadros comporta un significado doble. Revela que el artista ha estado «en» esos lugares, en esos afortunados días de fiesta. (No imaginamos que un título de Hodgkin nos diga que estamos «en» un calabozo). Y que, ya sea el espacio nombrado interior o exterior, la pintura misma es una suerte de interior. Se mira dentro de la pintura, algo que está tan revelado como oculto.

Algunos títulos —*Amantes*, por ejemplo— confirman el carácter sugerente de algunas figuras enlazadas. Unos cuantos títulos —como *Noche egipcia y Casa cerca*

de Venecia— logran que las pinturas parezcan figurativas en el sentido convencional. Pero, salvo ejecuciones virtuosas como *Vidriera veneciana*, Hodgkin no está ofreciendo el *aspecto* del mundo, una impresión. (Una emoción no es una impresión). Casi ningún cuadro de Hodgkin alberga de modo mimético figuras diferenciadas, y sólo unos cuantos presentan figuras que podrían parecer incluso diferenciadas de manera alusiva sin la pista provista por el título. El subjetivismo de estas pinturas es el opuesto al asociado con el impresionismo: conservar la frescura visual del primer momento fugaz en que se ha visto algo. Hodgkin se propone reinventar la visión de algo después de que ha sido visto, cuando ya soporta la pesada carga de la necesidad interna.

Operando en una frontera exclusiva de su propia invención entre lo figurativo y lo abstracto, Hodgkin ha presentado sólidos argumentos en favor de que se tenga siempre por figurativa su coreografía de manchas, listas, discos, arcos, franjas, rombos, flechas y bandas ondulantes.

«Soy un pintor figurativo, pero no un pintor de apariencias» es como lo define. «Pinto cuadros figurativos de situaciones emocionales». Adviértase que Hodgkin dice «situaciones emocionales», no «emociones»; no está dando licencia para que se intente interpretar una emoción específica a partir de un cuadro determinado, como si eso fuera de lo que «tratará» el cuadro.

La fórmula de Hodgkin encubre de modo elegante y es incisiva y alerta.

¿Qué situaciones emocionales? ¿Las del artista?

Evidentemente, títulos como *Después de visitar a David Hockney* o *Cena en el Palazzo Albrizzi* o *Cielo indio* podrían parecer engaños si el pintor nunca hubiera conocido a David Hockney, nunca hubiera visitado Italia o la India. Se ha de suponer que, en este sentido, todas las pinturas son autobiográficas, aunque sólo algunos de estos títulos lo explicitan. Con todo, pocos hacen alusión a sí mismos en sentido estricto. Lo que se expone no es el estado emocional del artista. Y las pinturas ofrecen el homenaje más ferviente y enfático al mundo exterior, a sus objetos atesorables y a sus bellezas y oportunidades. En efecto, la cualidad sublime del color en las pinturas de Hodgkin se puede considerar, sobre todo, como una expresión de gratitud: al mundo que soporta y subsiste al ego y sus lamentaciones. Dos pasiones que asociamos con este pintor, el viaje y el coleccionismo, son expresiones ambas de un sentimiento ardiente y deferente por lo que *no* es uno mismo.

Muchas pinturas se refieren a lo «foráneo», como solía llamarse. A sitios de devaneo ya consagrados por grandes pintores del pasado que nunca nos cansamos de visitar de nuevo: India, Italia, Francia, Marruecos, Egipto. Las estaciones en su plumaje foráneo: frutos, palmas, un cielo colorido abrasador. Y placeres familiares consumidos en locales foráneos. (*En cama en Venecia*, no en cama en Londres: el pintor no está viajando solo). Hay relaciones sexuales y cenas y arte visto y compras y vistas sobre el agua. Los sitios revelan un ojo ávido y un gusto por lo domesticado; jardines y terrazas, no bosques y montañas. La evocación del turismo sensual y agradable —cenas, paseos nocturnos, arte valorado, visitas memorables— afirma con descaro la idea del placer.

Pero los títulos también insinúan otra relación con el placer, cuando nombran el tiempo y las estaciones y las horas del día. El tiempo más común es el lluvioso; la estación es invariablemente otoño; si se cita una hora del día, por lo general es el atardecer; lo cual, además de ser el mayor hecho colorido en la existencia diaria de la mayoría de la gente, ocupa un lugar importante en el tesoro de la melancolía.

Todos esos títulos con «atardecer», «otoño», «lluvia», «después...», «adiós a...», «la última vez...» suponen una sombra meditabunda proyectada sobre todos los placeres cuando se enmarcan, dramatizan incluso, como actos de la memoria.

Hodgkin puede estar a menudo *en voyage*, pero no como un testigo (el proyecto impresionista). En lugar de un testigo, hay un recordador. Ambas actividades, la del viajero y la del coleccionista, están inmersas de sentimiento elegiaco.

10

Después de que la tienda cerrara, La última vez que vi París, ¿Cuándo fuimos a Marruecos?, Adiós a la bahía de Nápoles... muchos títulos se centran en el tiempo («después»), en la conciencia de la irrevocabilidad.

Arte elaborado a partir de un sentido de la diferencia, un sentido del triunfo, un sentido del arrepentimiento.

Si hay tantas pinturas que rinden homenaje a los sentimientos y sensaciones que Venecia inspira es porque la ciudad es en la actualidad, como no pudo haberlo sido nunca para Turner, la evocadora por antonomasia del sentimiento de pérdida.

11

No es que lo exótico, o lo meridional, se requiera para desatar el impulso de esta sensibilidad «septentrional» para pintar.

Pero puede ser que este pintor necesite viajar.

Un viaje es un intensificador, licencia para el ojo ávido (y para otros sentidos). Es necesario el alejamiento de la morada. Y luego es necesario el regreso, para meditar en lo que se ha acumulado.

En principio, el pintor podría realizar cuadros sobre todo lo que ha vivido, hecho y visto. Ello crea una insoportable presión acuciante para pintar, y una igualmente aguda sensación de ansiedad.

El viaje, la impresión de que nos hemos aventurado fuera de nosotros mismos, puede usarse como filtro y como acicate. Organiza el deseo de pintar. Le procura un ritmo, y la clase apropiada de demora.

Es importante no ver *demasiado*. (Y no hay nada que reproducir). Por ende, Hodgkin no esboza, no hace fotografías, no hace nada de lo evidente para consignar en la memoria la escena o un interior o una vista o un rostro; en lugar de ello confía en lo que sucederá cuando la vista de algo ha cavado profundamente en la memoria, cuando ha acumulado gravedad emocional y pictórica.

Una manera de sentir es una manera de mirar.

Lo que merece la pena pintar es lo que transforma, y permanece en, la memoria. Y lo que supera la prueba de la deliberación a largo plazo y las constantes acciones de revisión. Las pinturas son resultado de la adición de muchas decisiones (o capas, o pinceladas); algunas se trabajan durante años, a fin de encontrar la densidad de emoción precisa.

Al mirar de cerca los ataques y zambullidas que ha depositado el pincel de Hodgkin en la superficie se siente, a veces, que se ha adivinado el itinerario del pincel, comenzando por la primera oleada generativa de emociones. Las figuras distintivas en las pinturas de Hodgkin se leen como un vocabulario de señales para la circulación, colisión y desvío del deseo.

A veces la sensación es que la inundación o reboso se ha derramado sobre el marco. A veces el marco se ha desplazado hacia el interior, engrosado, duplicado, como para contener lo incontenible. (Las gruesas verticales de *Instantánea*, como los lados de un proscenio o una puerta; el grueso marco ovalado de *Carta de amor* que oprime, acosa el corazón de lo que yace pulsando en el centro).

El marco constriñe, impide la caída desde el borde del mundo. Y el enmarcado concede el permiso para exteriorizar las emociones.

Posibilita la ambición de la obra de Hodgkin y la concisión sagazmente juiciosa de su proclama. Hodgkin ha comprendido que si las pinturas son lo bastante densas, pueden tener dos sentidos, hacen justicia a las texturas íntimas así como a las emociones de una expresividad amplia. (Vuillard y la ópera, por así decirlo).

Venecia: una, y otra vez. Imaginar lo imaginado. Cuando deseas ver Venecia de nuevo, y ya la has visto muchas veces, irguiéndose desde el mar, acaso en invierno, semidesierta, lo que más valoras es que no haya cambiado en absoluto.

O estás junto a la barandilla de un barco Nilo arriba, a un día de viaje desde Luxor, y es el atardecer. Sólo estás mirando. No hay nada que te impulse a escribir palabra alguna; no haces un esbozo o una fotografía. Miras, y a veces tus ojos se cansan, y miras de nuevo, y te sientes saturada, y feliz, y ansiosísima.

Se paga por seguir uniendo obstinada, sensualmente, la mirada con estos célebres y viejos lugares hartos de turistas. Por no abandonar: la grandeza arruinada, el imperativo de la dicha. Por no continuar laborando en nombre, en elogio, de la belleza. No pasa inadvertido que esta es una actividad que recibe la actual condescendencia de la gente.

En efecto, se puede pasar la vida pidiendo excusas por haber encontrado tantas maneras de alcanzar el éxtasis.

14

La idea es poner tanto color, sentimiento como sea posible en cada pintura. Como si las pinturas requirieran bordes amplios para contener tantos sentimientos. Como si requirieran pintarse en algo duro, madera, puesto que encarnan un sentido muy amplio de vulnerabilidad.

El sentido de vulnerabilidad no ha disminuido. Tampoco el de gratitud: por el privilegio del sentimiento, el privilegio de la voluptuosidad, el privilegio de saber más en lugar de menos. Es heroica la vehemencia y la ausencia de ironía en las pinturas de Hodgkin. Él se dedica a ellas como si la pintura aún pudiera ser vehículo de la propia trascendencia.

En asuntos semejantes, con propósitos semejantes, la carrera es hacia la lentitud.

[1994]

Léxico para *Luz dispuesta*

Luz dispuesta. 1983. Una obra de cincuenta y cinco minutos para once bailarines (cinco mujeres y seis hombres) encomendada por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles: la tercera producción a gran escala de Lucinda Childs. Música de John Adams, escenografía de Frank Gehry, vestuario de Ronaldus Shamask, iluminación de Beverly Emmons.



ANHELO. El cuerpo en diagonal es una postura de alcance, de llamada, de nostalgia por el espacio mismo. Por más amplio que sea, el escenario nunca es lo bastante amplio. La coreografía de Childs proyecta en un escenario finito un espacio o territorio infinitamente amplio. Su pasión por el espacio produce movimientos y estructuras —entre ellas las modalidades de la repetición— que parecen equivalentes coreográficos de los argumentos de Zenón (llamados paradojas) sobre el tema del movimiento, según los cuales, puesto que una línea es divisible infinitamente, y estará compuesta de un infinito número de unidades, cada una de las cuales tiene una magnitud, cada línea o espacio finito es de hecho infinitamente grande; y, a pesar de las apariencias, ningún objeto en movimiento atraviesa nunca distancia alguna.

BELLEZA. La autoridad visionaria de la obra de Childs reside, en parte, en su ausencia de retórica. Su evasión estricta del lugar común y de todo lo que pudiera hacer de su obra algo disyuntivo, fragmentado. El rechazo del humor, de la burla de sí misma, del devaneo con el público, del culto a la personalidad. El desagrado por lo exhibicionista: el movimiento que llama la atención sobre sí mismo, los «efectos» aislables. La belleza, sobre todo, como arte del rechazo.

CABEZA. La posición de la cabeza del bailarín en el *ballet* siempre implica una mirada —a un compañero o a una figura central (noble) o al público—. En la coreografía de Childs, la cabeza no está planteada en este sentido; no hay mirada hacia otro sitio. Una de las convenciones fundamentales de la técnica de Cunningham es el uso sencillo de la cabeza, sin manierismos, y de la expresión fría y distante. Incluso cuando son parte de una tarea cooperativa —levantar, tirar, apoyar— sus bailarines por lo general parecen no percatarse los unos de los otros. (Se explota mucho el humor de esta incongruencia). En la coreografía de Childs los bailarines

nunca realizan tareas cooperativas, de hecho nunca se tocan entre sí. De ahí que sus máscaras interpretativas intensamente inexpresivas revelen otra impasibilidad no atomizada. El efecto nunca es incongruente o cómico; más bien subraya el sentimiento de pureza, la búsqueda de un estado de cosas elevado, el cual es el registro de su obra.

COMPLEJIDAD. Cunningham en 1952: «En mi opinión, basta que la danza sea un ejercicio espiritual en forma física, y que lo visto sea lo que es. Y no creo que sea posible ser “demasiado sencillo”». Los ritmos delicados y las configuraciones intrincadas y *tempi* de la obra de Cunningham, el modo en que se impone a la atención por medio de una presencia sencilla, sin adornos o explicaciones, a menudo descentrada, propusieron un nuevo modelo de lo complejo.

COREOGRAFÍA. Childs comenzó definiéndose a sí misma como una coreógrafa «moderna»; por lo tanto, alejada de la «tradición». (Hace dos decenios, aún podía parecer verosímil tener a la danza moderna por la antítesis y subversión de la danza clásica). Cuando comenzó en efecto a coreografiar danzas, en 1968, prefirió mantener una relativa sencillez en el vocabulario del movimiento, a la par que buscaba la complejidad en otra parte: en el intrincado diseño de las formas espaciales y en los ritmos. Pero en las obras basadas en música coreografiadas desde 1979, las cuales proponen un vocabulario del movimiento mucho más complejo, Childs ha roto de modo radical con la estética contraria al *ballet* de los demás coreógrafos ex y neoduchampianos con los que se le agrupaba. De todos los adeptos a lo rigurosamente moderno entre los coreógrafos contemporáneos, ella sostiene la relación más sutil y exigente con la danza clásica. Si su uso de partes del lenguaje del *ballet* es menos reconocible que el de Merce Cunningham y Twyla Tharp, es porque Childs no incorpora movimientos y posturas del *ballet* en una mezcla ecléctica sino que los transforma y reinterpreta por completo. En este, como en otros aspectos, es contraria al *collage* de modo categórico. Por ende, la coreografía de *Luz dispuesta* no fue primero ideada y después ilustrada por la música, la escenografía y el vestuario, sino solicitada, presupuesta y trabajada en estricta relación con aquellas: con el escenario en dos planos creado por Gehry, con la música en múltiples capas de Adams, con el esquema constructivista de tres colores (negro, rojo y blanco) del vestuario de Shamask.

CUARTETOS. La formación predilecta de la coreografía de Childs, el primer múltiplo de dos. Entre las primeras obras breves coreografiadas para cuatro bailarines están *Mezcla de manchas* (1973), para cuatro mujeres, y *Cursos radiales*, para dos mujeres y dos hombres. En *Relativa calma*, la segunda sección es para una formación en cuarteto renovado varias veces entre ocho bailarines. Su secuela es la cuarta sección, que consiste en dos cuartetos, uno de mujeres y otro de hombres.

CUNNINGHAM, MERCE. Childs, que estudió con Cunningham entre 1959 y 1963, adopta de este la noción según la cual la danza no debería expresar algo ulterior (una emoción, un relato, un paisaje interior), pero no su método, el cual convierte los elementos mezclados de la danza (y a veces su aspecto) en independientes, autónomos e incluso aleatorios. «No me gustaba —señaló Cunningham en alguna ocasión— que un movimiento *significara* algo». Esta postura liberadora se ha relacionado con un importante aspecto paródico en el lenguaje de Cunningham: movimientos posteriores a Graham (la espalda curvada de Cunningham es un comentario irónico a la contracción de Graham) y posiciones de *ballet* inclinadas lateralmente. De esta estética ecléctica, mucha ironía. (La coreografía de Cunningham es un arte disyuntivo y por tanto cómico en última instancia). Por su temperamento, Childs unifica; su estética rechaza lo ecléctico, lo disyuntivo; nunca cita. Aunque el juego es uno de los principios cardinales de su gracilidad, su obra está virtualmente libre de ironía. Su tono es austero pero nunca frío. Al hacer suya la postura de Cunningham (el rechazo de la trama, del «significado»), Childs ha extraído de ella otras consecuencias: ha abandonado las bromas, las tomaduras de pelo, el lirismo nostálgico en busca de lo sublime.

DANZA. 1979. La primera de las producciones a gran escala, una obra de cien minutos, para una compañía de nueve. Música de Philip Glass, iluminación de Beverly Emmons y una película realizada por Sol LeWitt de partes de tres de las cinco secciones («Danza #1», «Danza #3», «Danza #4»). Coreógrafos tan distintos como Cunningham y Pina Bausch han compuesto obras acompañadas con una grabación simultánea de la imagen emitida en una pantalla de televisor situada en el escenario; en contraste con este uso aditivo y fragmentador, la proyección de la película de LeWitt en una gaza transparente al frente del escenario es una verdadera escenografía y una transfiguración literal de la danza. El curso sincronizado de la película y la danza crea un espacio doble —plano (la gaza) y de tres dimensiones (el escenario)— y ofrece una realidad doble, tanto la danza como su sombra (documentación, proyección), tanto la intimidad como la distancia. Al grabar a los bailarines desde ángulos diferentes, con tomas lejanas y acercamientos, la película de LeWitt sigue a los bailarines, a veces en el mismo plano, a veces desde lo alto, empleando pantallas divididas e imágenes múltiples. O los inmoviliza, en un fotograma fijo (o en una serie de fotos fijas) por el que cruza el bailarín vivo. O aguarda con el bailarín, como al comienzo de «Danza #4», el segundo sólo de Childs, cuando ella aparece en un acercamiento semejante a una gran máscara en la gaza y como una inmóvil figurilla de blanco en el escenario. La película es un amable fantasma intermitente, el cual hace que los bailarines, vistos tras la gaza, también parezcan incorpóreos: cada cual parece el fantasma del otro. El espectáculo se vuelve en verdad polivalente, aunque en última instancia la película esté subordinada a la

danza. «Danza # 2», el primer sólo de Childs, y la «Danza #5» final se presentan sin el fantasma de la película.

DIAGONAL. Un elemento característico de la coreografía de Childs: un principio de avidez respecto del espacio. Los bailarines a menudo ejecutan un *plié bajo arabesque*, con un brazo que continúa la diagonal (la línea más larga que el cuerpo puede ejecutar). Y a menudo se desplazan en diagonal (la mayor distancia que se puede recorrer en el escenario sin cambiar de dirección). Las aventuras de Childs con la diagonal llegan a su apoteosis en *Relativa calma*, en la que dos de sus cuatro secciones han sido coreografiadas por entero en diagonal. En la primera sección, toda la compañía danza hacia delante y atrás en sentidos paralelos desde la derecha superior del escenario a su extremo inferior izquierdo durante veintitrés minutos de éxtasis creciente; en la tercera sección Childs, en solitario, danza durante diecisiete minutos con frases de diferente extensión, puntuadas por giros, en la diagonal opuesta... Y desplazarse a la diagonal a menudo anuncia una intensificación, como al final de «Danza #1» de *Danza*, cuando de pronto cuatro parejas de bailarines se lanzan una y otra vez de la esquina superior izquierda al extremo inferior derecho del escenario. O en *Luz dispuesta*: la aparición de Childs a la derecha arriba y su lento recorrido izquierda abajo a través de un corredor formado por ocho bailarines, cuatro de cada lado.

DUPLICACIÓN. Una estructura recurrente en la obra de Childs: dividir al intérprete en dos versiones, la acción en dos planos que se desarrollan simultáneamente. Por ejemplo: en una pieza antigua, *Danza callejera* (1964), la voz de Childs, grabada, se ubicaba entre el público reunido en un espacio de una sexta planta, mientras ella estaba abajo en la calle y era vista interpretando las acciones que se le oía describir. La duplicación en el sentido de que varios bailarines interpretan los mismos movimientos en distintas trayectorias se convirtió, comenzando por *Trío sin título* (1968), en el tema extendido de las obras creadas para pequeñas agrupaciones en los años setenta. *Intercambios transversales* y *Cursos radiales* (ambas de 1976) elaboran, con delicadeza y vigor, el contrapunto de los bailarines que, empleando los mismos pasos o familias de movimientos, salen y entran en sincronía con los demás por medio de cambios en la marcha, el sentido y la relación con el suelo. Que varias personas hagan las mismas cosas a un ritmo —una al lado de la otra, una frente a la otra, o una sobre la otra— siempre ha sido parte de la coreografía de los conjuntos, en la milicia, la ceremonia o el *ballet*. En efecto, la duplicación es el principio más elemental del artificio, de la forma misma. La obra de Childs se concentra en las implicaciones de la duplicación como principio formal y como base de la sintaxis coreográfica: la idealización geométrica, o diagramática, del movimiento. Sus recientes obras importantes, creadas desde 1979, permiten una orquestación más compleja del tema de la duplicación. El añadido de la escenografía nunca es mero

decorado, sino que cumple la función de crear posibilidades más ricas de duplicación. Así, la película que LeWitt realizó como escenografía para *Danza* crea un conjunto doble de bailarines sincronizados a la perfección. Por ejemplo, la pantalla dividida permite al público ver, arriba, a los bailarines en la película, nunca menos que a tamaño natural; abajo, a los bailarines reales (tras la gaza). Lo que LeWitt aportó a *Danza* con una película, Frank Gehry lo aporta a *Luz dispuesta* con una arquitectura. En *Luz dispuesta* el escenario mismo se ha dividido en dos niveles, lo que permite otras variaciones sobre el tema de la duplicación. En lugar de fantasmas itinerantes, hay seguidores vivos: entre uno y tres bailarines se encuentran en la parte superior imitando, oponiéndose, dotando de contrapunto a lo que los bailarines desarrollan en la inferior.

EINSTEIN EN LA PLAYA. 1976. La «ópera» ideada y dirigida por Robert Wilson, con música de Philip Glass; Childs fue una de las protagonistas principales y colaboró en el libreto. El año en que preparó y fue de gira con *Einstein en la playa* (Aviñón, Venecia, Belgrado, Bruselas, París, Hamburgo, Róterdam, Ámsterdam, Nueva York) fue un periodo crucial. Su solo de treinta y cinco minutos, construido sobre tres diagonales, que abre el acto primero, escena primera, fue la culminación de la segunda fase de su obra y un puente a la tercera. Hasta ahora su obra más larga (como intérprete y como coreógrafa), fue la primera vez que coreografiaba música, y la experiencia la animó a emprender una obra para la cual Glass accedió a aportar la partitura, titulada *Danza*.

EMOCIÓN. La noción principal de los grandes pioneros de la danza moderna, de Duncan a Graham y Horton, fue la de devolver la danza al ritual. Aunque la danza como ritual parecía más abstracta que el *ballet*, en realidad esas danzas estuvieron gravadas de descriptivas intenciones fundadas, sobre todo, en ideas sobre lo primitivo, lo auténtico, tanto en el movimiento como en el sentimiento. Así, Mary Wigman creó sus danzas «absolutas», interpretadas en silencio y con un mínimo de apoyos teatrales, para transmitir mejor «estados interiores» en extremo emocionales. El giro de Childs (en 1968) a la danza sin utilerías o música o palabras era un concepto absoluto de la danza, pues no propugnaba la expresión de algo interior. Para Childs, como para Cunningham, todas las nociones de la danza como ritual son ajenas; le atrajo el uso de formas como juegos en el movimiento de los conjuntos, en las que la idea de interioridad es irrelevante. El punto de vista según el cual la danza no debe expresar emociones no significa, desde luego, que se esté contra la emoción. Valéry definió el poema como una máquina hecha de palabras cuya función es la creación de un sentimiento poético inconfundible: no «expresa» emoción, es un método para crearla.

ESPACIO. Los bailarines son viajeros, «devoradores de espacio» (palabras de

Childs), usan el espacio de un modo pautado y exhaustivo. (Un primer sólo didáctico, *Rollo privado*, 1973, en el que Childs recorre el escenario en diez carreras de derecha a izquierda y luego en diez carreras de izquierda a derecha, terminando en el punto en que había comenzado, es una demostración modélica del proyecto del aprovechamiento del espacio). Cuanto más espacio mejor. Los bailarines son llevados por una línea; y sus relaciones están pensadas como paralelas o perpendiculares. Los bailarines siempre se dirigen, de modo infatigable, a algún sitio. En un estado de apremio no suplicante, nunca se detienen; aunque puedan entregarse al movimiento-ausencia, así lo hacen para rehabilitar el espacio. Cuando los bailarines se «retiran», otros entran.

FORMACIONES. Childs tiende a organizar sus pautas coreográficas de modo simétrico, sus movimientos, en contrapunto. Sus bailarines se mueven en formación —de dos y sus múltiples, más que en tríos y quintetos—. Aunque Childs a menudo despliega a sus bailarines en parejas, esta es la formación más pequeña y nada tiene que ver con emparejar en el sentido tradicional: ningún bailarín es consorte del otro, el uno no asiste ni acompaña ni complace al otro. Son duplicados, y por ende iguales. Los dos bailarines realizan los mismos movimientos: la existencia de un par dobla la imagen del movimiento. Hay «delicadas invasiones» (la frase es de Childs) de un conjunto en otro, cada cual mantiene el contorno del propio, como en las formaciones en diamante que se desplazan en la cuarta sección de *Relativa calma*. Hombres y mujeres efectúan los mismos movimientos (recortando así los extremos del vocabulario específico de movimientos de los sexos, como los grandes saltos), lucen el mismo o virtualmente idéntico vestuario. Los bailarines, todos conectados al mismo sonido, se mueven en trayectorias, inexorablemente, a un pulso firme subyacente. Casi nunca asumen posturas desequilibradas y peligrosas, como las que favorece Cunningham. (Él también favorece las formaciones asimétricas). La regla de que cada elemento en una danza de Cunningham tiene su autonomía propia y puede percibirse de modo aislado de los otros elementos del espectáculo también se aplica a los bailarines. En la compañía de Cunningham cada bailarín es, puede ser, una estrella. En la obra de Childs, al igual que cada elemento del espectáculo está coordinado estrictamente con los otros, también cada bailarín: ella coreografía para el *corps de ballet* glorificado: ellos se convierten en la estrella. Las danzas de Childs no son ejercicios de atención múltiple; en un sentido más general, no son ejemplos de arte ideado como herramienta de la percepción. Su coreografía exige una concentrada atención integral; es acumulativa; pretende transportar, no educar al público.

GEOMÉTRICO. *Luz dispuesta* es el segundo acto de *Giselle* revisado y corregido por Mondrian.

IDEAL. ¿Dónde están bailando estos bailarines? No en el espacio vernáculo, aquí y

ahora, de las composiciones interpretativas duchampianas; tampoco en el espacio antidramático, democratizado de las danzas de Cunningham: la danza como una actividad pura, no acumulativa con piezas desmontables y límites móviles. (De ahí una de las nociones características de Cunningham: la danza como una secuencia de «eventos» abiertos). En lugar de ello, la coreografía de Childs propone un espacio ideal, donde se efectúan transacciones y transformaciones ideales. (En esto es afín al *ethos* del *ballet* tradicional). La danza es el arte de la precisión ideal; de las relaciones espaciales ideales; de la ideal intensidad pura.

ILUSTRAR. Un procedimiento típico de la obra primera (conceptual o didáctica) de Childs, en la cual a veces empleaba palabras como instrucciones o descripciones, así en *Danza callejera*. Este decorado lingüístico podía ser un monólogo o palabras grabadas que ilustraban sus movimientos. Algunas de las primeras piezas presentan el movimiento a la manera del *objet trouvé* surrealista: cita posturas ya existentes, «encontradas» por medio de las palabras. En *Modelo* (1964), Childs pronuncia una conferencia simulada sobre la danza moderna e ilustra algunas posturas forzadas. En *Geranio* (1965) ofrece una retransmisión deportiva: a medida que el locutor describe a un jugador de fútbol americano que cae, rodando, Childs ilustra las acciones con movimientos lentos. *Pieza de museo* (1965) presenta diecinueve puntos de tres colores recortados en papel grueso, cada uno de los cuales mide unos veinticinco centímetros de diámetro, y son la ampliación de una parte pequeñísima de *El circo* de Seurat. Mientras pronuncia una conferencia simulada sobre el puntillismo, Childs dispone los puntos como platos en un diseño complejo sobre el suelo. Luego, mirando un espejo de mano, camina hacia atrás, se traslada lenta, tortuosamente por los puntos sin pisarlos, mientras explica por qué quiere «entrar en este cuerpo de materiales».

JUDSON, COMPAÑÍA DE DANZA. Cofundada en 1962 por Yvonne Rainer (a la sazón, como Childs, discípula de Cunningham) y Steve Paxton; disuelta en 1966. Se invitó a Childs a integrarse en 1963 y creó una pieza de diez minutos titulada *Pasatiempo* (su primera obra mostrada al público) en la iglesia Judson Memorial, donde continuó presentando la mayoría de sus obras en los tres años siguientes, así como interpretando piezas de Rainer, Paxton, James Waring y Robert Morris.

KLEIST, *Sobre el teatro de marionetas* de. Su asunto es un estado ideal del espíritu; escrito en 1810, es también el primer gran ensayo sobre la danza. Kleist exalta una manera de ser sin introspección o psicología como cumbre de la gracia y la profundidad del arte. Escrito cuando se inventaron las características oposiciones modernas del corazón frente a la cabeza, lo orgánico frente a lo mecánico, Kleist pasa por alto el oprobio ya adjunto a la metáfora de lo mecánico e identifica los movimientos mecánicos de las marionetas con la sublimidad de lo impersonal. El

ideal romántico de nula afectación no se identifica con la libre expresión de la personalidad sino con su trascendencia. Estas oposiciones (y evaluaciones) románticas continuaron dominando la sensibilidad durante otro siglo, y devinieron hasta lo que conocemos por modernidad, modernidad «romántica», la cual fue desafiada por la modernidad «neoclásica»: diversas ideas de lo impersonal tan diferentes como las de Duchamp y las de Balanchine (para el cual el *ballet* debía hacer caso omiso de la experiencia interna). Los ideales de lo personalmente expresivo y de lo impersonal o impasible constituyen un contraste esencial en la evolución de la danza contemporánea. Cunningham es el más importante defensor de lo antiexpresivo y antisubjetivo, y la mayoría de los coreógrafos que fueron sus discípulos han extendido su énfasis en la objetividad y la impersonalidad. La obra de Yvonne Rainer en el periodo de la Compañía de Danza Judson pretendía «sumergir la personalidad» en movimientos impersonales, como de tarea: «De modo que, idealmente, no se es siquiera uno mismo, sino un hacedor neutral». En la coreografía de Childs, el hacedor no es neutral sino transpersonal. Su énfasis en la impersonalidad está más cerca de las virtudes encomiadas por Balanchine que por Rainer, pues ella supone que la danza es un arte noble. Los bailarines se mueven en trayectorias, imperturbables —sus idas y venidas parecen implacables—. Su impasibilidad no es indiferencia; el frío tono irónico de los bailarines de Cunningham. Es una impasibilidad positiva que recuerda el argumento propuesto por Kleist: como si la gracia y la interioridad se opusieran.

LEVEDAD, ARTE DE LA. El concepto de la danza es apolíneo para Childs: la danza debería ser vivaz, juguetona, gozosa. La belleza equivale a poder, delicadeza, propiedad, intensidad no estudiada. Lo feo es tímido, ansioso, demagógico, pesado. (Otros modelos del estilo apolíneo: Seurat, Mallarmé, Morandi, Ozu, Wallace Stevens).

MENSURABLE. Seurat calculó con exactitud la ubicación y la disposición de unas cuarenta figurillas en *El circo* —citado por Childs en su primeriza *Pieza de museo*—. Childs prepara la disposición de sus bailarines y los ritmos con el mismo espíritu. Seurat creía que lo bello tenía una base objetiva y mensurable; Childs necesita especificar la estructura de su obra con números. Las primeras piezas estaban cronometradas al segundo, pero sin contar. El método de elaboración de la coreografía contando comenzó en 1968, con *Trío sin título*, cuando Childs comenzó a coreografiar en el sentido normativo: coreografiar *significa* dotar al movimiento de una estructura rítmica contable. Por medio de la cuenta el espacio se relaciona con el tiempo, sea o no sea que el tiempo se articule a la postre con música. Todas las obras «silenciosas» de los años setenta están contadas con precisión. (Un ejemplo: una danza de 1976, *Intercambios transversales*, tiene 1449 tiempos). En las obras creadas desde 1979, las cuentas se coordinan con (las suministra) la música. Por ejemplo, en

Relativa calma, Childs pidió una pauta específica, y una base de fraseo numérico, al compositor Jon Gibson: que la primera sección se construyera con frases de quince tiempos y tuviera once secciones subordinadas; que la segunda sección estuviera compuesta de frases de diecisiete tiempos y tuviera nueve secciones subordinadas, cada una de dos o dos minutos y medio de extensión, etcétera. La pauta intrincada (pensada para activar todo el espacio del escenario) y las sutiles variaciones en los ritmos pueden parecer sencillas para el público de la danza sólo habituado a reconocer las complejidades evidentes en el movimiento mismo.

MINIMALISTA. A diferencia de algunas otras etiquetas estúpidas que han surgido en las campañas de mercadeo de las artes visuales (arte pop, arte op) en los dos últimos decenios, este pedazo de chicle lingüístico, primero aplicado a algunos pintores y escultores (Sol LeWitt, Robert Morris, Carl Andre), se ha extendido a arquitectos, coreógrafos, compositores, incluso a modistos, imponiendo, como suele suceder con el tráfico de etiquetas, una unidad especiosa entre artistas muy diferentes. Muybridge, Mondrian, Stein y Ozu tuvieron la buena fortuna de seguir una carrera de virtuosos de la obsesión repetitiva y los diseños pronunciados sin padecer esta etiqueta. Inevitablemente sucedido por *Posminimalista*.

MOVIMIENTOS. El ideal de movimiento de Childs: claro, limpio, deliberado, intenso. Y direccional. Los bailarines se mueven o están absolutamente quietos. Cuando se mueven, lo hacen de continuo, con acentos más o menos apagados y con una dinámica más suave que en la coreografía clásica, lo que recuerda la idea preceptiva de Rainer según la cual la danza es «series de movimientos» —«sin pausas entre las frases y sin acentos perceptibles... las extremidades nunca están en una relación fija y quieta... creando la impresión de que el cuerpo está constantemente dedicado a las transiciones»—. Childs ha enfrentado la estética de los intérpretes de Judson, ideada (en palabras de Rainer) para impartirle a la danza una «cualidad fáctica», de naturalismo deliberado, más la «cualidad fútil del ser físico en la interpretación», con las altas energías y la solemnidad lírica del ideal de la danza clásica. Muchos de sus movimientos refundidos son movimientos del *ballet*. En este, las posturas se alcanzan, se sostienen, se les permite brillar. En la coreografía de Childs, las posturas clásicas (*arabesque, attitude, tendu plié*) se adoptan, limpiamente, pero sólo por una fracción de segundo. Childs no emplea movimientos en el sitio mismo (como *penché, passé développé, grands battements*) que exhiban posturas, que desplieguen la técnica. Al reaccionar contra el ideal de la danza moderna, ilustrado por Graham, de la danza como una sucesión de apogeos, Cunningham y, de un modo más radical, los coreógrafos de la Judson propusieron un estilo de movimientos que carece de apogeos, en el que nada se encuadra con dramatismo. De esta estética Childs ha retenido la prohibición de crear posturas que puedan encuadrarse; pero el tabú contra los pasajes de apogeo se debilita. *Luz*

dispuesta ofrece varios claramente identificables. También tiene un tejido más laxo, quizá porque, a diferencia de *Danza* y de *Relativa calma*, la obra no está dividida en secciones diferenciadas. La partitura de Adams se desvía de la música que Childs había usado con anterioridad. En lugar de los límites estrictos de las partituras previas, se desarrolla con transiciones más tersas; tiene una textura más evidentemente emotiva y consiste, de manera absoluta en los últimos quince minutos, en una sucesión de apogeos.

MUNDO. La danza, desde los románticos, ha versado sobre un mundo espectral. Los tiempos de Childs, como los pequeños puntos de color en las pinturas de Seurat, son los ladrillos de un arte de las presencias espectrales. Cosas que son y no son: el momento de plenitud es una evocación de la ausencia; el placer —como en *La Grande Jatte*— se presenta como rigidez, contención.

NEOCLÁSICO. Es propio del estilo neoclásico, sea en danza o en arquitectura, que se le acuse de ser meramente matemático. Si matemático significa cuantificable con precisión, insistentemente formal, majestuoso, desprovisto —como en algún reino platónico o palladiano de las formas—, algo hay de cierto en la acusación.

NO DISPUESTA. La danza versa sobre el objeto del deseo ausente o no dispuesto.

OBERTURAS. En *Danza*: un escenario vacío y el júbilo propulsor de la música... y luego los bailarines saltando en pares desde bastidores, girando, cabrioleando, deslizándose a lo largo del escenario. En *Relativa calma*: el zumbido... y los bailarines ya en su sitio, sentados (en formación diagonal) sobre sus alfombras de luz. En *Luz dispuesta*: la explosión de sonidos que se apaga hasta ser un siseo... y los bailarines salen despacio a ocupar su sitio.

ORDEN. La belleza se identifica con el orden, la vivacidad, la serenidad, la indefectibilidad.

POSMODERNO. El envejecimiento de la modernidad fue señalado por observadores sagaces cuando la modernidad aún estaba en auge. «La palabra “moderno” ha cambiado de significado», señaló Cocteau en 1932, ya situándose él mismo a resguardo más allá de lo moderno (el mirador predilecto de todos) y prediciendo que «la edad moderna será un periodo entre 1912 y 1930». Una de las empresas perennes de la modernidad, su deceso, ha sido celebrada recientemente con una de las más triunfantes etiquetas nuevas: la palabra «posmoderno», primero aplicada a los arquitectos, ahora también a los artistas visuales y a los coreógrafos posteriores a Cunningham. A menudo es sinónimo de ecléctico. Pero a veces es refundida con *Minimalista*.

PRESENCIA/AUSENCIA. La danza, el arte más presente e incardinado, es empleada por Childs al servicio de una estética de la ausencia. Este principio fue reconocido primero de un modo dadaísta, en la noción del blanco, del vacío; como en la pintura no pintada que se evoca al discutir su ausencia, o el dibujo que se ilustra por su borradura. Así, la tercera sección de *Geranio*, un monólogo en el que Childs anuncia: «Se supone que esta es la tercera sección, pero en realidad no hay tercera sección, así que es mejor que nos refiramos a ella como un vacío». Y sigue discutiendo las ideas de la tercera sección, una de las cuales es un recinto de cristal que contendría a un intérprete. (Fue construido, y podía deslizarse por el escenario, en la última pieza del primer periodo de Childs, *Vehículo*; presentada en 1966 en la serie «Nueve Veladas: Teatro e Ingeniería»: el bailarín se encuentra dentro de una caja móvil de plexiglás). Muchos de los primeros solos son ejercicios de ausencia. *Danza callejera* comienza cuando Childs desaparece en un ascensor después de pulsar el botón de la grabadora. (Reaparece abajo en la calle). En *Clavel* (1964), Childs presenta un acto de desaparición bajo una sábana blanca. En su misma primera pieza, *Pasatiempo*, Childs adopta varias posturas dentro de una bolsa elástica de tejido de punto. Lo que comienza como una representación dadaísta con el tiempo se erige en principio positivo: un misticismo del espacio. Los bailarines son incorpóreos, inmateriales. El jugueteón enigma duchampiano de la no o anti aparición es reemplazado con la idea de la belleza mallarmeana como tributo a lo inefable, a la ausencia.

RELATIVA CALMA. 1981. El segundo estreno de largo de Childs. Música de Jon Gibson, escenografía e iluminación de Robert Wilson. Noventa y cinco minutos, un prólogo y cuatro secciones, para nueve bailarines. Aunque no han sido así identificadas, las secciones conforman las tradicionales secuencias de cuatro partes, Las Horas del Día. Esta es la versión simbolista-romántica del tema; Runge más que Hogarth. Prólogo: una estrella de telón de fondo y la luna oscilante como un péndulo frente a los bailarines sentados en formación diagonal sobre alfombras de luz. La primera sección, «Levantar», es la aurora; los bailarines visten idénticos monos blancos; al final el escenario se ilumina y las estrellas palidecen hasta desaparecer. «Carrera» es el día; los bailarines están vestidos de beige; incluye un homenaje a lo cotidiano, en forma de oraciones inanes proyectadas en el ciclorama y la presencia fugaz de un perro de verdad. «Alcance», el solo, es el crepúsculo —las estrellas comienzan a salir—, y el escenario y el ciclorama se dividen en diagonal, la mitad de ambos está en la sombra, y Childs, de negro, danza en una cuña diagonal de luz. «Regreso», con los bailarines de azul real, es la noche estrellada y eléctrica. El concepto de las horas del día se desprendió de las conversaciones entre Childs y Wilson; Childs inventó los títulos de las cuatro secciones, cuya función era la de transmitir y oscurecer un poco la literalidad del apuntalamiento escenográfico provisto por la escenografía e iluminación de Wilson.

REPETICIÓN. La noción primera de repetición en Childs, en las vivaces danzas «silenciosas» de los setenta: bailarines usando los mismos pasos o familias de movimientos, sincronizados o no sincronizados entre sí. La noción se vuelve más compleja en el solo de Childs en *Einstein en la playa*: la repetición como una acumulación de efectos, como estratificación. (Frente a la repetición como reinterpretación de *Patio*). En sentido estricto, no hay repetición en la obra de Childs, sino más bien un determinado uso estricto de los materiales temáticos, los cuales se presentan primero y luego se modifican gradualmente a un ritmo cambiante distinto (de modo más uniforme, de modo más expresionista) al que están acostumbrados los espectadores. En contraste con las dinámicas de movimientos lentos, diferencias tenues, cambios de bajo contraste derivados de la Judson de Wilson, la obra de Childs desde finales de los setenta tiene una mayor densidad de movimiento, ritmos más rápidos, menos cuadros vivos. (En tanto que la obra de Wilson tiende naturalmente a adoptar formas largas, la obra de Childs sólo está acogiéndolas paulatinamente). Aunque por lo general se presenta como una elección a la moda, la repetición siempre supone un celo perfeccionista. Rainer defendió la repetición en 1966 porque logra que el movimiento parezca «más como un objeto»; más realista, neutral, no enfático. Pero la repetición es un método para inducir el gozo. La repetición es una técnica que parece insinuar simplicidad, que en principio incrementa la legibilidad o la inteligibilidad. (Rainer: «Se consigue que el material sea literalmente más fácil de ver»). Es un modo de ordenar el material asociado con la idea de lo mínimo que podría denominarse con más acierto maximalismo moderno: la repetición como pauta exhaustiva; que agota las posibilidades. Lejos de conseguir que el material sea neutral, la repetición tiene un efecto vertiginoso, como en buena parte de la obra reciente de Childs: duplicaciones, espejos que son el equivalente cinético de la *mise-en-abîme* cinética. Véase *Duplicación*.

ROMÁNTICO. La tradición «clásica» de la danza es romántica, así que el lenguaje neoclásico en la danza será inevitablemente, en clave restringida, neorromántico. (Pero incluso esta restricción es apropiada. El arte romántico es, sobre todo, reflexivo y crítico). El juego del fantasma, la sombra, del *doppelgänger* en *Danza*. La belleza pitagórica de *Relativa calma*, con su apuntalamiento alegórico: las Horas del Día. (El contacto con la sensibilidad alegorizante de Wilson y sus afinidades innatas con un determinado romanticismo alemán ayudó a Childs a apartarse de un puritanismo sin salida en su propia sensibilidad). Hay ecos románticos en toda la obra desde 1979. En *Danza*, con dos secciones solistas, una en negro («Danza #2») y una en blanco («Danza #4»), como la Odile/Odette de *El lago de los cisnes*. En *Luz dispuesta*, la llegada de Childs en el corredor, como la reina de las wilis en *Giselle*. Cuando *Luz dispuesta* se estrenó —en julio de 1983, en el Festival de Danza de Châteauevallon en una versión al aire libre, sin escenografía y los bailarines con el vestuario de gira multiusos, los monos blancos de la primera sección de *Relativa calma*—, se pudo

apreciar la coreografía en su estado desnudo: sin tutús blancos pero sin duda un *ballet blanc*.

SOLOS. Childs coreografía para sí misma de un modo diferente que para el resto de la compañía. Como solista se da a sí misma un rango más amplio de cambios dinámicos, más evolución en el material (más que en el espacio). Hay dos extensos solos en *Danza*, uno en *Relativa calma*. En *Luz dispuesta*, que no está dividida en secciones diferenciadas, Childs se desempeña como un miembro más del conjunto, menos como solista. Con todo, está apartada —de blanco, cuando la mayoría de los bailarines visten de rojo o negro—. Aunque no cuenta con una sección solista donde aparezca en solitario en el escenario, ella es la única bailarina que entra y sale. El resto de la compañía permanece en escena durante los cincuenta y cinco minutos íntegros (salvo una breve pausa cuando la música se ralentiza y los diez salen, y luego vuelven). Desde sus primeros solos, y su tema del intérprete ausente o desaparecido, hasta sus ires y venires privilegiados en *Luz dispuesta*, la presencia solista de Childs —grave, hierática, no del todo expresiva— invoca tanto la presencia como la ausencia.

TÍTULOS. Después de las bromas de mediados de los sesenta, los títulos han sido más sobrios: por lo general dos palabras, adjetivo y sustantivo; a menudo una palabra referida a una estructura o patrón con una palabra referente al movimiento. Como en *Marcha cuadrículada*, *Mezcla de manchas*, *Rondó reclinante*, *Intercambios transversales*, *Cursos radiales*. La forma del título predilecta es la contradicción, el oxímoron; uno que, en obras recientes, revela las paradojas del autocontrol: *Relativa calma*, *Abandono formal*. O un cálculo elegante de lo posible: *Luz dispuesta*.

URBANIDAD. La tradición clásica de la danza se relaciona con la cortesía. Los gestos del *ballet* se basan en un sistema de deferencias, jerarquías, y descienden de los gestos de las cortes verdaderas. Los bailarines de Childs se comportan como los miembros de una corte imaginaria, cósmica, que se conduce con cortesía igualitaria. No hay emociones iracundas o eróticas. Los bailarines son graves, imperturbables. Siempre se conceden entre sí el espacio suficiente.

VOLICIÓN. Cuanto más se demuestra la formalidad de la danza, tanto más endebles las posibles atribuciones de la voluntad. Los bailarines en formación: todo este juego de espejos, de duplicación e inversión del movimiento, suprime la impresión de subjetividad. Así también la máscara neutral de la interpretación: el hecho de que los bailarines no se miren entre sí ni miren al público. (El efecto es semejante al estilo antiactuación favorecido por Bresson). Los bailarines se detienen porque son reacomodados o pautados de nuevo, y no por emoción o voluntad alguna. La sustitución de las reglas o criterios —Kleist los imaginó como mecanismos— por la subjetividad en el porte o movimiento es el prerrequisito de la gracia. Pero los

bailarines son todo menos autómatas.

ZENÓN, EL TERRITORIO DE. El nombre provisional, primero, de la obra ahora titulada *Luz dispuesta*.

[1994]

En recuerdo de sus sentimientos^[*]

1. Bailarines en un plano

No los veo.

Allí. Los bailarines están allí, invisibles: un análogo a los pensamientos que se agolpan.

Enmarcados por los utensilios para comer.

¿Una comida para ser consumida?

Una comida invisible.

Dos comidas: una clara, la otra oscura. Una vivaz, otra teñida de pavor sexual.

¿Bailarines en un plato?

No. Necesitan más que ese espacio.

2. Comer y danzar

Artes recombinantes.

Un dominio del placer. Un dominio de la cortesía.

Atenido a las reglas. ¿Quién dicta las reglas? Comportamiento con normas.

Una idea del orden. Primero una cosa, después otra. Después se está satisfecho. Después se ha terminado: la barriga saciada, los miembros pesados. Después de un intervalo aceptable: después otra vez. Todo otra vez. Todo acaba, otra vez.

Nos recuerdan que vivimos en la casa-cuerpo.

Vivir «en» el cuerpo. ¿Dónde más podríamos vivir?

La danza como el reino de la libertad, eso no es ni la mitad de la historia.

Comer como el reino de la necesidad. No necesariamente. ¿Qué hay de comer idílicamente (como en París)?

Todos comemos, todos podemos bailar. No todos bailan (lástima).

Miro la danza, con placer. No miro comer. Si miro a alguien comer cuando estoy hambrienta, desearía estar comiendo. La comida que mira una persona hambrienta siempre es sabrosa. Si miro a alguien comer cuando estoy satisfecha, quizá me aparte.

Puedes bailar para mí. (Bailas en mi lugar, yo sólo miro). No puedes comer por mí. No hay goce alguno en ello.

Puedes bailar para complacer: Salomé. Puedes comer para complacer también: como un niño que se alimenta para complacer a su madre o a una enfermera. (Como se dice que Suzanne Farrell decía que bailaba para Dios y para el señor Balanchine). Aunque salvo para padres complacientes comer es un pobre espectáculo. Un tanto

repugnante salvo que tú también estés en ello.

Comer es poner metal en la propia boca. Con delicadeza. No debería doler.

El que come llena un hueco.

El bailarín come espacio.

El espacio come tiempo.

Los sonidos comen silencio.

3. El cuchillo

Corta. No temas. No es un arma. Es sólo una herramienta que te ayuda a comer. Mira. Al pasártelo (me lo pediste) te lo ofrezco por el mango, con la hoja apuntada hacia mí. La hoja me apunta.

No se debe mover la punta de un cuchillo frente a alguien como en un ataque.

Lo puedes poner de dos modos. Con el filo hacia dentro, o hacia fuera.

No seas timorato. No es afilado. Es sólo... un cuchillo, tal cual, común. Recto. De dos lados.

En el cuento de hadas, una sirena enamorada del príncipe ruega que le sea dado adoptar un aspecto humano para abandonar el agua y llegar hasta la corte. Sí. Tendrá piernas, andará. Pero a cada paso sentirá como si estuviera caminando sobre cuchillos.

Se puede bailar con un cuchillo. (¿Entre los dientes? ¿Entre los omóplatos?). Es difícil imaginar un baile con tenedor. O con una cuchara.

El cuchillo parece el utensilio maestro, del que todos los demás dependen. (Navaja suiza). Podrías pinchar el alimento con el cuchillo y eliminar el tenedor. (Como todos saben, *puedes* comer guisantes con el cuchillo. Pero es que no deberías hacerlo). Por lo que atañe a la cuchara; bueno, también podríamos prescindir de ella, ¿o no? Sólo levanta el tazón, y bebe.

Sólo el cuchillo es necesario en realidad. Y es el uso del cuchillo, más que ningún otro utensilio para comer, el que está más restringido. La evolución de los modales en la mesa es sobre todo la de qué hacer con los cuchillos. Usa el cuchillo más y más discreta, elegantemente. Con el extremo de los dedos. No lo sujetes en la palma como si fuera un palo.

«Una tendencia se extiende poco a poco por la sociedad civilizada, de arriba abajo: la de restringir el uso del cuchillo (en el marco de las técnicas de alimentación existentes) y no emplear el instrumento en absoluto siempre que sea posible» (Norbert Elias). Por ejemplo, eliminar o al menos limitar el contacto del cuchillo con objetos redondos u ovoides. No todas las restricciones se cumplen. La prohibición de comer pescado con un cuchillo se sorteó con la introducción de un cuchillo especial para pescado.

Ese oxímoron: el cuchillo para mantequilla.

Comer es poner metal en la propia boca. Pero no los cuchillos. La mera imagen

de alguien que se mete un cuchillo en la boca produce una sensación molesta.

4. *La cuchara*

La cuchara parece que tiene su sitio en la boca.

La cuchara no es del todo mayor como son el cuchillo y el tenedor. No amenaza. No es un arma domeñada.

La cuchara es el utensilio de la infancia, el más agradable. La cuchara es infantil. Mmm, mmm. Recógeme un poco, viérteme otro tanto. Como una cuna, una pala, una mano ahuecada. No corta o perfora o atraviesa. Acepta. Redonda, curva. No puede apalearte. No te fíes de tu hijo con un cuchillo o tenedor, pero ¿cómo puede hacer daño una cuchara? La cuchara misma es un niño.

El mundo está lleno de placeres. Sólo hace falta permanecer donde se está. Aquí. Ahora.

Dame mi cuchara, mi cuchara grande y me comeré el mundo. Una de metal es una ocurrencia tardía. Aunque un cuchillo de madera no es cuchillo del todo, una cuchara de madera sí es del todo una cuchara. Así está bien.

«Cucharita»: abrazarse, besarse, acariciarse. Los amantes en la cama encajan juntos al dormir como cucharas.

Producir una música «que sea parte de los ruidos del ambiente, que los tenga en cuenta. La imagino melodiosa, atenuando los sonidos de los cuchillos y los tenedores, sin dominarlos, sin imponerse», escribió John Cage citando a Erik Satie.

¿Qué sucedió con las cucharas? ¿No hacen ruido también?

Ruidos más suaves.

Y música. Se hace música con dos cucharas (no con dos tenedores o cuchillos).

La música de las cucharas.

5. *El tenedor*

Hay vacilación respecto del tenedor. Retienes la comida con el tenedor en la mano izquierda mientras cortas con el cuchillo sujeto en la derecha. Después —si no eres sólo diestro sino además estadounidense— dejas el cuchillo, trasladas el tenedor a tu derecha y diriges el trozo pinchado hasta la boca.

Los mayores lanzan cuchillos. Los niños lanzan cucharas. Nadie (creo) lanzaría un tenedor. Podrá ser en tres cuartas partes un tridente de juguete, pero no se puede arrojar como uno. No llegaría, como lanza, con los dientes primero.

El peso está en el mango.

El tenedor como emblema; un emblema de lo real. Jasper Johns, al explicar algo acerca de su «desarrollo general hasta ahora», señaló: «Es decir, me parece más interesante emplear un tenedor real como una pintura que emplear una pintura como

un tenedor real».

¿Cómo sería un tenedor que no fuera real?

Entre los grandes utensilios para comer, el tenedor es el más reciente. La Última Cena se sirvió sólo con cuchillos y cucharas. No hubo tenedores tampoco en el festín de bodas en Caná.

Se presentó cuando el cuchillo y la cuchara estaban bien implantados. Inventado en Italia, se creyó una pretensión de petimetre cuando llegó a Inglaterra a principios del siglo XVII: un juego de «tenedores italianos» de oro que regaló el embajador de Venecia a Isabel I fueron expuestos en Westminster; nunca los usó.

La introducción de ese utensilio fundamental, despreciado por su amaneramiento durante mucho tiempo, permitió a la gente distanciarse del proceso de alimentación al evitar el contacto manual con la comida.

El principio del refinamiento. Nuevas formas de la distancia, nuevas formas de la delicadeza.

Proliferaron nuevas reglas de conducta remilgada. Se esperaba que la gente manipulara una batería de utensilios crecientemente complicada.

Parecía difícil establecer y mantener esta distancia.

Ahora damos al tenedor por sentado.

6. Cuchillo, cuchara, tenedor

Una trinidad secular: cuchillo, cuchara, tenedor.

Sin jerarquía. La lista sólo se puede variar, sistemáticamente. Como en cuchillo, tenedor, cuchara. Como en cuchillo, cuchara, tenedor. Como en tenedor, cuchillo, cuchara. Como en tenedor, cuchara, cuchillo. Como en cuchara, tenedor, cuchillo. Como en cuchara, cuchillo, tenedor.

Al parecer inmutables (después de toda esa historia).

Allí están, puestos. En una superficie simple (plana). Perpendiculares al borde de la mesa.

Un triálogo.

Una relación señorial. No todos del mismo lado del plato. Tres se divide en dos y uno. El tenedor a la izquierda. El cuchillo y la cuchara a la derecha.

El cuchillo es de temer en sí mismo. Pero como parte de un juego, es otra cosa. Puesto junto a la cuchara, el cuchillo se vuelve muy doméstico. El cuchillo y la cuchara: la pareja desapareja. No van juntos, no los usas juntos. Pero *están* juntos.

El tenedor es solitario. Siempre. Incluso en un juego más amplio, todo lo que puede haber junto a él es otro tenedor (más grande o pequeño).

Así es como están puestos al comienzo de la comida: un tiempo antes desde el plato. Acompañan al plato a cada lado.

Ya no hay excusa para comer con las manos. Comer con civilidad (frente a la glotonería).

Al terminar de comer los colocas en orden sobre el plato.
No por orden alfabético. Ni por orden de importancia, si hubiera alguno.
Una trinidad pero muy contingente.
Parece que se complementan entre sí.
Hemos aprendido a usar los tres. Pero se pueden usar, claro, por separado.

7. Bailarines en una planicie

¿En un plano? ¿En un aeroplano?
En una planicie. Tan abierta (sin límites) como sea factible.
Bajo, a nivel. No pretendas aquellas viejas alturas. Profundidades.
¿Qué es lo esencial de una superficie que la hace distinta de otra? ¿Cómo nos percatamos de la suavidad en una superficie, un movimiento, un sonido, una experiencia?
¿Suavidad?
Sí. Algo continúa, verosímilmente.
Placenteramente. Con partes.
¿Qué indica ser una parte de algo (una superficie, un movimiento, un sonido, una experiencia)?
Las viejas alturas. Espejeos. Mira abajo. Estos son mis genitales.
Sé más modesto; elegante.
A veces leve, a veces pesado; no está mal ser pesado a veces.
Lo hace nuevo. Sí. Y hazlo simple.

8. Simetrías

Bailarines en un plano. Sin centro. Siempre fuera de juego. Cualquier lugar es el centro.

Parecemos simétricos. Dos ojos, dos orejas, dos brazos, dos piernas; dos ovarios; o dos testículos peludos. Pero no lo somos. Algo siempre domina.

La imagen del espejo: una fantasía de la simetría. El derecho el revés del izquierdo o viceversa.

Parecemos simétricos. Pero no lo somos.

Se cruzan sus referencias (cuchillo, cuchara, tenedor). Como en el cerebro. Ser diestro indica que el lado izquierdo del cerebro es dominante. Ser zurdo indica que domina el lado derecho del cerebro.

Cómo descubrir qué lado de tu cerebro es dominante. Cierra los ojos, piensa en una pregunta, luego lentamente piensa en la respuesta. Si mientras haces esto tu cabeza gira ligeramente a la derecha, indica que domina el lado izquierdo.

Y viceversa.

El maestro de las preguntas.

Un arte que hace preguntas.

¿Cómo comprendemos que una parte de una superficie, un movimiento, un sonido, una experiencia se relaciona con otra? Nota: hay un surtido de preguntas. Pero si esa pregunta es la que eliges formular, puedes estar segura de que la respuesta incluirá un sesgo hacia la asimetría.

«La nula relación del movimiento —ha declarado Cunningham— se extiende a una relación con la música. Es en esencia una relación nula».

El bailarín ha de ser ligero. La comida cae pesada.

Comes con las manos, danzas sobre las piernas. Puedes comer con la diestra o la siniestra. ¿La danza es de pierna izquierda o derecha?

Todo lugar es el centro.

Una simetría real: palitos.

9. Silencios

Mucha cháchara. Eso, también, es una suerte de silencio. (Puesto que no hay silencio). Los sordos oyen su sordera. Los ciegos ven su ceguera.

Dominar por medio del silencio. El que habla menos es más fuerte.

¿Hay un silencio cálido?

El ruido de las ideas.

Llévalo al lenguaje.

No, llévalo al murmullo. Corta las palabras en tiras, como verduras crudas. Haz comida con las palabras. Una relación culinaria con las palabras...

Supongamos que Cuchillo, Cuchara y Tenedor son tres personas. Y se reúnen en un plano (planicie). ¿Qué podrían decirse entre sí?

Ya sé. «¿Quién trajo los malvaviscos?».

Mariscos, habrás querido decir mariscos.

Como dije, malvaviscos.

No es lo que tenía en mente. Entonces, ¿qué?

Entonces se ponen muy remilgados sobre cómo han de cocinarse los malvaviscos.

Los tres saben mucho de alimentos. (De comer. Precedido por la reunión, la preparación, la cocción...).

Pero estos son sólo malvaviscos. Chatarra americana.

Puedes ser exigente sobre lo que sea. Y los malvaviscos se pueden estropear, también; pueden decepcionar. Es cuestión (sí, otra vez) de la relación entre el interior y el exterior. El interior tiene que estar muy bien cocinado, mientras se impide que el exterior arda. Idealmente el exterior quedará crujiente pero no quemado, mientras el interior se funde. Luego, justo antes de que caiga del palito, lo arrancas con los dedos y lo metes entero en la boca.

¿Palito? ¿Qué pasó con el tenedor? ¿No tuestas malvaviscos con el tenedor?

De acuerdo, el tenedor. Pero es mejor como una experiencia pegajosa que como una refinada.

«Siempre y en todo lugar —ha señalado Lévi-Strauss— el código de cortesía europeo descarta la posibilidad de comer haciendo ruido».

Y no siempre tienes que ser cortés.

10. En recuerdo de sus sentimientos

En la primera pintura —optimista, *allegro vivace*—, estos son platos reales pintados de blanco. En la segunda pintura el artista ha fundido los utensilios en bronce.

La repetición como un medio para variar. La aceptación como un modo de discernir. La indiferencia como forma de vitalidad emocional.

Úsame como te plazca.

Paladear la relación nula. Pon el énfasis en paladear. «Estoy más interesado en los hechos del movimiento que en los sentimientos que me inspira» (Merce Cunningham).

¿Te gustaría jugar al ajedrez? Al ajedrez en serio.

Éramos más jóvenes entonces. ¿Quién habría imaginado entonces —cuando éramos más jóvenes; entonces— que esto sería así?

Nos reunimos. Podría ser en una cena (tenedores, cuchillos, cucharas, etcétera).

Decimos cosas como estas: Qué gusto me da verte. He estado ocupado. Me parece que sí. No sé. Habrá sido muy interesante. (Todo es interesante. Pero algunas cosas son más interesantes que otras). Probablemente no. He oído. En Frankfurt, en Illinois, en Londres. El año próximo. Qué lástima. Se ha ido. Volverá pronto. Están organizando algo. Recibirás una invitación.

Sonreímos. Asentimos. Somos infatigables. Creo que estoy libre la próxima semana. Decimos que nos gustaría vernos más a menudo.

Comemos, paladeamos.

Mientras tanto, cada cual alberga una idea secreta de ascenso o descenso. Proseguimos. El borde del plano nos hace señas.

[1994]

El bailarín y la danza

Lincoln Kirstein, el historiador de la danza más brillante y uno de sus ideólogos maestros, ha señalado que en el siglo XIX el prestigio del *ballet* realmente equivalía a la reputación del bailarín; e incluso cuando hubo grandes coreógrafos (en particular Petipa) y grandes partituras para la danza (de Adam, Delibes y Chaikovski), de todos modos para el gran público teatral la danza casi siempre se identificaba con la personalidad y el virtuosismo de los grandes bailarines. La mutación triunfante en el gusto y en la composición de los públicos de la danza que sobrevino justo antes de la Primera Guerra Mundial, en respuesta a la intensidad fidedigna y al exotismo de los Ballets Rusos, no puso en entredicho el viejo desequilibrio de la atención; ni siquiera con el ulterior invento de Diaghilev de la danza como ambiciosa colaboración, en la cual importantes artistas innovadores ajenos a ese mundo fueron incorporados a ampliar este teatro del asombro. La partitura podía ser de Stravinski, la escenografía de Picasso, el vestuario de Chanel, el libreto de Cocteau. Pero el impacto de lo sublime lo propinaba un Nijinski o una Karsavina: el bailarín. Según Kirstein, sólo con el advenimiento de un coreógrafo con dones tan integrales que cambió la danza para siempre, George Balanchine, la supremacía del coreógrafo sobre el intérprete, de la danza sobre el bailarín, fue comprendida al fin.

La descripción que hace Kirstein de las perspectivas más limitadas de los públicos de la danza antes de Balanchine no es, desde luego, incorrecta. Pero yo señalaría que la exaltación del intérprete sobre lo demás no sólo dominó la danza en el siglo XIX (y comienzos del XX) sino todas las artes que precisan de interpretación. Al recordar la efusiva identificación de la danza con el bailarín —digamos, con Marie Taglioni y con Fanny Elssler— se deberían recordar asimismo otros públicos, otros raptos. Los públicos de conciertos cautivados por Liszt y Paganini también identificaron la música con el intérprete virtuoso: la música era, por así decirlo, la ocasión. Aquellos que se desvanecían con la Malibran en la nueva de Rossini o de Donizetti creían que la ópera era el vehículo del cantante. (El aspecto de la ópera, fuera cual fuese la puesta en escena, la escenografía o el a menudo incongruente físico del cantante, apenas merecía discusión alguna). Y el foco de la atención también se ha alterado en estas artes. Incluso la parte del público más atolondrada con las divas de recientes decenios está preparada para discernir la obra de la interpretación y, en la interpretación, la destreza vocal y la expresividad de la actuación; distinciones disueltas en la inflada retórica partisana de las reacciones extremadas (fuera el éxtasis o la condena más grosera) que envolvían las interpretaciones operísticas del siglo XIX, sobre todo las primeras interpretaciones de

una obra nueva. Que en la actualidad se perciba habitualmente la trascendencia de la obra sobre el intérprete, en lugar del intérprete sobre la obra, se ha venido sintiendo ya no sólo en la danza, por el advenimiento de un coreógrafo de gran supremacía, sino en todas las artes escénicas.

Y sin embargo, a pesar de lo dicho, parece haber algo intrínseco en la danza que justifica la clase de atención reverencial que rinde cada generación a muy pocos bailarines: algo que hacen y se distingue del logro de los intérpretes con excepcional talento y magnetismo en otras artes y a los cuales rendimos homenaje.

La danza no puede existir sin el diseño de la danza: la coreografía. Pero la danza es el bailarín.

La relación entre el bailarín y el coreógrafo no sólo es aquella entre ejecutante y *auteur*; la cual, a pesar de la creatividad e inspiración del intérprete, sigue siendo una relación subsidiaria. Aunque sea un intérprete en este sentido, también, el bailarín es algo más. Hay un misterio encarnado en la danza que no tiene analogía en las otras artes escénicas.

Un gran bailarín no sólo interpreta (un papel) sino que es (un bailarín). Alguien puede ser la más grande Odette/Odile, el mayor Albrecht que se haya visto nunca; como un o una cantante pueden ser los mejores (en la memoria de cualquiera) Tosca o Boris o Carmen o Sieglinde o Don Juan, o un actor o actriz los mejores Nora o Hamlet o Fausto o Fedra o Winnie. Pero además de la ya imponente meta de ofrecer la interpretación definitiva de una obra, un papel, una partitura, hay incluso un parámetro ulterior, incluso más elevado que se aplica a los bailarines. Se puede ser no sólo el mejor intérprete de determinados papeles, sino la prueba más plena de lo que es un bailarín. Ejemplo: Mijaíl Baryshnikov.

En toda arte escénica, de repertorio sobre todo, el interés se dirige naturalmente a la contribución del ejecutante. La obra ya existe. Lo nuevo, en cada ocasión, es lo que este intérprete, estos intérpretes, aportan como nuevas energías, cambios de énfasis o interpretación. Cómo lo hacen distinto, o mejor. O peor. La relación de la obra con el intérprete es músico-estructural: tema y variaciones. Una obra de teatro o una ópera o una sonata o un *ballet* es el tema: todas sus lecturas serán, en alguna medida, variaciones.

Pero en este caso también, aunque el bailarín hace lo mismo que todos los ejecutantes de una obra, la danza difiere de las otras artes escénicas. Pues el modelo con el cual los bailarines comparan sus ejecuciones no sólo es el de la excelencia más elevada, como ocurre con los actores y cantantes y músicos. El modelo es la perfección.

Mi experiencia me dicta que no hay especie alguna de artista interpretativo tan autocrítica como el bailarín. He visitado muchas veces los camerinos para congratular a alguna conocida o amiga actriz o pianista o cantante por su interpretación superlativa; sin excepción mis elogios son recibidos sin muchos reparos, con placer evidente (mi propósito, claro está, es complacer), y a veces con alivio. Pero cada vez

que he congratulado a un conocido o amigo bailarín por una interpretación magnífica —e incluyo a Baryshnikov— escucho primero la desconsolada letanía de errores cometidos: se perdió un compás, un pie no apuntó en la dirección correcta, casi hubo un desliz en alguna maniobra de diseño intrincado. No importa que tal vez no sólo yo sino nadie percibiera esos errores. Se cometieron. El bailarín lo sabía. Por lo tanto la interpretación no fue *realmente* buena. Lo bastante buena.

En ninguna otra arte se puede hallar una brecha semejante entre lo que piensa el mundo de una estrella y lo que esta piensa de sí misma, entre la adulación que se vierte desde el exterior y la implacable insatisfacción que acosa en el interior. El grado y severidad de la autocrítica de los bailarines no es sólo un caso de nervios a flor de piel entre los ejecutantes de conciencia artística (casi todos los grandes artistas de la escena se preocupan en exceso, son expertos en autocrítica); una *déformation professionnelle*. Es más bien consustancial a su *formation professionnelle*. Parte de ser bailarín es esta cruel objetividad penitencial acerca de las propias limitaciones, vista desde la perspectiva del observador ideal, mucho más rigurosa que lo que podría ser un espectador real: el dios Danza.

A todo bailarín serio lo incitan nociones de perfección: expresividad perfecta, técnica perfecta. Lo que ello significa en la práctica no es que cualquiera sea perfecto, sino que los criterios de ejecución se elevan constantemente.

La noción de progreso en las artes tiene ya pocos defensores. Si Balanchine fue el mayor coreógrafo que haya vivido (una proposición no verificable que mantienen firmemente muchos amantes del *ballet*, entre ellos yo misma), sin duda no es porque siguió a Noverre, Petipa y Fokine, sino porque fue el último (o el más reciente) de la estirpe. Pero parece que en efecto hay algo semejante a la progresión lineal en la interpretación de la danza; a diferencia de otras artes escénicas casi dedicadas del todo al repertorio, como la ópera. (¿Fue Callas superior a Rosa Ponselle o a Claudia Muzio? La pregunta no tiene sentido). Sin duda que el nivel general de la danza en conjunto de compañías como la Kirov y el Ballet de la Ciudad de Nueva York (las cuales cuentan probablemente con los mejores *corps de ballet* del mundo) y la destreza y poder y expresividad de los bailarines principales en las grandes compañías de *ballet* actuales (las dos mencionadas, el Ballet de la Ópera de París, el Ballet Real y el American Ballet Theatre, entre otras) son mucho más altos que el nivel de la danza pretérita más admirada. Todos los estudiosos de la danza coinciden en que, aparte de algunos solistas inmortales, la danza de los Ballets Rusos de Diaghilev era en sentido técnico muy limitada para los criterios actuales.

El aumento del nivel es la función del campeón: un considerable conjunto de personas descubrieron que podían correr una milla en cuatro minutos en cuanto lo consiguió Roger Bannister. Como en el deporte o el atletismo, los logros de un bailarín virtuoso elevan la cota posible para todos los demás. Y esto es lo que Baryshnikov, más que ningún otro bailarín de nuestro tiempo, ha logrado: no sólo por lo que puede hacer con su cuerpo (ha conseguido, entre otras hazañas, saltar más alto

y descender más abajo que nadie), sino por lo que puede mostrar, en la madurez y rango de su expresividad.

La danza exige un grado de entrega mayor que ninguna otra arte escénica o deporte. Mientras la vida cotidiana de todo bailarín es una lucha plena contra la fatiga, la tensión, las limitaciones físicas naturales y aquellas causadas por las lesiones (las cuales son inevitables), la danza misma es la representación de una energía que debe parecer, en todos los sentidos, ilimitada, natural, dominada en su integridad en todo momento. La sonrisa interpretativa del bailarín es menos una sonrisa que la categórica negación de lo que él o ella están viviendo, pues algo hay de incomodidad, y a menudo de dolor, presentes en cada importante tarea interpretativa. Esta es una diferencia importante entre el bailarín y el atleta, los cuales tienen mucho en común (duras pruebas, desafíos, brevedad de la carrera). En el deporte las señales del esfuerzo no se ocultan: por el contrario, hacer visible el esfuerzo es parte del alarde. El público espera ver, y le emociona, el espectáculo del atleta que manifiestamente se obliga a sobrepasar las limitaciones de su rendimiento. Las imágenes de los partidos de tenis o del Tour de Francia o cualquier otro documento exhaustivo sobre la competición atlética (un ejemplo espléndido: la *Olimpiada de Tokio* de Ichikawa) siempre revelan el esfuerzo y la tensión del atleta. (En efecto, el grado en el que Leni Riefenstahl, en su película sobre los juegos olímpicos de 1936, prefirió *no* mostrar a los atletas bajo este aspecto es uno de los indicios de que su película en realidad es política —la estetización de la política en un espectáculo de masas del todo ordenado e interpretada en solitario de modo imperturbable— y no sobre el deporte mismo). Por eso las noticias acerca de las lesiones de un atleta son asunto de conocimiento general y de legítima curiosidad por parte del público, en tanto que las noticias de las lesiones de los bailarines no lo son y tienden a suprimirse.

Se señala a menudo que la danza es la creación de una ilusión: por ejemplo, la ilusión de un cuerpo ingrávito. (Acaso se pueda considerar esto como la extensión más amplia del espectro de un cuerpo infatigable). Pero sería más preciso definirla como la escenificación de una transfiguración. La danza representa la presencia absoluta en el cuerpo y también su trascendencia. Parece un orden superior de la atención, en el que la atención física y la mental se vuelven idénticas.

Los bailarines de talentos sin parangón como Baryshnikov (entre las bailarinas, Suzanne Farrell viene primero a mentes) proyectan un estado de atención absoluta, concentración absoluta, lo cual no es —como para un actor o un cantante o un músico— un simple requisito previo para producir una gran interpretación. Es la interpretación, su centro mismo.

Merce Cunningham y Lincoln Kirstein han propuesto esta definición de la danza: una actividad espiritual en forma física. No hay arte como la danza que se preste a sí misma de un modo tan preciso a las metáforas tomadas de la vida espiritual. (Gracia, elevación...). Lo que indica, también, que todos los debates sobre la danza y los

grandes bailarines, entre ellos el presente, articulan la danza en una retórica más amplia sobre la posibilidad humana.

Hay una práctica que consiste en comparar a los grandes bailarines como si representaran alternativas ideales. El escritor de danza más perspicaz del siglo XIX, Théophile Gautier, contrastó así a las dos grandes bailarinas de su época, Elssler y Taglioni. Elssler era pagana, telúrica; Taglioni, espiritual, trascendente. Y los críticos de hace un decenio, cuando asimilaban la llegada en nuestro medio de un segundo refugiado genial de la Kirov, tendían a comparar a Nureyev y Baryshnikov del mismo modo. Nureyev era dionisiaco, Baryshnikov apolíneo. Semejantes simetrías son erróneas inevitablemente, y esta en particular no le hace justicia a Nureyev, el cual fue un bailarín de dotes y expresividad supremas y en sus primeros años una pareja ideal (con Fonteyn), así como tampoco a Baryshnikov. Pues aunque este nunca ha sido en su carrera una pareja ideal, debe señalarse —sin menoscabo de la esplendorosa danza y las heroicas tenacidades de Nureyev— que el más joven demostró ser un genio de otra magnitud.

De una magnitud sin paralelo. Guiado por su generosidad, su curiosidad intelectual y su maleabilidad sin precedentes como bailarín, Baryshnikov se ha entregado a más géneros distintos de danza que ningún otro gran bailarín de la historia. Ha danzado *ballet* ruso, Bournonville, las versiones británicas (Ashton, Tudor, MacMillan), Balanchine, Roland Petit y una gama norteamericana desde la danza *jazz* (un dúo con Judith Jamison, con coreografía de Alvin Ailey) a Robbins, Tharp y Karole Armitage. Acaso sus coreógrafos, a veces, lo hayan maltratado o desaprovechado. Pero incluso cuando el papel no es el apropiado, siempre es más que ese papel. Es un bailarín, casi de modo literal, trascendente. Lo cual es lo que la danza pretende convertir en acto.

[1994]

Lincoln Kirstein

Nacido en 1907, «el centésimo séptimo año del siglo XIX», como lo definió en alguna ocasión, Lincoln Kirstein dedicó su vida a promover y a ser paradigma de criterios que fueron tan confiadamente anticuados como temerariamente visionarios. Su mayor pretensión a la fama es que, gracias a su iniciativa y sostenidas atenciones, se transformaron el arte y la vida cultural de una gran ciudad. Lincoln Kirstein convirtió el *ballet* clásico en un arte estadounidense al dotar al país de su primera escuela de *ballet* y al ofrecer un hogar a uno de los artistas supremos del siglo XX. Y el artista, George Balanchine, hizo de Nueva York la capital mundial de la danza: las mejores danzas de cualquier lugar, que interpretaron grandes bailarines de formación consumada, crearon el público más entendido del orbe, un público mejor capacitado que el de ninguna otra metrópoli para acoger y evaluar la danza en toda su diversidad, de la «moderna» al *ballet*.

Los títulos de Kirstein fueron, de hecho, director general del Ballet de la Ciudad de Nueva York y presidente de la Escuela Estadounidense de Ballet. Pero su relación con la danza fue sólo un aspecto de su genio. Como Diaghilev, al que se evoca a menudo (aunque no con mucha precisión) cuando se aquilatan el papel y la importancia de Kirstein, comenzó con gustos interesantes y ferozmente parciales en todas las artes y la literatura, un conocedor y proselitista de un apetito, encanto y energías sociales infatigables, que concentró su dedicación en la danza. Los grandes forjadores del gusto precisan de una institución de capacidad amplia que se someta a su voluntad, un vehículo. Diaghilev comenzó, precozmente, por fundar una revista (*The World of Art*), mucho antes de que ideara los Ballets Rusos; a finales de los años veinte Kirstein, cuando aún estudiaba en Harvard, fundó una revista, una revista espléndida, *Hound and Horn*, para escribir y descubrir otros talentos, nuevos y olvidados. Podría haber seguido una carrera no muy distinta de la de otros excepcionales estetas proféticos de su generación, como A. Everett («Chick») Austin y Julien Levy, que hicieron uso de los museos y de una galería de arte para celebrar y patrocinar sus diversos entusiasmos: un museo o una galería es una institución antologadora, como una revista o una editorial. Pero Kirstein dispuso de los medios, del arrojo y de la tenacidad para volcar toda su avidez, toda su entrega, en una institución que exhibiera a un genio. Sólo a uno. Y a diferencia de una editorial o una galería o un museo o una revista, instituciones inestimables que solicitan y diseminan las obras pero no son indispensables para su creación, una compañía de danza es un organismo vivo que inspira y posibilita la obra después exhibida al público. La visión de Kirstein, su resistencia y fidelidad, materializaron y garantizaron la continuidad de

la compañía de danza más importante de nuestro tiempo, sin la cual la mayoría de las danzas creadas por ese genio importado, que resultó ser el gran coreógrafo de todos los tiempos, no habrían podido realizarse.

Estos papeles, el de forjador del gusto y el de supremo instrumento del genio ajeno, son papeles de servicio, y Kirstein estaba entregado a la idea del servicio. El magnífico *Movimiento y metáfora* y muchos otros libros (y artículos) sobre la historia y la ideología de la danza lo hicieron un autor importante. Lo que lo convirtió en algo superior, en un escritor significativo y emocionante, fue la calidad de su prosa. (Excluyo una novela primeriza y un volumen de poemas, interesantes por ser de su autoría. La novela, *Flesh Is Heir*, relata cómo estuvo por casualidad presente en el funeral de Diaghilev en Venecia en 1929; *Rhymes of a PFC*, sobre su servicio militar durante la Segunda Guerra Mundial, describe cuánto le había gustado estar en el ejército). Es más, cuando su labor en la gran institución que fundó y mantuvo activa durante decenios ya casi había concluido («*Après moi, le Conseil*», como decía citando a Balanchine), su labor con las oraciones en inglés todavía no. Hay más de cincuenta años de escritura, si nos remitimos a *Hound and Horn*, que mejoró sin cesar, pues fue más sutil, más sonoro, más intenso. Tengo en mente los artículos publicados en los ochenta en *The New York Review of Books* y, sobre todo, los cuatro formidables textos autobiográficos —triumfo de la prosa elíptica y de una sensibilidad angustiada y extática— publicados en la revista literaria *Raritan*. En 1991, una generosa muestra de la escritura de Kirstein sobre todos los asuntos (entre ellos la fotografía, la pintura, el cine y la literatura, así como la danza) se publicó con el título de *By With To & From: A Lincoln Kirstein Reader*, y en 1994, *Mosaic: Memoirs* vio la luz, el cual incorporó parte pero no todo el material de *Raritan*. Y hay mucho, mucho más, aún por recopilar o reeditar.

Incondicional de los sistemas de un orden ideal, Kirstein expresó en más de una oportunidad su devoción por el *ballet* como compromiso con determinados valores espirituales: con la abnegada exaltación del ser. Pero al igual que la atracción hacia lo impersonal es a veces buena muestra de una auténtica personalidad fuerte, así la atracción militante hacia comunidades idealmente reglamentadas es, por lo general, el sello de un auténtico temperamento excéntrico. La empresa colectiva a la que Kirstein dedicó su vida en efecto ilustra los ideales que decía mantener: disciplina perfecta, servicio, devoción. Su propia vida, como otra cualquiera cuando se examina de cerca, arroja un sentido doble. La vida y los logros de Kirstein ofrecen lecciones modélicas sobre el imperativo de la excentricidad: ser excéntrico (incluso ser «difícil» en lo personal) como valor espiritual y condición previa de la verdadera seriedad.

Tuvimos la fortuna de tener entre nosotros a este hombre complicado y noble.

[1994]

Los fluidos de Wagner

Agua, sangre, bálsamo curativo, pociones mágicas: los fluidos desempeñan un papel decisivo en esta mitología.

Las historias de Wagner a menudo se lanzan desde un mundo acuático. Un arribo por agua y una partida por agua enmarcan los argumentos de *El holandés errante* y *Lohengrin*. La saga del *Anillo* comienza literalmente en el agua, bajo la superficie del Rin (para concluir, cuatro óperas después, con el dueto cósmico del agua y el fuego). La exploración más delirante de la fluidez en Wagner, *Tristán e Isolda*, comienza y termina con travesías por agua. El acto primero se desarrolla en un navío noble comandado por Tristán que lleva a la princesa irlandesa Isolda, prometida del tío de Tristán, el rey Marke, a Cornualles. Este viaje estuvo precedido de otro por mar, cuando Tristán, herido de gravedad, se había embarcado a Irlanda en un frágil esquife con la esperanza de que lo atendiera Isolda, célebre por sus artes curativas. Como el enemigo que lo hirió y al cual ha dado muerte era el prometido de Isolda, no podía revelar su propia identidad. (La gente solitaria con identidades misteriosas u ocultas —Lohengrin, el Holandés, el Tristán herido en la corte irlandesa— por lo general llega por agua). El acto tercero se desarrolla en una muralla que mira al mar, donde Tristán, herido de nuevo mortalmente al final del acto segundo, espera a que llegue un navío con Isolda a bordo, la cual no ha sido convocada como amante sino en calidad de su otrora eficiente curandera. Pero al presentarse, Tristán muere, y ella lo sigue en la muerte. Las travesías por agua se asocian en la mitología wagneriana con una redención que no acontece, como en *Lohengrin*, o se cumple en condiciones no buscadas originalmente, como en *Tristán e Isolda*, en que casi todos mueren, sin sentido o beatíficamente.

Parsifal, como *Tristán e Isolda*, es en gran medida una historia de fluidos. Sin embargo, en esta última de las trece óperas de Wagner, lo que se define como redención —encontrar a alguien que cure, y suceda, al herido rey Amfortas— en efecto acontece, y en las condiciones esperadas. Un varón virgen, un tonto sagrado, aparece como se había pronosticado. Acaso este cumplimiento de las expectativas sea la causa de que inevitablemente el mundo acuático esté casi del todo excluido de la ópera. Una naturaleza majestuosa, el bosque, y un interior vasto y santificado, el Gran Salón, son sus dos escenarios positivos (los dos negativos, en el dominio de Klingsor, son la torre de un castillo y un jardín con flores peligrosas). Por cierto, en el acto primero hay agua justo fuera del escenario: un lago al que llevan al rey herido a hidroterapia y un manantial donde Kundry se procura agua para reanimar al desfallecido Parsifal después de anunciarle brutalmente la muerte de su madre; y en

el acto tercero hay agua para una consagración, para un bautismo. Sin embargo, la historia de fluidos principal versa sobre la sangre: la incontenible hemorragia de la herida en el costado de Amfortas, la sangre de Cristo que ha de fluir en el cáliz del Grial. El deber principal de Amfortas en cuanto rey de los caballeros del Grial, conseguir que aparezca de manera regular la sangre de Cristo en el cáliz para la cena eucarística de los caballeros, se ha convertido en un martirio para él; debilitado por esta herida, que Klingsor le infligió con la misma lanza que penetró el costado de Cristo mientras estaba en la Cruz. El argumento de *Parsifal* podría resumirse como la búsqueda, a la postre triunfante, de un sustituto para alguien al que le es difícil presentar un fluido.

Diversas clases de fluido penetran el cuerpo en las historias de Wagner, pero sólo una lo abandona, la sangre, y ello sólo del cuerpo de los varones. La muerte de las mujeres es incruenta: por lo general simplemente expiran de modo abrupto (Elsa, Elisabeth, Isolda, Kundry) o se inmolan, en el agua (Senta) o en el fuego (Brunnhilde). Sólo los hombres sangran; se desangran hasta morir. (Por lo tanto, no parece muy descabellado considerar el semen subsumido, metafóricamente, en la sangre). Aunque Wagner hace que el cuerpo masculino postrado, herido, sangrante, sea resultado de algún combate épico, por lo general hay una herida erótica tras la infligida por la lanza y la espada. El amor tal como lo viven los hombres, en *Tristán e Isolda* y en *Parsifal*, equivale a una herida. Isolda había curado a Tristán, pero este se había enamorado de ella; el modo en que Wagner indica la necesidad emotiva de una nueva lesión física consiste en que esta sea, de manera atroz, casi infligida por propia mano. (Tristán deja caer su espada al final del acto segundo y permite que lo atravesara el traidor Melot). Kundry ya había seducido a Amfortas; la lanza de Klingsor sólo volvió literal esa herida.

En la lógica misógina wagneriana, una mujer, que de modo característico se duplica en curandera y seductora, es a menudo la verdadera asesina. Esta figura, de la que Isolda es una versión positiva, aparece en *Parsifal* con la negatividad y el erotismo presentados de un modo mucho más explícito. La persona que entra volando, a poco de comenzar el acto primero, portando un frasco de bálsamo medicinal precioso para el rey lesionado —lo reanima pero no puede curarlo— es la misma que causó la herida al monarca. Wagner consigue que Kundry sea dual sistemáticamente: en su papel servicial, portadora de fluidos; en su *alter ego* seductor, quien los sustrae.

La seducción es elocuencia; el servicio es mudo. Tras el fracaso de la suma elocuencia de Kundry, su intento de seducir a Parsifal en el acto segundo, se la representa como si no tuviera nada más que decir: «Dienen! Dienen!». («¡Servir! ¡Servir!») son las únicas palabras que se le permiten en todo el acto tercero. En contraste, Isolda, quien es caracterizada al principio como curandera, la que

eficazmente administró bálsamo (el antecedente de la historia en la ópera), y luego como centro del deseo, se vuelve cada vez más elocuente. Con el torrente de palabras extáticas de Isolda concluye la ópera de Wagner.

El fluido administrado por Isolda en su papel de curandera está en el pasado. En la historia que Wagner ha preferido contar, ambos creen que el fluido que ella ofrece a Tristán es un veneno letal. En lugar de ello, los desinhibe, los induce —justo cuando la nave está por tocar tierra— a confesar su mutuo amor.

Un fluido que todo lo cambia es esencial en la leyenda celta de Tristán e Isolda que ha circulado por las venas de la cultura europea durante más de siete siglos. En la versión más completa, del siglo XIII, la novela épica en verso de Gottfried von Strassburg, *Tristan*, es un filtro de amor preparado por la madre de Isolda (también llamada Isolda, y la curandera del relato original) para que lo beban su hija y el rey Marke en su noche de bodas, pero, durante el viaje, un sirviente ignorante lo ofrece al sobrino de Marke y a la futura esposa como vino. La versión de Wagner convierte la calamidad accidental en una necesidad. *Der Liebestrank*, el bebedizo de amor que Brangäne, la sirvienta de Isolda, ha sustituido deliberadamente por el veneno, no causa que Tristán e Isolda sientan sus propios sentimientos —ya los sienten, los martirizan—. Simplemente provoca que les sea imposible no reconocer su amor.

La poción de amor es tratada en vena cómica en otra ópera, *L'elisir d'amore* (1832) de Donizetti, que comienza con la próspera heroína que lee a un grupo de campesinos la leyenda celta reducida a un relato de amor convencional no correspondido con final feliz. El apuesto Tristán procura de un «saggio incantatore» («un hechicero sabio») un «certo elisir d'amore» («un elixir de amor»); tan pronto como la bella pero indiferente Isolda ha dado un sorbo se crea un amor a tono; al instante. «Cambiata in un istante / quella beltà crudele / fu di Tristano amante / visse Tristan fedele». («Cambiada en un instante / esa belleza cruel / fue de Tristán amante / vivió con Tristán fiel»). La bebida que origina el amor de alguien pertenece a la misma familia de pociones, hechizos y talismanes que transforma a los príncipes en ranas y a las sirenas en princesas: es la metamorfosis de los cuentos de hadas. Meros cuentos de hadas. En el realismo bufo de Donizetti no tiene cabida la magia: el fluido que vende el charlatán itinerante al héroe de la ópera para atraer a la mujer que (equivocadamente) cree que no lo ama en realidad es un burdeos. En lugar de que lo ofrecido como vino en realidad sea una poción mágica, se quiere engatusar con una poción mágica que sólo es vino: el desinflamiento inevitable y cómico de la fantasía.

Su trágica disolución está en Wagner, un cuarto de siglo más tarde: una poción que, en vez de lograr lo posible, acrecienta la imposibilidad, y debilita el vínculo con la vida. El fluido que Brangäne le da a la desventurada pareja no sólo revela (y por lo tanto desata) un sentimiento. deshace un mundo. El amor los sustrae al instante, del todo, de la sociedad civil, de los vínculos y obligaciones, arrojándolos a una soledad

vertiginosa (en lugar de una soledad *à deux* romántica), lo cual provoca un inexorable oscurecimiento de la conciencia. ¿Qué somos?, se pregunta Isolda al comienzo de la ópera. ¿Dónde estoy?, le pregunta a Tristán al final del acto primero, después de haber bebido la poción, mientras la nave toca tierra en Cornualles. El rey está aquí, dice alguien. ¿Qué rey?, pregunta Tristán. Y Tristán no sabe dónde está cuando despierta en el acto tercero. ¿Qué rebaños? ¿Qué castillo? ¿Qué campesinos?, pregunta, mientras su fiel criado Kurwenal explica que ha sido devuelto a su patria en Bretaña, su propio reino, y que yace sobre las murallas de su propio castillo. El amor es una antignosis, un desconocimiento. Cada acto comienza con una recíproca espera atormentada, paralizante, angustiada, seguida de un arribo hartamente anhelado; y concluye con otros arribos, no esperados, que no sólo son perturbadores sino, para los amantes, apenas comprensibles. ¿Qué deber? ¿Qué vergüenza?

La pasión significa una pasividad exaltada. El acto primero comienza con Isolda en un diván, con el rostro hundido en los cojines (la indicación escénica es de Wagner), y el acto tercero presenta a Tristán en coma al principio y supino hasta el fin. Como en *Parsifal*, hay mucho tumbarse y muchos llamados fervientes al desistimiento del olvido. Si la ópera concluyese con los dos primeros actos, se podría considerar que esta atracción de lo horizontal en *Tristán e Isolda*, los cantos a la noche, la oscuridad, la identificación del placer con el olvido y de la muerte con el placer, es el modo más extravagante de describir la voluptuosa pérdida de conciencia en el orgasmo. Sea lo que se diga o se haga sobre el escenario, la música de la reunión del acto segundo es la inequívoca interpretación emocionante de una cópula ideal. (Thomas Mann no se equivocaba cuando se refirió a la «lasciva avidez de lecho» de la ópera). Pero el acto tercero deja en claro que el erotismo es más un medio que un fin, una plataforma de la propaganda contra la lucidez; que el tema más profundo es la rendición de la conciencia misma.

La lógica emotiva de las palabras ya en el dueto del acto segundo es una secuencia de operaciones mentales aniquiladoras —y nihilistas—. Los amantes no sólo se unen, genéricamente, como en la elegante fórmula insuperable del *Tristan* de Gottfried von Strassburg en alemán medieval:

*Un hombre, una mujer; una mujer, un hombre;
Tristán, Isolda; Isolda, Tristán.*

Imbuido de la compleja interpretación de la soledad y la exploración de los extremos sentimentales que parecen las más originales realizaciones de los movimientos románticos en las artes del siglo pasado, Wagner es capaz de llevarla mucho más lejos:

TRISTÁN: *Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan!*

ISOLDA: *Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!*

[«TRISTÁN: ¡Tristán tú, yo Isolda, no más Tristán!

ISOLDA: ¡Tú Isolda, Tristán yo, no más Isolda!«].

Cuando se cree que el mundo es negado con tanta facilidad por la presión del sentimiento extremado (la mitología de la identidad aún reinante se la debemos a los escritores y compositores del siglo XIX), el ser que lo siente se expande para llenar el espacio vacío: «Selbst dann bin ich die Welt» («Yo mismo soy el mundo»), Tristán e Isolda ya lo habían cantado al unísono. El siguiente paso inevitable es la eliminación del ser, del sexo, de la individualidad. «Ohne Nennen, ohne Trennen» («ni nombres, ni despedidas»), cantan juntos... «endlos, ewig, einbewusst» («siempre, sin fin, una conciencia»). Que una identidad busque fundirse con otra es, en ausencia del mundo, buscar la aniquilación de ambas.

Cuando en la ópera se unen los amantes, lo que hacen, sobre todo, es pronunciar las mismas palabras; hablan juntos, al unísono. Sus palabras se unen, riman, en idéntica música. El libreto de Wagner para *Tristán e Isolda* cumple este principio formal de un modo más literal e insistente que ninguna otra ópera: los amantes vuelven para hacer eco incesante a sus mutuas palabras. Su intercambio más pleno, en el jardín del acto segundo, los presenta repitiéndose de modo voluptuoso, compitiendo al expresar su deseo de unión, de muerte, y sus denuncias de la luz y el día. Por supuesto, sus parlamentos no son idénticos, como tampoco, a pesar de todo el deseo de fundirse, incluso de intercambiar identidades, lo son los dos amantes. Tristán está dotado de una conciencia más compleja. Y al haber cantado con Isolda la dicha de su anhelo condenado a muerte en el acto segundo, Tristán expresa otra relación con la muerte en el acto último, en forma de un soliloquio en el que se aparta de Isolda maldiciendo el amor. Había sido Tristán sólo en el acto segundo el que se había concentrado extático en la poción que fluía por él, que había bebido con placer incesante. Los fluidos que ahora evoca en el acto tercero son todos amargos, *Liebestränen* («lágrimas de los amantes»), y la poción, execrable, como ahora proclama en delirante resolución del plano emocional más profundo de una historia que él mismo ha tramado.

La situación característica que genera la trama en las óperas de Wagner se ha prolongado demasiado y está infundida del anhelo angustiado de conclusión. («Una melodía sin fin» —la frase wagneriana de su línea musical distintiva— es un equivalente formal de este tema esencial de la prolongación, de lo insoportable). La sangre fluye sin cesar de la herida de Amfortas, pero no puede morir. Mientras, su padre, Titurel, el previo rey del Grial, que yace ya en su tumba, se mantiene vivo gracias a la ceremonia del Grial. Una eternamente joven Kundry, dolorosamente resucitada en cada acto, nada desea más que volver a dormir. Wagner convierte la

leyenda de Tristán e Isolda en una versión primitiva, secular, de las añoranzas manifestadas en *Parsifal*, con Tristán encabezando el reparto. El Tristán del acto tercero es un proto-Amfortas: un hombre sufriente que ansía morir pero no puede hasta que, por fin, lo consigue. Los hombres están dotados de un deseo de muerte más desarrollado que las mujeres. (Kundry, cuya extinción añorada parece aún más intensa que la de Amfortas, es la excepción). Isolda intenta morir sólo en el acto primero cuando, con Tristán, bebe la poción que cree venenosa, mientras que Tristán provoca activamente su propia muerte en los tres actos, y lo consigue al fin al arrancar los vendajes de su herida cuando se le informa que Isolda está por llegar. Isolda alberga dudas (o sentido común) por un instante en el acto segundo, cuando evoca «dies süsse Wörtlein: und» («esta palabrilla tan dulce: y»), como en Isolda y Tristán. Pero ¿no los separará la muerte?, se pregunta. No, responde él.

Vista desde la perspectiva estrecha e incluso más insoportable del acto último, la ópera es (o se convierte en) sobre todo la historia de Tristán. Vista de un modo más incluyente, como la historia de ambos, la versión wagneriana del antiguo mito celta presenta un desenlace arbitrario que la asemeja más en el plano emocional a la inveterada tragedia japonesa del doble suicidio —la muerte voluntaria de los amantes cuya situación *no* es del todo desesperada— que, digamos, a *Romeo y Julieta*. (Y la representación wagneriana del amor como atormentada añoranza dolorosa, que diluye la conciencia, recuerda los sentimientos de la poesía amorosa del Japón Heian). Su Tristán e Isolda no son, como en el poema de Gottfried von Strassburg, amantes infelices frustrados por obstáculos consabidos: que el hombre ha dado muerte a un pariente cercano de la mujer; que la mujer está prometida en matrimonio a un hombre mayor pariente del hombre al que se debe lealtad. Wagner requiere de algo más que estos impedimentos objetivos, cuya importancia revela que los amantes son integrantes de una sociedad, de un mundo. El obstáculo que trasciende el mundo es, entonces, la naturaleza misma del amor; una emoción que siempre excede su objeto; insaciable. El erotismo que Wagner exalta *tiene* que destruirse a sí mismo.

Cuando Marke llega hacia el final, no es para aprovechar por primera vez los derechos de esta pasión y desear en ese momento, cuando es demasiado tarde, como hicieron los Capuleto y los Montesco, haber sido más comprensivo. Cuando Brangäne le informa de que los amantes se habían visto obligados por el filtro de amor a traicionarlo, Marke (que cumple la función paterna de Tristán, y en algunas versiones primitivas de la historia es su padre) ha decidido librar a Isolda de su compromiso y permitir que los amantes se desposen. Pero no es la unión lo que quieren Tristán e Isolda, nunca la quisieron. Quieren que las luces se apaguen. Las últimas palabras de Isolda —las últimas de la ópera— son la descripción de la pérdida de la conciencia: «Ertrinken, versinken / unbewusst höchste Lust!» («¡ahogarse, hundirse / inconsciente dicha suprema!»). La música se desborda. La conciencia se ahoga.

Tristán e Isolda versa sobre la rendición, la destrucción causada por el sentimiento; y no sólo versa sobre la vivencia extremada, pretende serlo ella misma. Que Wagner equipare estar satisfecho o inspirado con estar abrumado es una típica idea romántica del arte, arte que no sólo versa sobre el exceso (*Tristán e Isolda* abrumados por su pasión) sino que emplea, con un espíritu casi homeopático, medios extravagantes y desmesurados, tales como una magnitud o duración inusuales. El elemento de suplicio para el público en todo ello, incluso de riesgo, parece lo indicado. Una buena representación de *Tristán e Isolda*, Wagner había predicho a Mathilde Wesendonk mientras componía el último acto, está «destinada a enloquecer a la gente». Uno de los conceptos favoritos de Wagner sobre su obra era que sólo los fuertes podían sumergirse en ella con impunidad. Cuando el primer *Tristán*, el tenor Ludwig Schnorr, enfermó después de las primeras representaciones en Munich en 1865, tanto a él como a Wagner les preocupó que pudiera decirse que los esfuerzos e intensidades sin precedentes del papel lo habían postrado; y cuando Schnorr murió inesperadamente unas semanas después, Wagner (y no sólo Wagner) sintió que acaso la ópera lo había matado.

Wagner no fue precisamente el primer compositor en asociar lo letal, al menos en sentido metafórico, con lo lírico. Bellini escribió al libretista con el que estaba trabajando en *I Puritani*: «Graba en tu cabeza con letras adamantinas: un drama musical debe hacer que la gente solloce, se estremezca y muera por el canto». Los grandes cantantes eran los que podían llevar al público a un éxtasis rayano en el delirio, un modelo establecido por Farinelli, Pacchierotti y otros celebrados *castrati* del siglo XVIII y comienzos del XIX, las primeras divas en el sentido moderno, cuyas voces llevaban a la gente al desvanecimiento y al sollozo y a sentir que eran expulsados de sus sentidos, y cuyo aspecto y modos de artificial extravagancia cautivaban eróticamente a ambos sexos. Napoleón declaró, en elogio de su cantante predilecto, que sintió enloquecer cuando oyó cantar a Crescentini. Es el anhelo de que la conciencia normal sea cautivada por el arte del cantante lo que permanece en el fenómeno irreprimible, por lo general rechazado como una rareza o aberración en el mundo de la ópera, del culto a la diva. La intensa adulación distintiva que rodea a varias sopranos (y a uno o dos tenores) en cada generación confirma la muy valorada vivencia que la voz brinda, y no sólo los meros encantos de la celebridad y el *glamour*.

Wagner inaugura un nuevo capítulo en la tradición operística que crea una perturbadora belleza erótica, que desgarrar el alma; la diferencia reside en que la intensidad se acrecienta al volverse, por así decirlo, difusa. Aunque la voz del cantante porta el lirismo, este no alcanza el clímax en la experiencia de la voz. En lugar de identificarse específica, corporalmente con la voz del cantante mientras esta flota sobre la música, el lirismo se ha convertido en propiedad de la música en su conjunto, en la cual la voz se inscribe. (Esto es lo que a veces se denomina el

sinfonismo de las óperas de Wagner).

A los públicos les ha deleitado la excitación, inquietud y perturbación de la belleza de las voces; su dulzura, su velocidad. Pero hubo, al menos al principio, una resistencia considerable al *dérèglement du sens* que producía la música misma. Lo que la voz lograba en efecto parecía sobrehumano, y como despliegue de virtuosismo era, en sí mismo, admirable. El sonido que producían los *castrati* evocaba algo incorpóreo; las palabras «seráfico» y «celestial» se emplearon a menudo para describir estas voces, aunque los cantantes mismos eran también patentes objetos de la fantasía erótica. El lirismo demencial de Wagner nada tenía de seráfico, a pesar de los mensajes espirituales y los sentimientos «elevados» que sus palabras alientan en nosotros; si acaso, parecía provenir de «abajo» y, como la poción en la ópera, incita a que fluyan los sentimientos reprimidos. Berlioz describió el Preludio a *Tristán e Isolda*, cuando las voces aún no cantan, como un largo «gruñido y gemido». Al renunciar a todos los efectos (y alivios) de la velocidad, Wagner prefirió retardar las secuencias de sentimientos profundos que se volvieron entonces fascinantes o parecieron insoportablemente opresivos. El crítico musical vienés y líder de los antiwagnerianos, Eduard Hanslick, afirmó que el prelude de *Tristán e Isolda* le recordaba «la pintura italiana de un mártir cuyos intestinos son arrollados lentamente de su cuerpo a un carrete». *Parsifal*, señaló, lo mareaba. «Ya no hay modulaciones verdaderas sino más bien un proceso perpetuamente ondulante de modulación por el cual el que escucha pierde todo sentido de una tonalidad definida. Sentimos como si estuviéramos en alta mar, sin tierra firme bajo los pies». Sí. Así es.

La nueva intensidad emocional, distinta de la lírica, que Wagner aportó a la ópera se debe sobre todo al modo en que amplifica y vuelve insoportablemente íntima (a pesar de la escenografía épica) la mezcla distintiva de los sentimientos representados: lujuria, ternura, pena, euforia, hastío. Wagner transforma por completo los sentimientos consabidos en la larga tradición operística de representar emociones exaltadas, como la asociación del amor con la muerte. Los corazones heridos de amor, la muerte preferible a la separación del amado o la pérdida del amor, esta es la moneda corriente del lamento de los amantes, de su éxtasis, mucho antes de Wagner, mucho antes de lo que denominamos romanticismo. Wagner, en *Tristán e Isolda* y en otras, dio a estas viejas hipérboles de la ópera, entendidas como exageraciones expresivas, una literalidad demoledora. Presentar el sentimiento sin ambages y con una insistencia sin precedentes, abrumar la intimidad del público —el sensualismo, el emocionalismo de Wagner, se vivieron como una intrusión—, era terreno nuevo para el arte a mediados del siglo XIX y parece inevitable que semejante descaro (como muchos lo juzgaron) estuviera adscrito a la licencia que concedía la generosa y desenfadada entrega de la ópera a los estados sentimentales elevados. «Si no es por la ópera no habría podido escribir nunca *Hojas de hierba*», confesó Whitman en su vejez a un discípulo (aunque se refería a la ópera italiana, no a Wagner). El tratamiento del tiempo es una de las innovaciones principales de Wagner: el aumento

de la duración a fin de intensificar la emoción. Pero la profundidad y el esplendor sentimental de los que Wagner es capaz se combinan, en sus mejores obras, con una delicadeza extraordinaria en la representación emocional. Esta delicadeza al fin nos convence de que en efecto estamos en presencia de una de las realizaciones más raras en el arte, la reinención de lo sublime.

Bruno Walter dijo una vez a Thomas Mann, mientras caminaban a casa después de que Walter hubiera dirigido una representación de *Tristán e Isolda*: «Eso ya no es música siquiera». Quería decir: es más que música. Wagner creía ofrecer una suerte de experiencia transformadora o una idea que trasciende el mero arte. (Por supuesto, tenía a sus obras por mucho más que meras óperas). Pero semejantes reivindicaciones parecen sobre todo una idea del arte, moderna y peculiar, en la cual hay mucha explícita impaciencia hacia el arte. Cuando los artistas no están intentando subvertir la condición artística de lo que hacen (afirmando, por ejemplo, que en realidad es la vida), a menudo aseguran que están haciendo algo más que arte. (¿Religión? ¿Terapia?) Wagner es parte importante de la moderna historia de la inflación y embastecimiento de las expectativas del arte, lo cual ha producido tantas grandes obras, entre ellas *Tristán e Isolda*.

Se señaló desde el principio que escuchar a Wagner tenía un efecto similar al de consumir una droga psicotrópica: opio, dijo Baudelaire; alcohol, dijo Nietzsche. Y, como con todas las drogas que desinhiben, a veces los efectos secundarios fueron violentos. En los primeros años de *Tristán e Isolda* a veces alguien tenía que ser desalojado del teatro, desfallecido o vomitando, en el curso de la representación. Acaso es tan difícil imaginar en la actualidad la conmoción que causó Wagner en los primeros públicos, sobre todo de esta ópera, y el escándalo que se volvió parte de esa conmoción (me refiero, por supuesto, al escándalo estético, dejando a un lado el tema de las repugnantes opiniones políticas de Wagner), como lo es imaginar los desmayos y espasmos de lágrimas que producía la voz de Farinelli. Pero el escándalo fue inmenso, tanto como la pasión con la que fue defendido; y como la incalculable influencia de su obra. Ningún artista decimonónico iba a ser más influyente.

Si bien Wagner fue el primer compositor del que la gente no sólo alardeaba admiración apasionada sino adicción, ha habido otros desde entonces. Y los encantos de la adicción al arte casi nunca son considerados en la actualidad negativos ni mucho menos. En la era del *rock and roll* y de Philip Glass y John Adams, parece normal y deseable que la música aspire a ser narcótica. Vivimos en los tiempos del triunfo de la «teatrocracia» que Nietzsche deploraba, en la que podemos encontrar muchos descendientes de la forma dramática predilecta de Wagner: el espectáculo pseudoespiritual de la redención. Y los medios característicos de Wagner (el libreto parlanchín y difuso; la extensión exacerbada; la repetición organizada) y los temas (el elogio de la inconciencia, el destacado patetismo de los héroes y soberanos) son los

de algunos de los más encantadores espectáculos de nuestros días.

Las adaptaciones wagnerianas de los mitos del pasado europeo y específicamente germánico (tanto cristiano como pagano) no implican una creencia. Pero sí implican ideas. Wagner era muy cultivado, y reflexivo de un modo literario; conocía sus fuentes. Los creadores de *Einstein en la playa* dejaron claro que no sabían nada de Einstein, y creían que no hacía falta. Los emblemas y baratijas de las mitologías heroicas pasadas que plagan la obra de los modernos wagnerianos sólo expresan un patetismo aún más genérico y un empeño generalizado en busca del efecto. Se cree con firmeza que ni el creador ni el público necesitan recabar información alguna (el conocimiento, sobre todo el histórico, se estima que tiene un efecto funesto en la creatividad y en la sensibilidad: el lugar común más tenaz y postrero del romanticismo). La *Gesamtkunstwerk* deviene vehículo de los humores —como la paranoia, la placidez— que han flotado libres de situaciones emocionales específicas, y del desconocimiento en sí mismo. Y el acierto de estos modernos espectáculos redentores antiliterarios, emocionalmente distantes, quizá haya confirmado una manera de reaccionar menos atribulada a los altamente literarios y fervientes de Wagner. Los elevados valores de adulación y redención que Wagner creía expresar en su obra han sido desacreditados de manera definitiva (eso se lo debemos a la conexión histórica de la ideología wagneriana con el nazismo). Pocos cavilan ya, como hicieron las generaciones de adoradores y temedores de Wagner, sobre lo que *significan* sus óperas. En la actualidad Wagner sólo se disfruta... como una droga.

«Su patetismo derriba todos los gustos». El mordaz comentario de Nietzsche sobre Wagner parece, cien años después de formulado, más cierto que nunca. Pero ¿queda alguien siquiera que sea ambivalente sobre Wagner en la actualidad, del modo en el que Nietzsche y, en menor medida, Thomas Mann lo fueron? Si no, entonces en efecto mucho se ha perdido. Me parece que el sentimiento de ambivalencia (lo opuesto a ser indiferente: se ha de ser seducido) es aún la disposición óptima para advertir que *Tristán e Isolda* es una obra auténticamente sublime; sumamente extraña y perturbadora.

[1994]

Un éxtasis del lamento

Todo arte, se ha señalado, aspira a la condición de la música. Y todas las artes realizadas con música —pero más que ninguna otra, la ópera— aspiran a la experiencia del éxtasis.

Al principio, los cantantes procuraban los éxtasis operísticos. Las historias —intrigas bien conocidas de la mitología clásica, la historia antigua y la épica renacentista— eran pretextos dignos. La música, a menudo gloriosa, era una plataforma. Fueran cuales fueren los placeres ofrecidos por los otros elementos (música, danza, poesía, puesta en escena), la ópera era sobre todo un vehículo para el alcance único de la voz humana. Esto era algo mucho más poderoso que «cantar bellamente». Lo que se diseminaba por medio de la ocasión dramática y musical de la ópera era una sustancia vivida como sublime, casi transhumana (en parte porque era a menudo transexual), y tan conmovedora eróticamente como para constituir una suerte de raptó. (Piénsese en los desvanecimientos y el delirio que Farinelli u otros *castrati* legendarios del siglo XVIII y comienzos del XIX provocaban en hombres y mujeres; lo cual tiene su eco, en *diminuendo*, en la adulación ofrecida a los grandes del bel canto de nuestro propio siglo). El registro modélico era vertiginoso, femenino; la frontera de los sexos era arbitraria (los hombres cantaban papeles de mujer) y la ópera excitaba emociones, reacciones excesivas identificadas con lo femenino.

Una idea más cívicamente responsable sobre los éxtasis procurados por la ópera surgió cuando la base noble de los espectadores devotos aumentó a un público mayor, y la asistencia a los teatros se volvió un ritual de la vida urbana burguesa. La ópera vivida como vehículo preeminente para la voz decayó en favor de la ópera como la forma dramática más inspirada e irresistible. El canto era un empeño más heroico que asombroso, lo que propició la idea «progresista» de que el cometido de la voz y el de la música eran iguales. Más o menos en esta época la ópera comenzó a reflejar los proyectos nacionalistas del siglo XIX europeo. El entusiasmo despertado en los teatros se nutría de algo que el público traía consigo para la ocasión: la propia congratulación tribal. Su dilucidación como logro de una cultura nacional resultó inevitablemente en una normalización de los éxtasis operísticos: los modelos sexuales se fijaron; los relatos elegidos (folclóricos o históricos) se construyeron en torno a los contrastes de los rasgos femeninos o masculinos, vocales y caracteriológicos. El modelo de las respuestas del público se volvió menos estrafalariamente femenino: estimulación, inspiración, exaltación.

Fue precisamente el compositor con las mayores ambiciones para la ópera, Richard Wagner, quien, además de llevar esta segunda idea de lo que la ópera puede

ser —la apoteosis de un espíritu colectivo— a su conclusión más grande y solemne, preludeó asimismo la tercera idea, moderna, de lo que puede ser la ópera: una conmoción aislante y extática del sentimiento suscitada no por las hazañas sublimes de la voz humana sino por la música agotadora, implacablemente extática. La voz se deja llevar por la música; la música, más que un exento ideal de virtuosismo vocal, impone exigencias cada vez más difíciles (al principio tenidas por imposibles) a la voz. La música, la música de Wagner, muestra la condición misma de estar inundado de emoción que la voz asombrosa solía provocar en el público. La consecuencia fue que menguó la autoridad de los netamente contrastantes estilos de reacción emocional femenina y masculina: tanto en el escenario de la ópera (a pesar de las pretensiones masculinistas de la ideología wagneriana) como en las cabezas del público operístico. Pero, el replanteamiento del objetivo que procura una experiencia inmoderada y deslumbrante, ¿cómo podía no implicar una refeminización (desde el punto de vista de los estereotipos culturales) del placer más hondo gozado en la ópera?

Para Wagner, que introdujo la idea de la ópera como vivencia abrumadora —y cuyo tema dramático supremo es la progresión de la conciencia desde el éxtasis hasta el olvido—, algunas restricciones sobre la historia aún eran válidas. Wagner no podría haber aceptado con satisfacción drama alguno no resuelto con una epifanía de la aceptación, de la comprensión. Desde Wagner, no obstante, es más probable que las historias que cuentan las óperas concluyan con una consternación colectiva, con la derrota del entendimiento.

Claro que algunas de las grandes óperas (*L'incoronazione di Poppea*, *Così fan tutte*, *Fidelio*, *Don Carlo*, *Moses und Aron*) presentan argumentos reales, debates reales. Pero lo que se favorece por lo general en la ópera son historias, en efecto, como tragedias de la cognición. Esto es especialmente cierto en lo que podríamos denominar con propiedad ópera moderna, la transición hacia la cual la efectúa la última ópera de Wagner, *Parsifal*, cuyo protagonista entra en la historia como un niño, un santo inocente, un tonto. Ulteriormente, Parsifal en efecto alcanza la iluminación (fuera de escena). En versiones posteriores de esta historia el cándido continúa en un estado de desconocimiento. La figura central de la ópera moderna a menudo es alguien en un estado de conciencia deficitaria, de inocencia patológica.

Pelléas et Mélisande es una de las obras maestras de esta evolución. En una de las historias operísticas más tradicionales, la del joven cuyo amor por una mujer de su edad se frustra porque ella está prometida o ya casada con un pariente mayor (*Tristan und Isolde*, *Don Carlo*, *Eugene Onegin*, *inter alia*), se injerta la historia moderna de la incompreensión, la ignorancia, el impedimento de un misterio; o la creación de un misterio, la aflicción que causa una herida o sufrimiento inexplicable.

La ópera de Debussy (basada en la obra de Maeterlinck empleada casi enteramente como libreto) ofrece sus peculiares inflexiones. Estamos en el mundo sin

fronteras claras y dimensiones fijas del enigma simbolista: donde las apariencias se conocen por sus sombras o reflejos, donde la debilidad y la inexplicable aflicción equivalen a la voluptuosidad, y el objeto emblemático del deseo es una lánguida mujer *art nouveau* de apariencia infantil y con cabello largo.

En este reino de distorsionadas dualidades de cuento de hadas —anciano y juvenil, enfermo y sano, oscuridad y luz, sequedad y humedad— se ubica un relato neowagneriano de añoranza y frustración, de incurable vulnerabilidad. El drama de Maeterlinck puede interpretarse como una idealización de la depresión. También puede ser visto como una representación, una literalización, de las muy aceptadas ideas de antaño sobre la enfermedad física; las cuales atribuían muchas enfermedades, de modo tautológico, a una atmósfera causante de la enfermedad («miasma»). El relato se ubica precisamente en un medio húmedo, desprovisto de sol, repleto de fuentes, agua y espacios subterráneos. Debussy comenzó con la segunda escena de la obra, con Mélisande en un manantial del bosque: «Une petite fille qui pleure au bord de l'eau». (Sin duda no por falta de acierto en el tema suprimió la primera escena de la obra de Maeterlinck: un coro de sirvientes del castillo pide agua). La omnipresencia del agua, que por lo general indica pureza —o volatilidad emocional—, indica aquí una condición malsana generalizada.

La mayoría de los personajes están enfermos (el padre de Pelléas, el amigo de Pelléas, Marcellus) o heridos (en el curso de la historia, Golaud) o son achacosos (el abuelo, Arkel) o físicamente débiles (el pequeño hijo de Golaud, Yniold, que canta su incapacidad para levantar una piedra). Mélisande, por supuesto, es el epítome de la fragilidad; y muere de una herida que, según el médico, no habría matado a un pájaro. (En la obra de Maeterlinck, el médico añade: «Elle est née sans raison... pour mourir; et elle meurt sans raison»). Toda referencia a Mélisande destaca su pequeñez (sus manos siempre son sus «petites mains»), su condición intocable (sus primeras palabras son «Ne me touchez pas! Ne me touchez pas!»). Su benevolente descubridor, Golaud, que aparece ante ella como un gigante —y quizá como un violador—, conquista a Mélisande al prometerle que no la tocará y al reconocer su propia vulnerabilidad («Je suis perdu aussi»). Pero cuando trae a Mélisande de vuelta a su familia y comienza a tratar a su novia niña como una mujer, se convierte, a pesar de sí mismo, en un bruto.

El amor de Pelléas y Mélisande no se puede consumir no porque la jovencita esté casada con un pariente mayor del joven, la historia consabida, sino porque es demasiado frágil, sexualmente inmadura. Toda sexualidad adulta constituiría una agresión contra la heroína. Golaud es el único personaje normal y maduro del relato; en contraste con el anciano abuelo, cuya petición de besar a Mélisande es ostentadamente casta, y con el hermanastro más joven de Golaud, aún niño, el cual, cuando quiere abrazar y ser abrazado por Mélisande, se envuelve en la parte del cuerpo de ella que no es sólida, que no es carne: su cabello. Mélisande parece dotada de un cuerpo para que los demás se maravillen de su delicadeza. Es asombroso darse

cuenta (nunca lo he visto representado en ninguna producción de la ópera) de que Mélisande está embarazada de nueve meses cuando ella y Pelléas por fin confiesan su mutuo amor, sólo para verse apartados de inmediato por el celoso Golaud. Pero la alteración y abultamiento de su cuerpo es innombrable, tal vez no escenificable, y, en algún sentido, impensable. Como si la propia Mélisande no pudiera advertir que está embarazada (y es por ende una mujer), por la misma razón por la que, al concluir el relato, no puede asimilar que ahora tiene una hija y está a punto de morir.

Al final los amantes en efecto se abrazan, cuerpo a cuerpo, pero este instante de compartida inmolación en el sentimiento se interrumpe, y es seguida por la amnesia (Mélisande) y una confusión mental insoportable (Golaud). Mélisande no recuerda que Pelléas ha sido abatido por Golaud, no se percata de que acaba de dar a luz («Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis plus ce que je veux»), y en verdad es incapaz de darle al desesperadamente afligido Golaud el consuelo de saber que, a pesar de que lamenta lo que ha hecho, no estaba equivocado al sospechar que Mélisande y Pelléas estaban enamorados.

El bienintencionado Golaud se ha convertido en uno de los arrepentidos asesinos involuntarios que mata a una mujer inocente a la cual verdaderamente ama. Pues en esta historia en la que no sólo el protagonista sino todos se sienten incompetentes, indefensos, desconcertados por lo que están sintiendo, Golaud es el único personaje capaz de violencia física. La deficiencia mental o la frustrada comprensión (combinada con sentimientos de impotencia) es, en efecto, una receta para la violencia. Como *Wozzeck* y *Lulú*, como *El castillo de Barbazul*, *Pelléas et Mélisande* es la historia de la crueldad ciega, con la diferencia de que las crueldades perpetradas no son transacciones entre mujeres y hombres adultos sino acciones de adultos en contra de niños. Mélisande es una niña perdida que Golaud rescata y jura proteger pero no puede evitar destruir; en la angustia de los celos también maltrata a su pequeño hijo. Pero todo esto no hace que el ogro sea menos víctima —como *Wozzeck*, como Peter Grimes, Golaud es inocentemente culpable— y por ende el objeto idóneo de la piedad del público.

Piedad por los amantes inocentes; piedad por Yniold y el infante que ha dejado Mélisande; y piedad por Golaud: *Pelléas et Mélisande* completa el proceso comenzado hace mucho tiempo mediante el cual la ópera exalta los sentimientos considerados femeninos. Ninguna obra que en la actualidad sea parte del repertorio normal carece tanto de los tonos triunfalistas por los cuales la ópera, tradicionalmente, brinda tanto placer. Arte robusto (comparado, digamos, con la música de cámara), la ópera se ha especializado en emociones amplias (de amplios contrastes, de amplias interpretaciones). El raudal emocional de la obra maestra de Debussy es deliberadamente más estrecho: apuesta por una intensidad más desgarradora, más finamente calibrada. Pero las grandes tragedias modernas de la conciencia deficiente proponen sus propias pautas voluptuosas a medida que se elevan hasta el éxtasis del lamento. El retrato del *lacrimae rerum* de Debussy no se

parece a ninguna otra ópera. Debe de ser la ópera más triste jamás compuesta. (El único rival de *Pelléas et Mélisande* a este respecto es *Wozzeck*, que también finaliza con la insoportable presencia de un niño recientemente huérfano). Como canta el desconsolado Arkel: «Mais la tristesse, Golaud, mais la tristesse de toute que l'on voit!».

[1994]

Cien años de fotografía italiana

Italia: cien años de fotografía anuncia una narración doble: un siglo de Italia así como un siglo de fotografía.

La fotografía más antigua del libro, efectuada en 1884, del amplio invernadero de la Sociedad Italiana de Horticultura, nos muestra un lugar frecuentado por gente acomodada de hace un siglo, algunos de los cuales probablemente eran dueños de cámaras y practicaban la fotografía con gran maestría aun siendo aficionados; una fotografía como esta pudo haber sido hecha por uno de los miembros de aquella sociedad. La más reciente, de 1984, no nos muestra un lugar real (no es un interior italiano, ni siquiera algo en Italia) sino una parte del mundo (Europa) de la cual Italia forma parte; una vista aérea, es una imagen menos hecha que compuesta, por profesionales, auxiliados con ordenadores.

No hay nada propiamente italiano en ninguna de las dos fotografías, aunque ambas denotan su periodo. En la primera vemos un ejemplo suntuoso de la forma de hierro y vidrio que se dio a las nuevas salas de exposición, mercados y estaciones ferroviarias en toda Europa al mediar y finalizar el siglo XIX. La fotografía aérea es asimismo un ejemplo de un tema que pudo haber sido fotografiado en otro lugar del mismo modo; si bien lo que la fecha no es *lo que* vemos sino que *podamos* verlo. Es un ejemplo de algo que sólo puede ser visto bajo el aspecto de una fotografía, y que sólo podría haber sido fotografiado (gracias a la existencia de otras tecnologías afines) en la actualidad.

Los temas de ambas fotografías ofrecen una geometría prominente; ninguna incluye personas. Pero el invernadero parece un sitio desocupado pasajera y recientemente, a fin de obtener esta imagen de una arquitectura dominante y plantas denodadas. Es con mucho un mundo humano históricamente determinado. Es fácil imaginar a la gente reintroducida en este sitio, circulando en masa. El mundo de la fotografía aérea es el de las cosas allende la escala humana y del que la gente está ausente por necesidad. Aquí el hecho humano, histórico, no tiene cabida.

Pero la historia —el tiempo— es el tópico que unifica esta colección de temas al parecer azarosa. Qué sorprendente entonces que el compilador, Cesare Colombo, haya elegido como imagen más reciente una en la que la historia ha sido aniquilada en favor de la geografía; en la que los acentos del tiempo son ya irrelevantes a causa de la escala de esta distribución del espacio marcada con uniformidad.

¿Debemos interpretarlo como un comentario de carácter histórico por parte del compilador: el reconocimiento del eurodestino de Italia, su desaparición como cultura inconfundible y su absorción en el homogeneizante sistema de codicias creado por el

capitalismo multinacional? ¿O se trata sólo de un recurso formal: el modo quizá excesivamente enfático en que el compilador decreta la clausura del conjunto? Si sólo fuera lo último, el recurso es, por fuerza, arbitrario. Pues cuestiona la naturaleza misma de la fotografía, y de las colecciones de fotografías, en el sentido de que son abiertas; que no pueden concluir. No puede haber una fotografía, o colección de fotografías, definitiva o recapitulativa o final. Sólo hay más fotografías. Más colecciones...

Una colección de imágenes del pasado italiano publicada por Alinari —aunque la mayoría de las imágenes no proceden de los archivos de Alinari— nos recuerda que una fotografía casi nunca es obra de una mirada individual sino casi inevitablemente una unidad (potencial) dentro de un archivo. El archivo puede ser el de la empresa Alinari, que parece menos el negocio muy próspero de antaño que una operación cultural, un vasto empeño colectivo de documentación de la sociedad italiana que se extendió durante muchos decenios, en el que los nombres de los fotógrafos se han suprimido, como el de aquellos artesanos que laboraron en las catedrales góticas. Más a menudo el archivo es de individuos: profesionales prolíficos con estudios del siglo XIX y la primera mitad del XX, y también fotógrafos contemporáneos cuya manipulación de los temas, al servicio de la moda u otra clase de publicidad, producen resultados muy poco afines a la documentación inocentemente escrupulosa que se practicaba en las modalidades más antiguas de la fotografía comercial. Confesos defensores del mal gusto como Carlo Mollino y celebrantes de la celebridad como Elio Luxardo son ya merecedores del museo, no menos que ilustres defensores de la seriedad y belleza en la fotografía como Paul Strand y Henri Cartier-Bresson. La visión más excéntrica y parcial podría constituir un archivo de imágenes inestimables (procedentes, acerca) del pasado. Incluso las sobreimpresiones desenfocadas del supuesto futurista Anton Bragaglia que no se ubican en sitio alguno y las escenificadas fantasías al fresco del erotómano barón Von Gloeden ubicadas en la Taormina de comienzos del siglo XX tienen su encanto del periodo, su condición de documento.

(Si bien el destino de todas las fotografías es terminar en un archivo de algún museo, aún pueden tener un destino, por separado, fuera del museo; el destino extramuros de un documento es el del recuerdo: aquí, también, el tiempo ejerce sus curiosas mutaciones. En una entrada de 1952 en su diario, Jean Cocteau relata la historia de un pescador de cuarenta años en Taormina, furioso porque una de las tiendas de la calle principal estaba exponiendo a su abuelo completamente desnudo con una corona de rosas en una fotografía de Von Gloeden. No cabe duda de que unos cuantos años después, en todas las tiendas del pueblo que sirven a los turistas, las fotografías delicadamente eróticas de los jóvenes locales de antaño realizadas por Von Gloeden iban a ofrecerse como postales).

La fotografía italiana es excepcionalmente rica en imágenes espléndidas cuya condición fundamental es la de documento. Piénsese, en primer lugar, en las mejores imágenes propiedad de Alinari o en la obra de Giuseppe Primoli, el personaje más fascinante de la historia de la fotografía italiana, el cual fue algo así como una empresa Alinari de una sola persona. (Una fotografía de Primoli —de alguien que hace una fotografía— abre este libro). Si las actividades colectivas de la firma Alinari y el empeño ultraindividual practicado por el diletante aristócrata Primoli fueron ambas supremas empresas en la creación de archivos, debería señalarse que la palabra «archivo», con su implícita pretensión de curiosidad desinteresada, esconde casi todo el complejo orden del día ideológico tras este glorioso arrebató de producción fotográfica.

Considérese la colección Alinari, más de cien mil imágenes. Parece la decimonónica puesta al día del *Wunderkammer*, el gabinete de curiosidades del siglo XVIII, que fue menos un instrumento del saber que una expresión de la manía coleccionista, el ansia de acumular y clasificar; la maravilla, un sentimiento predilecto de la era, y aliviada de la comprensión histórica, depende de la ignorancia tanto como del conocimiento. Pero también parece un ejemplo de un proyecto ideológico característico del siglo XIX, compartido por algunos de los mayores novelistas del siglo: el suministro de un entendimiento enciclopédico de la realidad social, de los estamentos superiores a los más bajos, como algo que se desarrolla históricamente. Por último, y quizá de modo más decisivo, parece una suerte de proyecto de un protosiglo XX: una variante de la publicidad, de la creación de necesidades y el fomento del consumo.

Los fotógrafos de la Alinari comenzaron especializándose en las grandes obras de arte de su ciudad natal, Florencia. Para una reducida clase de acomodados viajeros en su Gran Gira europea, Italia había sido siempre el país al que se acudía a ver arte, y el de Florencia más que el de ninguna otra ciudad italiana. La documentación fotográfica coleccionable desempeñó una función esencial en la democratización de esta construcción italiana por parte de la minoría privilegiada, lo que ha convertido al país en la meta más deseada, más prestigiosa del mundo para los aprecio instantáneos del turismo de masas.

La diseminación del arte en forma de fotografías —una primera versión de lo que André Malraux, que recogió la idea de Walter Benjamin, definió como el museo sin muros— pronto se extendió a todo el paisaje físico, que podía ser coleccionado como imágenes. La documentación exhaustiva supuso, de hecho, una preferencia por los agudos *contrastes*: hazañas de la renovación urbana (tal como se entendía en el siglo pasado) yuxtapuestas con antiguos sitios y monumentos, la vitalidad de los morenos pobres así como el encanto y distancia de los ricos y poderosos. Las fotografías no sólo diseminaban el arte (el arte del pasado) sino todo el pasado; y el presente, en vías de convertirse inexorablemente en pretérito (es decir, en arte). La noción de arte se extiende hasta incluir el pasado mismo: miramos el pasado, cualquier parte, de modo

estético.

Las fotografías no son ventanas que suministran una vista transparente del mundo como es, o más precisamente, como era. Las fotografías aportan pruebas —a menudo espurias, siempre incompletas— en apoyo de ideologías dominantes y órdenes sociales existentes. Inventan y confirman estos mitos y estos órdenes.

¿Cómo? Declarando lo que hay en el mundo, lo que deberíamos mirar. Las fotografías nos dicen cómo deberían verse las cosas, qué deberían revelar los sujetos de sí mismos.

Las fotografías realizadas en el siglo XIX y comienzos del XX casi nunca dejan de manifestar las señales de la condición social. Se suele relacionar con el posado. El proceso mismo tardaba su tiempo: no se podían hacer fotografías de prisa. Con el posado, fuese en un retrato de estudio o en imágenes de gente tomadas en sus lugares de trabajo y recreación, puede haber una construcción consciente de lo correcto, apropiado, atractivo. El aspecto de la mayoría de las fotos antiguas expone los valores de la rectitud, el carácter explícito, informativo, el espacio ordenado; pero a partir de los años treinta, y esto no pudo ser causado sólo por la evolución tecnológica de las cámaras, la apariencia de las fotografías confirma los valores del movimiento, la animación, la asimetría, el enigma, las relaciones sociales informales. El gusto moderno atribuye a una suerte de mentira el modo en que los obreros en las viejas fotografías de obras y fábricas posaban rígidamente, pues hurtaba, por ejemplo, la realidad de su esfuerzo físico. Preferimos ver el sudor en las tomas informales, que parecen no posadas, en las cuales se capta a la gente en movimiento: es lo que nos parece veraz (aunque no siempre hermoso). Nos sentimos más cómodos con lo que muestra esfuerzo, incomodidad, y oculta las realidades del control (el propio y el de los demás), del poder; revelaciones que en la actualidad consideramos, por extraño que parezca, «artificiales».

Dos contrastes, separados por dos siglos.

En la guarda del principio, una imagen celebrada. Es el decorado y la amplitud ordenadas y altamente significativas del estudio fotográfico burgués (de hecho, el salón Alinari). Espacio profundo: todos se ven de cuerpo entero, remotos, discretos. A alguien (sentado, importante) se le toma una fotografía. La gente parece inmóvil. Todos se toman su tiempo.

En la guarda del final, una imagen conocida. Una jauría de periodistas, *paparazzi*, de pie, densamente apiñados, agobiados, empujan, toman sus imágenes a la fuerza. (¿Hay alguna suerte de justicia en el hecho de que la palabra internacional para designar a los fotógrafos depredadores que asaltan a sus célebres objetivos sea italiana?). Espacio superficial: todos se ven en parte, de cerca, indiscretamente. No hay suficiente sala visible para identificarla, no hay decoración; este es un espacio sin lugar. Y todos tienen mucha prisa.

La función de una antología es la de representar un mundo. Esta, una muestra de la crónica de un siglo, representa un mundo mientras es sometido a los imperativos del tiempo.

La mayoría de las imágenes son registro de una sociedad muy característica que es profundamente usada (en diversos sentidos de la palabra), la Italia que añora Pasolini en *Uccellacci e uccellini*, la Italia que ya no existe, o está agonizando, en trance de ser reemplazada, desde los años cincuenta, por la Italia transitaliana de la sociedad de consumo. La diferencia entre las dos Italias es enorme, visceral, escandalosa.

La Italia característica era una sociedad en la que la labor del fotógrafo era una incursión: el fotógrafo sólo podía ser un observador. En la nueva Italia las fotografías y las actividades fotográficas (la televisión, el vídeo, la monitorización, la repetición) son fundamentales. Parece una nueva versión de la manera en que las fotografías han participado en el pasado no sólo en la comercialización de la realidad sino en su unificación. La empresa Alinari, fundada a principios del decenio de 1850, podría considerarse como un instrumento de la subsiguiente unificación política de Italia, a medida que el alcance de las actividades de la firma, las cuales sólo tenían a Florencia como tema, se amplió hasta incluir la campiña y otras ciudades: todo el país. En la actualidad, por varios decenios, la fotografía italiana —las iniciativas fotográficas de muchas manos— ha participado vigorosamente en el proyecto de unificar a Italia culturalmente (lo que también significa políticamente) con Europa, con el mundo atlántico. Las imágenes fotográficas desempeñan la importante función de hacer que Italia, ¿sea?, ¿o sólo se parezca?, cada vez más como... todas partes.

Toda Europa está de luto por su pasado. Las librerías están provistas de álbumes fotográficos que ofrecen el pasado desaparecido a nuestra delectación y nostalgia refleja. Pero el pasado tiene raíces más profundas en Italia que en ningún otro lugar de Europa, lo cual vuelve más determinante su destrucción. Y la nota elegiaca se entonó antes y de modo más plañidero en Italia, así como la nota del rencor; piénsese en las pataletas futuristas acerca del pasado: los llamados a incendiar los museos, llenar el Gran Canal y convertirlo en una autopista, y así sucesivamente. Las antologías fotográficas comparables, digamos, de la Alemania o la Francia premodernas no conmueven de la misma manera.

La profundidad que entrañan estas imágenes de una Italia más antigua no es sólo la profundidad del pasado. Es la de toda la cultura, una cultura de una dignidad, sabor y calado incomparables que ha sido mermada, borrada, confiscada. Para ser sustituida por una cultura en la que el concepto de profundidad es un sinsentido. Cuyo propósito no es pasear por ella. Que se convierte en una abstracción. Para ser vista como una imagen. Para ser vista desde el aire...

[1994]

Sobre Bellocq

En primer lugar, las imágenes son inolvidables: el criterio fundamental de valor en la fotografía. Y no es difícil advertir por qué el acervo de negativos de vidrio de un otrora desconocido fotógrafo que trabajaba en Nueva Orleans en los primeros años de este siglo fue una de las recuperaciones más admiradas de la siempre dilatada aunque incompleta historia de la fotografía. Ochenta y nueve placas de vidrio en diversos estadios de corrosión, rotura y mutilación fueron el tesoro con el que se topó Lee Friedlander en Nueva Orleans a finales de los años cincuenta y que adquirió a la postre. Cuando en 1970 una selección de las espléndidas impresiones que ingeniosamente había revelado Friedlander fue publicada por el Museo de Arte Moderno, el libro se convirtió, merecidamente, en un clásico instantáneo. Hay tanto en estas imágenes que afirma el gusto actual: el material de los bajos fondos; la procedencia casi mítica (Storyville); su aspecto informal, antiartístico, que se ajusta al virtual anonimato del fotógrafo y al anonimato real de sus modelos; su rango de *objets trouvés* y una ofrenda del pasado. Añádase a esto lo que decididamente está fuera de moda en las imágenes: la verosimilitud y cordialidad, en la versión del fotógrafo, de un tema inquietante y muy convencional. Y porque el tema es tan convencional, el relajamiento de su mirada parece todavía más característico. Si hubiese habido más de ochenta y nueve negativos de vidrio y algunos aparecieran algún día, todos podrían reconocer un Bellocq.

El año es 1912, pero no nos habría sorprendido saber que las fotografías se habían hecho en 1901, cuando Theodore Dreiser comenzó a escribir *Jennie Gerhardt*, en 1899, cuando Kate Chopin publicó *El despertar*, o en 1889, el año en que Dreiser situó el comienzo de su primera novela, *Nuestra Carrie*: las ropas globosas y los cuerpos rollizos podrían fecharse en cualquier momento desde 1880 hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Las denuncias de indecencia que recibieron la segunda novela de Chopin y la primera de Dreiser fueron tan implacables que Chopin se retiró de la literatura y Dreiser flaqueó. (Anticipando más ofensivas semejantes, Dreiser, después de haber comenzado su segunda gran novela en 1901, la dejó de lado un decenio). Las fotografías de Bellocq pertenecen a este mismo mundo de compasión antiformalista, antisalaz por las mujeres «perdidas», si bien en su caso sólo se puede conjeturar el origen de esa compasión. Hasta hace poco nada sabíamos del autor salvo lo que algunos viejos compañeros de Bellocq le habían contado a Friedlander: que no tenía otros intereses que la fotografía; que «siempre se conducía con urbanidad» (según una de las modelos de Storyville); que hablaba con un «estupendo» acento francés; y que era —la sombra de Toulouse-Lautrec—

hidrocefálico y parecido a un enano. Resulta que era un vástago de aspecto absolutamente corriente de la clase media de Nueva Orleans (cuyos abuelos habían nacido en Francia), que también fotografió temas del todo convencionales así como otros de los bajos fondos: por ejemplo, los fumaderos de opio del barrio chino de Nueva Orleans. Esta serie, por desgracia, nunca se ha recobrado.

La serie de Storyville incluye dos imágenes del decorado de unos salones. El interés de Bellocq habrá residido en que, sobre el hogar en una imagen y sobre un escritorio de tapa rodadera en la otra, las paredes están cubiertas de fotografías que rodean una pintura en el centro, fotografías con los mismos contrastes como las que estaba haciendo: todas de mujeres, algunas vestidas hasta de punta en blanco, otras desnudas con erotismo. El resto son retratos individuales. Es decir, sólo hay un sujeto por imagen, salvo por una toma de dos bebedoras de champán absortas en el suelo que juegan a los naipes (hay un momento libre semejante en el poco convincente burdel hipotético que Buñuel retrató en *Belle de Jour*) y otra de una jovencita recatada posando endomingada, con vestido largo y blanco y chaqueta y sombrero, junto a una cama de hierro donde alguien duerme. Bellocq fotografía por lo general —salvo en esta foto, que muestra sólo la cabeza y el brazo derecho de la mujer durmiente— a sus modelos de cuerpo entero, aunque a veces alguna figura sedente se interrumpe en las rodillas; sólo en una imagen —una mujer desnuda lee reclinada sobre unos almohadones bordados— se tiene la impresión de que Bellocq ha elegido acercarse. El punto clave de la impresión que ejercen las fotografías en nosotros es que hay muchas que muestran el mismo decorado y presentan diversidad de poses, de la más natural a la más cohibida, y en grados de vestida / desvestida. Que sean parte de una serie es lo que confiere integridad, profundidad y significado a las fotografías. Cada imagen individual participa del significado adscrito a todo el conjunto.

Lo más evidente es que al menos en una tercera parte de las imágenes no podría detectarse que las mujeres son internas de un prostíbulo. Algunas están totalmente vestidas: en una imagen, una mujer con un gran sombrero de plumas, blusa blanca de manga larga adornada con broche y guardapelo y falda negra está sentada en el patio ante un telón negro y bajo, un poco más allá del cual toallas raídas se secan en un cable para tender. Otras están en ropa interior o algo parecido: una posa en una silla, con las manos entrelazadas en la nuca, y lleva un corpiño algo cómico. Muchas están fotografiadas desnudas; sin francas pretensiones de cuerpos, casi siempre, nada pretenciosos. Algunas están sólo de pie, como si no supieran qué hacer una vez despojadas de su ropa. Sólo unas cuantas ofrecen una pose voluptuosa, como la odalisca adolescente de largas trenzas en un diván de mimbre: acaso la imagen de Bellocq más conocida. Dos fotografías muestran a dos mujeres enmascaradas. Una es una imagen atrayente: una mujer de excepcional belleza y sonrisa deslumbrante está reclinada en una tumbona; además de su máscara recortada al estilo El Zorro, sólo lleva puestas unas medias negras. La otra imagen, lo opuesto a un cartel glamouroso, es de una mujer de gran vientre, completamente desnuda, cuya máscara le sienta tan

desmañada al rostro como desmañada es su postura al filo de una silla; la máscara (completa salvo por la mitad inferior) parece demasiado grande para el rostro. La primera mujer parece encantada de posar (obviamente, dados sus encantos); la segunda parece cohibida, incluso frustrada, por su desnudez. En algunas imágenes, en las que las modelos adoptan un meditabundo aire cursi, es más difícil interpretar la emoción. Pero en otras caben pocas dudas de que posar es un juego, y divertido: la mujer del chal y vivaces medias listadas sentada junto a su botella de Raleigh Rye, que mira con aprobación su vaso en alto; la mujer con amplias ropas interiores y medias negras tendida boca abajo sobre una tabla de planchar dispuesta en el patio trasero que sonrío a un perro minúsculo. Es patente que no se acechó a nadie, todas eran sujetos dispuestos. Y Bellocq no pudo haber dictado cómo debían posar: ya fuera exhibiéndose como ante un cliente o, a falta de clientes, como las rollizas mujeres del campo que sin duda eran en su mayoría.

Estamos lejos, en compañía de Bellocq, de los escenificados jolgorios sadomasoquistas de mujeres atadas que se ofrecen a la masculina mirada (o aún peor) en las perturbadoras y aclamadas fotografías de Nobuyoshi Araki, o de las imágenes más distantes, más estilizadas, de lujuria siempre inteligente que concibe Helmut Newton. Las únicas fotografías que parecen salaces —o transmiten algo de la vileza y abyección de la vida de una prostituta— son aquellas en las que los rostros aparecen rayados. (En una al vándalo —¿podría haber sido el propio Bellocq?— se le escapó el rostro). En realidad es doloroso mirar las imágenes, al menos para esta espectadora. Pues soy mujer y, a diferencia de muchos hombres que miran estas fotografías, no percibo romanticismo alguno en la prostitución. El aspecto del tema que sí disfruto es la belleza y rotunda presencia de muchas de estas mujeres, fotografiadas en llanas circunstancias que reafirman su sensualidad y comodidad doméstica, y el carácter tangible de su mundo desaparecido. Cuán conmovedoras y afables son estas imágenes.

[1994]



Los bebés de Borland

1

El título es *Los bebés*. Más de uno. Un conjunto. Una fraternidad, parecería. Más que una de esas fraternidades o bandas o círculos. Un mundo.

Un álbum de fotografías ordenado con astucia nos inicia en este mundo.

Poco transmitiría tener sólo una fotografía. O dos. O tres. Para mostrar un mundo se exige una plétora de fotografías, y las fotografías han de disponerse. Lo primero es lo primero. Lo último va al final.

El orden será un viaje por este mundo. Una travesía. Una iniciación.

Primero vemos atisbos del decorado. Un vestidito rosa de satén. Un osito de peluche. La colorida sábana de cuna estampada con mimosos animales. Luego, poco a poco, la presencia de lo humano. Un par de zapatos. Pantuflas de conejito. Un pie. Una rodilla.

Transcurrirá un lapso antes de que veamos rostros.

Algo no encaja. Los accesorios son los de la guardería. Pero la presencia humana es demasiado grande, fea: brobdingnágea.

Esperamos bebés. Estos parecen hombres adultos. La piel de los bebés, de los bebés reales, es perfecta. Esta piel es áspera, manchada, hirsuta (con un tatuaje aquí y allá), casi todos los cuerpos son fofos o escuálidos: y la cámara de Polly Borland los escudriña con mucha atención.

Lo cercano es feo. Un adulto es feo, si se le compara con la perfección del recién nacido.

Como Gulliver advierte cuando llega a un país cuyos habitantes tienen más de treinta metros de altura: la visión aumentada es desconcertarse con las imperfecciones. Recuerda que en el país de donde viene, en el cual era un gigante, la tez de los minúsculos liliputienses le había parecido «la más hermosa del mundo», mientras que a sus diminutos nuevos amigos él les pareció de una fealdad inimaginable. Uno de ellos

me dijo que mi cara le parecía mucho más blanca y suave cuando me miraba desde el suelo que viéndola más de cerca, cuando le levantaba yo en la mano y le aproximaba. Al principio constituía para él, según me confesó, un espectáculo muy desagradable. Me dijo que descubría en mi cutis grandes hoyos, que los cañones de mi barba eran diez veces más fuertes que las cerdas de un verraco, y mi piel de varios colores totalmente distintos. Y permítaseme que haga constar que yo soy tan blanco como la mayor parte de los individuos de mi sexo y de mi país, y que el sol me ha tostado muy poco en mis viajes.

Varado entre la gente de Brobdingnag, en la parte segunda de *Los viajes de Gulliver*, donde él es la persona diminuta, estos cuerpos y rostros montañosos le parecen repulsivos a Gulliver de idéntico modo que él, en primer plano, a la gente de Lilliput. Pero, incluso cuando retrocedía ante las burdas imperfecciones, Gulliver recuerda —pues se ha convertido en un buen relativista cultural— que los brobdingnageses sin duda son tan guapos como cualquier otro pueblo del mundo.

Un mundo, según Jonathan Swift, y como el representado por Polly Borland, repleto de desconcertantes rarezas.

Para el criterio del bebé, todo adulto es feo, tosco. Ninguna piel hermosa puede tolerar un escrutinio demasiado íntimo de la cámara.

La belleza, lo adorable —y repulsivo— dependen sobre todo de la escala favorable o desfavorable, y de la proximidad. Y eso —la escala, la proximidad— es a lo que los fotógrafos se enfrentan siempre.

2

Por supuesto, estar «cerca» es imprescindible en la conmoción y sentido de estas fotografías.

Casi todas se realizaron en interiores genéricos, amueblados con modestia. Podemos suponer que los sujetos de Borland están ocultos en estas sosas habitaciones empapeladas cuya mayor parte nunca vemos, pero que nos parecen reducidas. Acaso sólo están tumbados. (Los bebés necesitan mucho descanso). Y sólo vienen y van. También parece que se nos ofrecen atisbos de la reunión de un clan bullicioso. Un partido de pequeños. Niños que se quedaron a dormir.

La fotógrafa ha penetrado el espacio donde se despliega una identidad secreta. Un espacio íntimo, privado, cuyas actividades triviales —aullar, babear, comer, dormir, bañarse, masturbarse— adoptan aquí el carácter de rituales extraños, porque los ofician hombres adultos que se visten, y comportan, como bebés.

Resulta sorprendente cuando, ya mediado el libro, se muestra una fotografía de tres de los bebés vestidos de gala en la calle de una urbanización. (¿Australia? ¿Inglaterra?). Sorprendente que algunos de los sujetos de Borland estén dispuestos a ofrecerse a la vista de un paseante fortuito.

3

Una progresión de fotografías. Se nos introduce en este mundo con el disfraz de partes del cuerpo, encuadradas y recortadas de modo extraño. El inicial ocultamiento de los rostros, y el conjunto de imágenes tomadas desde un plano elevado, refuerzan la relación de superioridad que a nosotros, los consumidores de las imágenes de Borland, al parecer se nos incita a mantener (al principio) con estos traviesos clandestinos.

Los observamos. No nos observan. Casi nunca se nos muestra la mirada de los bebés; cuando así ocurre, es una estilo bebé, con foco vacilante y lo demás, o una mirada de concentrado ensimismamiento.

El libro concluye, debidamente, con el retrato rotundo de uno de los bebés, que parece adulto, incluso guapo, contemplando absorto la cámara, a nosotros. Devolviendo la mirada. Al fin.

Durante mucho tiempo la cámara nos ha traído noticias de chiflados y parias, sus miserias y sus peculiaridades. Nos ha mostrado la trivialidad de lo anormal. Nos ha convertido a todos en mirones.

Pero esta es una obra de especial talento y autoridad. Las fotos de Borland parecen muy compasivas, cómplices; y demasiado próximas, demasiado *familiares* para revelar una mera o común curiosidad. No hay nada de la mirada ingenua de una foto de Diane Arbus. (No dudo que a Arbus la habrían animado estos sujetos, pero sin duda los habría fotografiado de un modo muy distinto).

El fervor en la conquista de nuevos temas, en especial los transgresores, es una de las principales tradiciones de la práctica fotográfica.

Aquí —dice este libro— hay una muestra de comportamiento que goza de legítimo reclamo sobre nuestro interés y atención. Las imágenes registran una verdad de la naturaleza humana que casi parece demasiado evidente para proferirla —¿la tentación de la regresión? ¿Los placeres de la regresión?—, aunque nunca había recibido una representación tan aguda y directa. Nos incitan a identificarnos con ellas («Nada humano me es ajeno»): nos desafían a que reconozcamos nuestra capacidad de imaginar, también, sentimientos semejantes, incluso aunque nos asombre que otras personas se tomen la molestia, y consientan la vergüenza, de representarlos.

5

¿Son impresionantes estas fotos?

Algunas personas al parecer así las consideran. Es probable que no sean las mismas personas indignadas con las fotografías sexuales de Robert Mapplethorpe. Lo impresionante se produce aquí con las escenas de la vida íntima de hombres adultos que al parecer casi han renunciado del todo a su sexualidad.

A mí, por ejemplo, estas imágenes no me parecen impresionantes o siquiera tristes. (Lo que me impresiona es la crueldad, no la aflicción).

La impresión —que luego se dilata hasta ser agresiva desaprobación— me parece una reacción de algún modo inútil frente a unos adultos que han acogido de manera tan dramática el papel del desvalido.

En la mayoría de las imágenes, los sujetos están sentados, echados, a gatas. A menudo están sobre camas o cerca del suelo. Casi nunca están erguidos.

Quieren parecer pequeños. Aunque por supuesto no lo son. Así que, en lugar de ello, parecen mortificados.

Existe la suposición, cuando la producción de fotografías adopta una función antropológica o etnográfica, de que los sujetos —que por casualidad tienen el aspecto que presentan— en realidad no se ven a sí mismos.

Lo que estas fotografías insinúan —lo que para algunos puede *parecer* perturbador— es que los sujetos de Borland no sólo quieren presentarse así sino que les encanta que los vean.

6

La mayoría de las representaciones sexuales entendidas como desviación son teatro. Precisan de vestimenta. Se apoyan en accesorios. Y el mundo creado por estos adultos debe valer como fantasía sexual, incluso si, ya que la mayoría son «puristas de la cuna», no tienen sexo.

Lo que pasa en estas deprimentes habitaciones es una suerte de teatro. Hora de recreo.

Pero es del todo genuino.

Y sin manipulación de la cámara. Nada está digitalizado. El proyecto de Borland depende de que las fotografías sean —como antaño— una huella o impresión de lo real. Hay un contrato implícito: esta gente en verdad es (a tiempo parcial) así; no están montando un espectáculo para la fotógrafa. En efecto, debió permanecer entre ellos largos periodos, ganar su confianza, convertirse en su amiga, a fin de hacer estas fotografías.

Imaginemos nuestra reacción si supiéramos que estos hombres son actores, y que las fotografías se realizaron en el transcurso de una tarde en una casa, en lugar de (como sucedió) varios países a lo largo de los años.

La fuerza de estas imágenes depende de que confiemos en que la fotógrafa nada ideó *para* la cámara.

En que algo se revela.

¿Son los bebés poco atractivos de verdad, como, digamos, la gente en *Platteland* (1994) de Roger Ballen?

En el maravilloso álbum de retratos de Ballen de blancos de aspecto degenerado en la Sudáfrica rural, la falta de atractivo de sus sujetos y de las habitaciones en que viven comunica un mensaje moral y, en última instancia, político. Aquí la fealdad parece dar fe de un atroz empobrecimiento del espíritu así como de las circunstancias materiales. En el álbum de Borland, es difícil interpretar el mensaje de la falta de atractivo de sus sujetos. Quizá resolvamos que se trata sobre todo de escala: es decir, la desigualdad entre la representación de la fantasía de lo pequeño y lo débil y estos pesados cuerpos maduros. Pero también podríamos suponer, acaso erróneamente, que sólo adultos que presentan este aspecto querrían hacerse esto a ellos mismos.

¿Cuáles son los límites de lo atractivo; y de lo poco atractivo? Las imágenes producidas por las cámaras pueden revelarnos más, al desarrollar esta pregunta, que ningún otro recurso. Acaso ya no somos capaces de pensar en el atractivo de los cuerpos y rostros salvo del modo aprendido con la mirada presuntuosa de la cámara. Ampliar, miniaturizar: la cámara juzga, la cámara revela. Al mirar el mundo al que Borland nos ha dado entrada, no sabemos si estamos en Lilliput o en Brobdingnag. Su brillante hazaña nos permite percatarnos de que, cuando miramos fotográficamente, vivimos en ambos.

[1994]

Algunos Mapplethorpes

Aunque la razón me dice que la cámara no apunta a mi cabeza como el cañón de un fusil, cada vez que poso para un retrato fotográfico siento aprensión. No se trata del conocido temor, manifestado por muchas culturas, al robo del alma o de un aspecto de la personalidad. No imagino que el fotógrafo, para así introducir la imagen-réplica en el mundo, me robe algo. Pero advierto que la experiencia que ordinariamente tengo de mí misma se ha trastocado.

Por lo general me siento coextensión de mi cuerpo, sobre todo del puesto de mando de mi cabeza, cuya orientación hacia el mundo (es decir, la frontalidad) —y su articulación— es mi rostro, en la cual hay ojos que miran el mundo y su interior; y es mi fantasía, y mi privilegio, tal vez mi deformación profesional, sentir que el mundo espera mi mirada. Cuando me fotografían, esta habitual relación de conciencia con el mundo, extrovertida y ferviente, se traba. Me rindo a otro puesto de mando de la conciencia, que se «encara» conmigo, si es que estoy dispuesta a cooperar con el fotógrafo (y, por lo general, un retrato fotográfico es algo que precisa de la cooperación del modelo). Oculta, atracada, sometida, mi conciencia ha abdicado de su función normal, que es suministrarme amplitud, darme movilidad. No me siento amenazada. Pero sí me siento desarmada, mi conciencia reducida a un avergonzado nudo de timideces que intentan recobrar la compostura. Inmovilizada para el examen de la cámara, siento el peso de mi máscara facial, el abultamiento y la carnosidad de mis labios, la anchura de mis orificios nasales, el desorden de mi cabello. Me siento como si estuviera *detrás* de mi cara, mirando afuera a través de las ventanas de mis ojos, como el prisionero de la máscara de hierro en la novela de Dumas.

Mientras me fotografían, con lo cual quiero decir mientras poso para una fotografía (en una sesión de varias horas por lo general, en la que se toman muchas fotografías), me siento paralizada, atrapada. En respuesta a una mirada de deseo puedo devolver la mirada, deseosa. La acción de mirar puede, idealmente debería, ser recíproca. Pero a la mirada del fotógrafo no puedo responder con algo equivalente, a menos que optara por una fotografía de mi cabeza detrás de mi propia cámara. La mirada del fotógrafo es el acto de mirar en estado puro; mientras me mira, desea aquello que yo no soy, mi imagen.

(Por supuesto, el fotógrafo puede en efecto desear al modelo. Es obvio que muchas fotografías de Mapplethorpe registran objetos de su deseo. Los modelos pueden parecer dignos de una fotografía porque el fotógrafo siente lujuria, o atracción romántica, o admiración; cualquiera entre una inmensidad de sentimientos positivos. Pero en cuanto se hace la fotografía, la mirada puesta sobre el modelo es ciega,

genérica: una mirada que sólo distingue la forma. En ese momento no se puede responder a ella de modo equivalente).

Yo me vuelvo lo observado. Dócil, con avidez, sigo las instrucciones del fotógrafo, si es que él o ella quiere dar alguna, para ver cómo puedo «parecer» más atractiva. Pues aunque yo sea una *voyeur* profesional, soy un objeto de visión incorregiblemente novata. Eterna virgen fotográfica, cada vez que me fotografían siento la misma perplejidad. Olvido cómo maquillarme, qué color de blusa es más fotogénico, qué perfil de mi cara es el «buen» perfil. Mi barbilla está demasiado baja. Demasiado alta. No sé qué hacer con las manos.

Ya que he estado hojeando la historia de la fotografía durante decenios, he sido fotografiada por profesionales en incontables ocasiones y dediqué cinco años a escribir seis ensayos sobre las implicaciones estéticas y morales de las imágenes fotográficas, este desconcierto con el que me enfrento a la cámara apenas puede ser atribuido a la inexperiencia o a la falta de reflexión. Una obstinación más profunda opera en mí: la absoluta negativa a aceptar el hecho de que no sólo veo sino que soy vista, me veo bien (o mal), me veo «como».

Nunca he sido fotografiada sin sentir aprensión, por lo que nunca he examinado el resultado de una sesión fotográfica profesional sin sentir embarazo. ¿Es que soy demasiado observadora como para sentirme cómoda siendo observada? ¿Es una preocupación puritana el hecho de aparentar, de posar? ¿Se trata de mi narcisismo moral, el cual ha erigido un tabú contra cualquier narcisismo común al que podría ser proclive? Acaso se trate de todo ello. Pero lo que siento sobre todo es consternación. Mientras el noventa por ciento de mi conciencia supone que estoy en el mundo, que yo soy yo, un diez por ciento considera que soy invisible. Esta parte está siempre horrorizada cada vez que veo una fotografía mía. (Sobre todo una fotografía en la que aparezco atractiva).

La fotografía deviene una especie de censura a la fatuidad de la conciencia. Ah. Así que allí estoy «yo».

Contemplo mi propia fotografía de manera distinta a la de otros retratos en *Certain People* de Mapplethorpe. No puedo mirar mi propia fotografía con nostalgia, no puedo fantasear nada sobre la persona que está en *esa* fotografía. La erótica de la fotografía, que identifica sujeto y apariencia, queda suspendida. Lo que siento es la diferencia entre la imagen y yo. La expresión que aparece en la fotografía de Mapplethorpe no es en realidad «mi» aspecto. Es un aspecto inventado para la cámara: un frágil acuerdo entre el intento de cooperar con un fotógrafo al que admiro profundamente (y que además es un amigo) y el intento de preservar mi propia dignidad, la cual está ligada a mi ansiedad. (Cuando miro mi retrato leo en él obstinación, vanidad frustrada, pánico, vulnerabilidad). Dudo que alguna vez yo haya tenido la precisa apariencia de la fotografía de Mapplethorpe, o que la tendré la próxima vez que él me fotografíe.

Aunque reconozco en este retrato otro reflejo del modo en que me siento mientras

me fotografían, la imagen de Mapplethorpe parece diferente de cualquier otra que me hayan hecho. Yo cooperé lo mejor que pude, y él vio algo que nadie había visto. Ser fotografiada por Mapplethorpe fue distinto de ser fotografiada por cualquier otro. Él tranquiliza de un modo distinto, anima de un modo distinto, es tolerante de un modo distinto...

Hacer fotografías expresa un impulso antológico, y el libro de Mapplethorpe no es una excepción. La mezcla de modelos, los desconocidos y las celebridades, los solemnes y los lascivos, ilustra un característico espectro de intereses fotográficos. Nada humano me es ajeno, dice el fotógrafo. Al incluir un autorretrato erótico, Mapplethorpe rechaza la postura típica del fotógrafo, según la cual, desde una distancia olímpica, confiere realidad al mundo pero rehúsa ser él mismo un modelo.

Casi toda la fotografía se presenta con una pretensión cognitiva implícita: que transmite una verdad acerca del modelo, una verdad que no podría ser conocida si no se hubiese captado en una fotografía. En suma, que la fotografía es un modo de conocimiento. Así, algunos fotógrafos han afirmado que fotografían mejor a aquellos que no conocen, otros que sus mejores fotografías son de modelos que conocen bien. Todas estas pretensiones, aunque contradictorias, quieren ejercer poder sobre el modelo.

Las pretensiones de Mapplethorpe son más modestas. No busca el momento decisivo. Sus fotografías no quieren ser reveladoras. No practica una relación depredadora con sus modelos. No es un *voyeur*. No intenta atrapar a la gente con la guardia baja. Las reglas del juego de la fotografía, tal y como Mapplethorpe lo practica, son que el modelo debe cooperar: debe ser iluminado. En la elocuencia y la sutileza del corte, en la transposición de las texturas de los vestidos y de la piel, y las variaciones con el color negro, sus fotografías proclaman con claridad su relación con un impulso artístico, más que documental. El propio fotógrafo posiblemente preferiría decir que son un registro de su propia avidez.

Mapplethorpe quiere fotografíarlo todo; es decir, todo aquello susceptible de posar. (Por amplios que sean sus temas, nunca podría convertirse en un fotógrafo de guerra o en un fotógrafo de sucesos). Lo que busca, que podría llamarse Forma, es el *quid* o la esencia de algo. No la verdad de algo, sino su versión más vigorosa.

Una vez le pregunté a Mapplethorpe qué hace consigo mismo cuando posa ante la cámara, y me respondió que intenta encontrar esa parte propia que está segura de sí misma.

Su respuesta propone un significado doble para el título que ha escogido para su libro. Es «cierta» en el sentido de alguna y no otra, y «cierta» en el sentido de segura de sí misma, certera, clara. *Certain people* muestra, en su mayor parte, gente descubierta, persuadida o plasmada en su seguridad propia. Es lo que seduce, es lo que se descubre en estos comunicados de las observaciones y los encuentros de un gran fotógrafo.

[1994]

Una fotografía: no es una opinión... ¿o sí?

Que el compromiso sea la composición de un libro de fotografías de gente que nada tiene en común salvo su condición de mujeres (y que viven en Estados Unidos a finales del siglo XX), completamente vestidas todas —bueno, casi todas—, por lo que no se trata de la *otra* clase de libro sólo ilustrado con mujeres...

Que al principio sólo rija la noción del interés propio del tema, sobre todo en vista de los cambios sin precedentes en la conciencia de muchas mujeres en los últimos decenios, y la determinación a permanecer receptiva al capricho y la oportunidad...

Que la prueba, la exploración, la revisión, la selección, la ordenación, no pretendan haber llevado a la página una miscelánea representativa...

A pesar de ello, una gran cantidad de imágenes de un tema único, nominal, será inevitablemente considerada en *algún* sentido representativa. Tanto más con este tema, con este libro, una antología de destinos y problemas y nuevas posibilidades; un libro que incita las reacciones benévolas exhibidas ante la representación de una minoría (pues eso son las mujeres, según todo criterio salvo el numérico), y que presenta muchos retratos de aquellas que hacen honor a su sexo. Semejante libro ha de considerarse instructivo, incluso si nos dice lo que ya creemos saber sobre la superación de los perennes impedimentos y prejuicios y desventajas culturales, sobre la conquista de nuevas zonas de realización. Por supuesto, semejante libro sería falaz si no presentara asimismo las malas noticias: la autoridad continuada de los estereotipos degradantes, la violencia continuada (la agresión doméstica es la causa principal de las lesiones femeninas en Estados Unidos). Toda descripción a gran escala de las mujeres está inscrita en la continua historia del modo como se las presenta, y del modo como se las induce a pensar en sí mismas. Un libro de fotografías de mujeres debe, sea o no su pretensión, suscitar la cuestión de las mujeres; no existe una equivalente «cuestión de los hombres». Los hombres, a diferencia de las mujeres, no son una obra en ciernes.

Cada una de estas fotografías debe ser autónoma. Pero el conjunto dice: Así son las mujeres en la actualidad: tan diferentes, diversas, heroicas, desamparadas, convencionales, no convencionales como *estas*. Nadie que examine el libro dejará de advertir la confirmación de los estereotipos definitorios de las mujeres y el desafío a esos mismos estereotipos. Sean reconocidas o desconocidas, cada una de las casi ciento setenta mujeres de este álbum será vista (sobre todo por otras mujeres) como un modelo: modelos de belleza, modelos de amor propio, modelos de fortaleza, modelos de transgresión, modelos de sacrificio, modelos de falsa conciencia, modelos de feliz envejecimiento.

Ningún libro de fotografías de hombres sería interrogado de la misma manera.

Pero por otra parte un libro de fotografías de hombres no sería emprendido con el mismo ánimo. ¿Cómo podría haber interés alguno en reivindicar que un hombre puede ser un agente de bolsa o un granjero o un astronauta o un minero? Un libro de fotografías de hombres con ocupaciones diversas, sólo hombres (sin epígrafe adicional alguno), probablemente sería un libro sobre su belleza, hombres como objeto de la imaginación lujuriosa de las mujeres y de otros hombres.

No obstante, cuando se ve a los hombres como objetos sexuales, esa no es su identidad fundamental. Las tradiciones que tienen a los hombres, al menos en potencia, por creadores y comisarios de su propio destino y a las mujeres por objeto de las emociones y fantasías masculinas (lujuria, ternura, miedo, condescendencia, escarnio, dependencia), que tienen a un hombre individual por ejemplo de la humanidad y a una mujer individual por ejemplo de las mujeres, aún permanecen casi intactas, arraigadas profundamente en la lengua, la narrativa, el orden entre los grupos y las costumbres familiares. En ningún idioma el pronombre «ella» se extiende a los seres humanos de ambos sexos. Se les da un peso distinto, física y culturalmente, a las mujeres y los hombres, con diferentes contornos de identidad, presuntamente favorecedores para los nacidos varones.

Hago esto, tolero esto, quiero esto... porque soy una mujer. Hago aquello, tolero aquello, quiero aquello... a pesar de que soy una mujer. A causa de la preceptiva inferioridad de las mujeres, su condición de minoría cultural, el debate sobre lo que las mujeres son, pueden ser, deberían querer ser aún continúa. Freud se formuló supuestamente la célebre pregunta: «Dios santo, ¿qué quieren las mujeres?». Imagínese un mundo en el que parezca normal interrogarse: «Dios santo, ¿qué quieren los hombres?». Pero ¿quién puede imaginar un mundo semejante?

Nadie cree que la Gran Dualidad es simétrica; ni siquiera en Estados Unidos, que los viajeros extranjeros desde el siglo XIX destacaron como paraíso para las mujeres con ínfulas. Lo femenino y lo masculino son una polaridad inclinada. La igualdad de derechos de los hombres nunca ha merecido una manifestación o una huelga de hambre. En ningún país los hombres son menores de edad jurídica, como lo fueron las mujeres hasta bien entrado el siglo XX en muchos países europeos, y todavía lo son en muchos musulmanes, de Marruecos a Afganistán. Ningún país otorgó el derecho al voto a las mujeres antes que a los hombres. Nadie pensó nunca en los hombres como el segundo sexo.

Y sin embargo, y sin embargo: hay algo nuevo en el mundo, comenzando con la revocación de los inveterados grilletes jurídicos respecto del sufragio, el divorcio, los derechos de propiedad. Parece casi inconcebible en la actualidad que la concesión del derecho al voto de las mujeres ocurriera hace tan poco tiempo; que, por ejemplo, las mujeres en Francia e Italia debieran esperar hasta 1945 y 1946 para poder votar.

Cambios formidables se han gestado en la conciencia de las mujeres, lo cual ha transformado la vida interior de todos: la salida de las mujeres de los mundos femeninos al mundo en general, la irrupción de las ambiciones femeninas. Se las había instruido para que reprimieran la ambición en sí mismas y ambición es lo que se exalta en un libro de fotografías que hace énfasis en la diversidad actual de la vida de las mujeres.

Semejante libro, por mucho que atienda a la actividad de las mujeres, también se ocupa de su atractivo.

Nadie hojea un libro de fotografías de mujeres sin advertir si son o no son atractivas.

Ser femenina, según una definición admitida comúnmente, es ser atractiva, o empeñarse todo lo posible en ser atractiva, en atraer. (Como ser masculino es ser fuerte). Si bien es del todo posible contravenir este imperativo, no es posible que mujer alguna no lo advierta. Así como suele creerse que un hombre es débil si le importa demasiado su aspecto, es una falta moral que a una mujer no le importe lo suficiente. Se juzga a las mujeres por su aspecto de un modo que no pasa con los hombres, y se las castiga por los cambios que acarrea el envejecimiento. Los ideales del aspecto, como la juventud y la esbeltez, son en buena medida creados e impuestos en la actualidad por las imágenes fotográficas. Y, por supuesto, uno de los intereses primordiales al poseer fotografías de bellezas reconocidas con objeto de mirarlas a lo largo de los años es justamente apreciar lo bien o mal que sortean la vergüenza del envejecimiento.

En las sociedades consumistas avanzadas, se dice, estos valores «narcisistas» son asimismo preocupación creciente entre los hombres. Pero la toma de iniciativa masculina nunca cede su potestad al acicalamiento masculino. En efecto, la vanagloria del propio aspecto es un antiguo placer del guerrero, una expresión de poder, un instrumento de dominio. La ansiedad a causa del atractivo personal nunca podría pensarse como definición de un hombre: un hombre es, antes que nada, visto. Las mujeres son miradas.

Damos por sentado un mundo insaciablemente ávido de imágenes, en el que la gente, mujeres y hombres, están deseosos de entregarse a la cámara. Pero merece la pena recordar que hay muchas regiones del mundo en que a las mujeres se les prohíbe ser fotografiadas. En unos cuantos países, donde los hombres han sido movilizadas para librar una auténtica guerra contra las mujeres, las mujeres casi no *aparecen* en absoluto. Los derechos imperiales de la cámara —mirar fijamente, registrar, exhibir a cualquier persona o cosa— son una característica ejemplar de la vida moderna, como la emancipación de las mujeres. Y justo cuando la concesión de cada vez mayores derechos y posibilidades de elección para las mujeres mide el grado de adopción de la modernidad en la sociedad, la revuelta contra la modernidad inicia un embate para rescindir los magros logros de participación igualitaria conquistados por las mujeres, mujeres educadas, casi siempre urbanas, en los decenios precedentes. En muchos

países que se debaten contra los intentos fracasados o desacreditados de modernización, hay cada vez más mujeres *cubiertas*.

La tradicional unidad de un libro de fotografías de mujeres es una suerte de ideal de la esencia femenina: mujeres que lucen alegremente sus encantos sexuales, mujeres que se velan tras una mirada enternecedora o remilgada.

Los retratos de mujeres exhibían su belleza; los de hombres, su «carácter». La belleza (terreno de las mujeres) era tersa; el carácter (terreno de los hombres) era duro. Lo femenino era complaciente, plácido o quejumbroso; lo masculino era enérgico, penetrante. Los hombres no parecían nostálgicos. Las mujeres, idealmente, no parecían enérgicas.

Cuando a comienzos del decenio de 1860 una mujer inglesa de mediana edad, bien relacionada, exuberante, llamada Julia Margaret Cameron adoptó la cámara como vocación, invariablemente fotografiaba a los hombres de manera distinta que a las mujeres. Los hombres, entre ellos los poetas, eruditos, y científicos más eminentes de la era victoriana, posaban para sus retratos. Las mujeres —la mujer, hija, hermana, sobrina de alguien— servían de modelos para los «temas extravagantes» (la frase es de Cameron). Las mujeres estaban habituadas a personificar los ideales de la feminidad extraídos de la literatura o la mitología: la vulnerabilidad y patetismo de Ofelia; la ternura de la Madona con el Niño. Casi todas las modelos eran parientes o amigas; o su doncella, que, convenientemente vestida de nuevo, encarnaba diversos iconos exaltados de la feminidad. Sólo Julia Jackson, la sobrina de Cameron (y futura madre de la futura Virginia Woolf), en homenaje a su excepcional belleza, nunca posó como nadie salvo como ella misma.

Lo que habilitaba como modelos a las mujeres era precisamente su belleza, como la fama y el éxito habilitaban a los hombres. La belleza de las mujeres las volvía sujetos ideales. (Notablemente, no había papel alguno para la belleza pintoresca o exótica, así que cuando Cameron y su marido se mudaron a Ceilán, hizo muy pocas imágenes). En efecto, Cameron definió la fotografía como la búsqueda de la belleza. Y búsqueda fue: «¿Por qué no viene la señora Smith a ser fotografiada? —escribió a una amiga sobre una dama de Londres a la que no conocía en persona—. Me dicen que es Hermosa. Pugna por que venga y se convertirá en Inmortal».

Imagínese un libro de imágenes de mujeres en el que ninguna pudiera ser considerada hermosa. ¿No parecería que el fotógrafo ha cometido una suerte de error? ¿Tendría mala voluntad? ¿Misoginia? ¿Estaría privándonos de algo que todos tienen derecho a ver? Nadie diría cosas equivalentes de un libro de retratos de hombres.

Siempre ha habido diversos géneros de belleza: la belleza imperial, la belleza voluptuosa, la belleza que denotaba los rasgos de carácter que capacitaban a la mujer para los confines de la domesticidad refinada: la docilidad, la flexibilidad, la serenidad. La belleza no era sólo el encanto de los rasgos y la expresión, un ideal estético. También comunicaba al ojo las virtudes tenidas por esenciales en la mujer.

Para una mujer ser inteligente no era esencial, ni siquiera especialmente pertinente. Era de hecho considerado una invalidez, la cual con toda probabilidad estaba inscrita en su aspecto. Ese es el destino del personaje principal de *La dama de blanco*, la bien trabada novela, apasionantemente ingeniosa, de Wilkie Collins, publicada en 1860, justo antes de que Cameron comenzara a hacer sus retratos. Así es como presenta a la mujer, al principio del libro, la voz de su joven héroe:

Mis miradas se dirigieron de la mesa a una de aquellas ventanas, a la que se había asomado una dama que, en ese momento, me volvía la espalda. Me admiró la rara belleza de su silueta, y la gracia natural de su actitud. Era alta, pero no en demasía; esbelta y de admirables proporciones. Su cabeza, bien dispuesta sobre los hombros, tenía una cierta elegancia que no excluía de ella la firmeza. Su cintura era sencillamente perfecta, incluso para el hombre amante de la estética más exigente, pues ocupaba exactamente su lugar. Era de correctas proporciones y no parecía deformada por el corsé. La dama no advirtió mi entrada en el comedor, y durante algunos minutos pude recrear mi vista en la contemplación de tantas maravillas, hasta el momento en que moví una silla con objeto de distraer su atención. Rápida, se volvió hacia mí. La elegancia fácil de todos sus movimientos y de sus pasos, al dirigirse a mi encuentro desde el lugar en que se encontraba, acentuaron mi impaciencia por ver de cerca su rostro. Había pensado antes, mientras estaba asomada a la ventana, que debía de ser morena. Ahora, al andar, pensé que sería joven. Pero al acercarse no pude por menos de exclamar interiormente, y no sin gran sorpresa mía, que era una mujer muy fea.

Deleitado en el descaro y los placeres de la mirada evaluadora masculina, el narrador ha advertido que, vista de espaldas y en un plano amplio, la dama satisface todos los criterios de lo apetecible femenino. De ahí su profunda sorpresa, cuando se vuelve y se dirige hacia él, ante su rostro «feo» (no permite que sea sólo poco agraciado o deslucido), lo cual, explica, es una suerte de paradoja:

Todos los errores de la naturaleza se señalaban en aquella mujer, sin que pudiera comprender cómo. Nunca, y de una forma tan rotunda, quedó desmentida la promesa de belleza que había trascendido de su figura como por aquella fisonomía. Su cutis era casi bronceado; la sombra de su labio superior podía calificarse casi de bigote; la boca era firme y demasiado grande, excesivamente varonil; tenía los ojos pardos y penetrantes, y en ellos se adivinaba una viva resolución; sus abundantes cabellos, de un tono negro azulado, crecían demasiado cerca de los ojos; su expresión, animada, inteligente y franca, estaba completamente falta de modestia y de dulzura, que constituyen el patrimonio del sexo débil, condiciones sin las cuales la más hermosa mujer no puede serlo, en realidad, nunca.

Marian Halcombe resultará ser el personaje más admirable de la novela de Collins, dotada con todas las virtudes salvo la capacidad de inspirar deseo. Impulsada sólo por sentimientos generosos y nobles, exhibe un temperamento casi angélico, es decir, arquetípicamente femenino; salvo por el problemático asunto de su inusitada

inteligencia, su franqueza, su falta de «dulzura». El cuerpo de Marian Halcombe, tan idealmente femenino que se juzga maduro para la apropiación por parte de un presunto artista varón, transmite «modestas gracias activas». Su cabeza, su rostro, denota algo más concentrado, exigente; poco femenino. El cuerpo emite un mensaje, el rostro, otro. Y el rostro es triunfo sobre el cuerpo; al igual que la inteligencia, en detrimento del atractivo sexual femenino, es triunfo sobre la belleza. El narrador concluye:

El espectáculo de ese rostro sobre unos hombros que cualquier escultor hubiera tenido a orgullo modelar, el admirar las numerosas perfecciones de aquella figura excepcional, y encontrarse luego con una fisonomía de facciones completamente masculinas, producía un extraño malestar, muy parecido al que se experimenta durante las pesadillas, cuando en ellas observamos contradicciones y anomalías que nos molestan vivamente y que por ningún medio podemos evitar.

El narrador de Collins está tocando una falla entre los sexos, lo cual suscita ansiedades y sensaciones de incomodidad distintivas. La contradicción en el orden de los estereotipos sexuales podrá parecer de ensueño para un habitante adaptado a una época en la que la acción, la iniciativa, la creatividad artística y la innovación intelectual se entienden como órdenes masculinos, fraternales. Durante mucho tiempo la belleza de una mujer pareció incompatible, o al menos no hacía juego, con la inteligencia y la seguridad en sí misma. (Un novelista muy superior, Henry James, en el prólogo a *Retrato de una dama*, se refiere al desafío de llenar el «frágil recipiente» de una protagonista femenina con toda la riqueza de una conciencia independiente). Sin duda a ningún novelista actual le parecería inverosímil dotar de belleza a una mujer cerebral y con confianza en sí misma. Pero en la vida real, todavía es común el resentimiento contra la mujer que posee belleza así como brillo intelectual —nadie afirmaría nunca que hubiera algo extraño o intimidatorio o «injusto» en un hombre que tuviera tanta suerte—, como si la belleza, que posibilita al máximo el encanto femenino, debiera por derecho excluir otra clase de excelencias.

En una mujer la belleza es algo absoluto. Es lo que sustituye, en una mujer, al carácter. También es, por supuesto, una representación; algo querido, planeado, obtenido. Al mirar un viejo álbum fotográfico familiar, el escritor francés nacido en Rusia Andreï Makine recuerda un truco que solía obtener el singular brillo de belleza que veía en algunos de los rostros de las mujeres:

Estas mujeres sabían que para parecer hermosas, lo que debían hacer unos segundos antes de que las cegara el destello era articular las siguientes sílabas misteriosas en francés, de las que pocos sabían el significado: «Pe-tite-pomme». Como por arte de magia, la boca, en lugar de extendida en una falsa dicha o contraída en una mueca ansiosa, formaba un círculo grácil... Las cejas se arqueaban ligeramente, el óvalo de sus mejillas se alargaba. Repetías «petite pomme» y la sombra de una dulzura distante y ensoñada velaba tu rostro, refinaba tus facciones...

Una mujer fotografiada aspiraba a un aspecto uniformado que denotaba un refinamiento ideal de rasgos «femeninos», transmitido *por medio* de la belleza; y la belleza se entendía como distanciamiento de lo corriente. En la fotografía proyectaba algo enigmático, de ensueño, inaccesible. En la actualidad la idiosincrasia y la franqueza en la expresión son lo que despiertan el interés de un retrato fotográfico. Y el refinamiento está demodé y parece pretencioso o fingido.

La belleza —fotografiada en la tradición principal que prevaleció hasta hace poco— borraba la sexualidad de las mujeres. E incluso en las fotografías de erotismo manifiesto, el cuerpo podría estar contando una historia y el rostro, otra: una mujer desnuda que yace en una postura agotadoramente indecente, con brazos y piernas extendidos o que ofrece su trasero, con el rostro vuelto hacia el observador con la expresión insulsamente afable del retrato fotográfico respetable. Las modalidades más novedosas de fotografiar a las mujeres disimulan menos su sexualidad, y así como la exposición de las carnes femeninas antaño prohibidas o las poses carnales aún son un tema difícil, así las respuestas inveteradas que reafirman las condescendencias masculinas hacia las mujeres bajo la guisa de la apreciación libidinosa. La lascivia de las mujeres siempre se ha reprimido o se les ha echado en cara.

La identificación de las mujeres con la belleza era una manera de inmovilizarlas. En tanto que el carácter evoluciona, revela, la belleza es estática, una máscara, un imán para la proyección. En la legendaria toma última de *Queen Christina* («La reina Cristina de Suecia»), la reina —Greta Garbo—, que ha abdicado al trono de Suecia, renunciado a las prerrogativas masculinizantes del monarca a cambio de la modesta felicidad femenina, abordado el buque en el que iba a reunirse con su amante extranjero a fin de marcharse con él al exilio, para descubrirlo herido de muerte a manos de un rechazado y vengativo pretendiente de la Corte, está de pie en la proa del buque de cara al viento, se erige en monumento a la congoja. Mientras se preparaba la iluminación de la toma, Garbo preguntó al director, Rouben Mamoulian, en qué debería pensar durante el rodaje. Nada, respondió célebrenmente. No pienses en nada. Con la mente en blanco. Sus instrucciones produjeron una de las imágenes más intensamente emotivas de la historia del cine: a medida que la cámara se acerca y mantiene un primer plano prolongado, el espectador no puede menos que interpretar una creciente desesperanza en ese rostro incomparablemente hermoso, sin una lágrima, ausente. El rostro como máscara sobre la cual se puede proyectar lo que se desee es la consumada perfección de la mujer como objeto de la mirada.

La identificación de la belleza como condición ideal de una mujer es, si acaso, más poderosa que nunca, aunque el sistema actual de la fotografía y la moda, harto complejo, promueve normas de belleza mucho menos provincianas, más diversas, y favorece maneras más descaradas que recatadas de comparecencia ante la cámara. La mirada baja, elemento esencial de la presentación de las mujeres ante la cámara, debe tener un toque hosco si no ha de parecer insípida. Las ideas de la belleza son menos

inmovilizantes en la actualidad. Pero la belleza misma es el ideal de un aspecto estable, inmutable, un compromiso que conjura u oculta el rastro del tiempo. Las normas del atractivo sexual de las mujeres son un índice de su vulnerabilidad. Un hombre envejece en plenitud de sus poderes. Una mujer envejece en plenitud de no ser deseada.

Eternamente joven, eternamente guapa, siempre sexualmente atractiva; la belleza aún es una construcción, una transformación, una mascarada. No debería sorprender —aunque por supuesto así ocurra— que en la vida real, cuando no está engalanada como un lugar común de lo deseable, la corista exuberante, cubierta de lentejuelas, semidesnuda de Las Vegas puede ser una mujer madura de rasgos comunes y sobria presencia. El proyecto de ornamentación propio del eterno femenino siempre ha sido capaz de alcanzar semejantes triunfos.

Puesto que ser femenina es exhibir cualidades opuestas, o su negación, a las masculinas ideales, durante mucho tiempo fue difícil explicarse el atractivo de la mujer fuerte de otra guisa que no fuera mitológica o alegórica. La mujer heroica fue una fantasía alegórica de la pintura y escultura decimonónicas: la Libertad guiando al Pueblo. La mujer de ademanes amplios, drapeada imperiosamente, de convulso poderío que danzaba Martha Graham en las obras que creó para su compañía sólo femenina en los años treinta —un momento crucial en la historia de cómo se han representado la fuerza de la mujer, la ira de la mujer— fue un arquetipo mítico (sacerdotisa, rebelde, *daimon* del desconsuelo, buscadora) que presidía una comunidad de mujeres, no una mujer real transigiendo y cohabitando con, y trabajando junto a, los hombres.

Dentista, directora de orquesta, piloto comercial, rabino, abogada, astronauta, realizadora cinematográfica, boxeadora profesional, decana de una facultad de leyes, general de tres estrellas... sin duda alguna, han cambiado las ideas sobre lo que las mujeres pueden *hacer*, y hacen bien. Y ha cambiado lo que a las mujeres *importa*. La conducta masculina, de la canalla a la rotundamente violenta, que hasta fechas recientes era aceptada sin reparos, es tenida en la actualidad por intolerable entre muchas mujeres que hasta no hace mucho la soportaban ellas mismas y entre quienes aún protestarían con indignación si alguien las caracterizara de feministas. Sin duda, lo que más ha transformado los estereotipos de frivolidad e irresponsabilidad que afligen a las mujeres no ha sido la labor de los diversos feminismos, a pesar de que han sido indispensables. Es la nueva realidad económica que obliga a la mayoría de las mujeres estadounidenses (entre ellas las mujeres con hijos pequeños) a emplearse fuera de su hogar. La medida de cuánto *no* han cambiado las cosas es que una mujer percibe entre la mitad y tres cuartas partes de lo que recibe un hombre por el mismo trabajo. Y casi todas las ocupaciones están catalogadas según el sexo: excepto por unas cuantas (prostituta, enfermera, secretaria) donde lo opuesto es la verdad y es

necesario precisar si la persona es un hombre, se debe aclarar que una mujer ocupa la mayoría de los cargos cuando una mujer los detenta; de otro modo se supondrá siempre que la referencia es masculina.

Toda mujer de realizaciones consumadas es más aceptable si puede ser vista como alguien que persigue sus ambiciones, ejerce sus capacidades, de un modo femenino (astuto, no contencioso). «Sin ser una feminista dura, la señora X ha logrado...» comienza el elogio tranquilizador que se le dedica a una mujer en un puesto de responsabilidad ejecutiva. Que las mujeres son iguales que los hombres — la idea nueva— sigue enfrentada a la inveterada presunción de inferioridad y servidumbre femeninas: es normal que una mujer sostenga una relación esencialmente dependiente o de sacrificado apoyo al menos con un hombre.

Tan arraigada está la expectativa de que el hombre será más alto, mayor, más próspero, más exitoso que la mujer de la cual es pareja, que las excepciones, de las que hay muchas en la actualidad, nunca dejan de parecer dignas de nota. Parece normal que un periodista pregunte al marido de una mujer más célebre que él mismo si se siente «amenazado» por la eminencia de su mujer. Nadie soñaría siquiera preguntar si la mujer no famosa de algún empresario, cirujano, escritor, político, actor importante se siente amenazada por la eminencia de su marido. Y aún se cree que el definitivo acto de amor de una mujer es borrar su identidad propia: una amante esposa en un matrimonio de dos profesiones tiene todas las razones para sentir angustia si sus logros adelantan y superan a los de su marido. («Hola a todos. Os presento a la señora de Norman Maine»). Las mujeres de éxito, salvo aquellas que ejercen profesiones escénicas, siguen teniéndose por una anomalía. Parece sensato, por muchas razones, que existan antologías de escritoras o exposiciones de fotógrafas; parecería muy extraño proponer una antología de escritores o una exposición de fotógrafos que nada tuviesen en común salvo ser hombres.

Queremos que la fotografía no sea mítica, que esté colmada de información concreta. Nos sentimos más cómodos con fotografías irónicas, que no idealizan. El decoro se entiende en la actualidad como ocultación. Esperamos que el fotógrafo sea audaz, incluso insolente. Quisiéramos que los sujetos fueran francos, o ingenuamente reveladores.

Por supuesto, los sujetos acostumbrados a posar —mujeres de éxito, mujeres de mala reputación— ofrecerán algo más cauteloso o desafiante.

Y el aspecto real de las mujeres y los hombres (o lo que dejan ver) no es idéntico a lo que se cree adecuado que debe presentarse ante la cámara. Lo que parece bien, o atractivo, en una fotografía a menudo no es sino la ilustración de la consentida «naturalidad» en la desigual distribución de poderes convencionalmente otorgada a mujeres y hombres.

Del mismo modo que la fotografía ha favorecido mucho la confirmación de estos

estereotipos, también puede dedicarse a complicarlos y socavarlos. En *Mujeres* de Annie Leibovitz, vemos a las mujeres al servicio de los imperativos de la mirada. Vemos a mujeres para las cuales, a causa de la edad o de que les preocupan las obligaciones y placeres de criar niños, las reglas de la representación ostentosamente femenina son irrelevantes. Son muchos los retratos de mujeres definidas por los nuevos trabajos a los que tienen acceso en la actualidad. Hay mujeres fuertes, algunas que desempeñan «trabajos de hombres», algunas bailarinas y atletas de poderosas musculaturas que sólo comenzaron a ser visibles recientemente, cuando se fotografiaron esos cuerpos femeninos de campeonato.

Uno de los cometidos de la fotografía es la revelación, y el establecimiento de nuestro sentido, de la diversidad del mundo. No es la presentación de ideales. No hay programa salvo el de la diversidad y el interés. No hay juicio, lo que por supuesto es un juicio en sí mismo.

Y la diversidad es en sí misma un ideal. Queremos saber que por cada *esto* hay un *aquello*. Queremos tener una pluralidad de modelos.

La fotografía está al servicio de un *ethos* poscrítico que está ganando influencia en las sociedades cuyas normas se extraen de las prácticas del consumismo. La cámara nos muestra muchos mundos, y el meollo es que todas las imágenes son válidas. Una mujer puede ser una policía o una reina de la belleza o una arquitecta o un ama de casa o una física. La diversidad es un fin en sí mismo; muy celebrada en los Estados Unidos de la actualidad. Una fe muy estadounidense, muy moderna en la posibilidad de transformación personal continua. Por lo general una vida se refiere, al fin y al cabo, a un *estilo de vida*. Los estilos cambian. Esta celebración de la variedad, de la individualidad, de la individualidad como estilo, mina la autoridad de los estereotipos sexuales y se ha convertido en una inexorable fuerza opuesta a la intolerancia que aún les niega a las mujeres más que un acceso testimonial a numerosas ocupaciones y vivencias.

Que las mujeres, en la misma medida que los hombres, deberían ser capaces de satisfacer su individualidad es, por supuesto, una idea radical. En esta formulación, para bien o para mal, el tradicional reclamo feminista de *justicia* para las mujeres ha llegado a parecer verosímil.

Un libro de fotografías; un libro sobre las mujeres; un proyecto muy estadounidense: generoso, ardiente, inventivo, abierto. Nos compete a nosotros decidir qué pensar de estas imágenes. Al fin y al cabo, una fotografía no es una opinión... ¿o sí?

[1994]



ALLÍ Y AQUÍ

Homenaje a Halliburton

Antes de que hubiera viajes —en mi vida, al menos— hubo libros de viajes. Libros que decían que el mundo era muy amplio aunque abarcable. Lleno de destinos.

Los primeros libros de viajes que leí, y sin duda entre los más importantes de mi vida, fueron de Richard Halliburton. Yo tenía siete años de edad, y el año era 1940, cuando leí su *Book of Marvels* («Libro de maravillas»). Halliburton, el apuesto y refinado joven estadounidense nacido en Brownsville, Tennessee, que había ideado para sí una vida de juventud perpetua y siempre en movimiento, fue mi primera visión de lo que me parecía que debía de ser la vida más privilegiada, la del escritor: una vida de curiosidad y energía sin fin e incontables entusiasmos. Ser una viajera, ser una escritora, en mi mente de niña comenzaron siendo lo mismo.

Por cierto, había muchas cosas en esa mente de niña que me prepararon para embelesarme con la idea de viajar insaciablemente. Mis padres habían vivido en el extranjero durante casi todos mis primeros seis años —mi padre tenía un negocio peletero en el norte de China— mientras mi hermana y yo permanecíamos al cuidado de parientes en Estados Unidos. Remontándome tanto como puedo recordar, ya llevaba una vigorosa vida ensoñada de viajera a lugares exóticos. Pero la existencia inimaginable de mis padres al otro lado del globo había inspirado un conjunto de añoranzas viajeras demasiado precisas y desesperanzadas. Los libros de Halliburton me informaban de que el mundo contenía *muchas* cosas maravillosas. No sólo la Gran Muralla china.

Sí, había caminado por la Gran Muralla, y también había escalado el Matterhorn y el Etna y el Popocatépetl y el Fujiyama y el Olimpo; había visitado el Gran Cañón y el puente Golden Gate (en 1938, cuando se publicó el libro, el puente contaba como la más reciente de las maravillas del mundo); había remado en la Gruta Azul y nadado en el Canal de Panamá; había llegado a Carasona y Baalbek y Petra y Lhasa y Chartres y Delfos y La Alhambra y Tombuctú y el Taj Mahal y Pompeya y las cataratas Victoria y la bahía de Río y Chichén Itzá y la Mezquita Azul en Isfahán y Angkor Vat y, y, y... Halliburton las llamaba «maravillas», y ¿no fue esta mi introducción al concepto de «obra maestra»? El meollo era este: el mundo remoto estaba repleto de sitios y edificios asombrosos, los cuales yo, también, podría ver algún día, y conocer las historias relacionadas con ellos. En retrospectiva, me doy cuenta de que el *Book of Marvels* fue el principal estímulo de mi propio fervor y apetito.

El año anterior a mi lectura del *Book of Marvels*, Halliburton se había aventurado en un viaje a vela en esa nave intrínsecamente china, el junco, de Hong Kong a San

Francisco, y había desaparecido sin dejar rastro en algún lugar en medio del Pacífico. Tenía treinta y nueve años. ¿Sabía que había muerto cuando leía el libro? Probablemente no. Pero entonces no había asimilado del todo la muerte de mi propio padre de treinta y tres años en Tianjin, de la que supe en 1939, varios meses después de que mi madre volviera de China para siempre.

Y un final triste no podía mancillar las lecciones de coraje y avidez que aprendí leyendo a Halliburton. Aquellos libros —desde *The Royal Road to Romance* («El camino real al romance»), el primero, publicado en 1925, al *Book of Marvels*, el último; al final los leí todos— describían para mí una idea de pura felicidad. Y de un éxito de la voluntad. Hay algo en mente. Se imagina. Se prepara. Se viaja hacia ello. Luego se ve. Y no hay decepción; de hecho, puede ser aún más encantador de lo que se había imaginado.

Los libros de Halliburton transmiten del modo más cándido e ingenuo —es decir, poco elegante— el «romanticismo» del viaje. El entusiasmo por el viaje acaso no se expresa de modo tan vertiginoso en la actualidad, pero estoy convencida de que la búsqueda de lo extraño o hermoso, o ambos, sigue siendo tan placentera y adictiva. Así lo ha demostrado para mí sin duda. Y a causa del impacto de aquellos libros leídos cuando era tan joven, mis más envidiables vistas a lo largo de toda mi vida adulta, la mayoría producto de la oportunidad o la obligación más que de emprendidas peregrinaciones, siguen llevando el sello de Halliburton. Cuando por fin pude caminar sobre la Gran Muralla y me pasearon a remo por la Gruta Azul, y cuando me cagaron monos en el Taj Mahal, y erré por las ruinas de Angkor Vat, y me las arreglé para obtener un permiso para pasar la noche en un saco de dormir en las rocas de Petra, y subrepticamente escalé la Gran Pirámide en Giza antes del amanecer, pensé: lo conseguí. Estaban en *su* lista. La verdad es que, si bien San Francisco es todo menos un destino inusual para mí, nunca cruzo el puente Golden Gate sin recordar dónde se menciona en el libro de Halliburton. Incluso un lugar que he supuesto de escaso interés y nunca he visitado, Andorra, permanece en mi mapa interior porque él fue allí. Y cuando vienen a la cabeza Machu Picchu o Palmira o Lhasa o Fujiyama, pienso: No he ido allí. Aún.

El culto a la juventud que anima los libros de Halliburton apenas podría haber significado algo para una niña de siete años. Pero es la asociación del viaje con la juventud, con la bella juventud, lo que parece más anticuado en la actualidad. Como estudiante en Princeton justo después de la Primera Guerra Mundial, sucumbió al hechizo de *El retrato de Dorian Gray*; y a lo largo de su breve vida su *beau idéal* fue Rupert Brooke, cuya biografía esperaba escribir algún día. Incluso más remota que estas referencias es la suposición de Halliburton de que está trayendo noticias a sus lectores, que lo que atraerá y seducirá a la gente son sus palabras; no las fotografías de sus libros, la mayoría no mejores que instantáneas: el autor de pie frente al Taj Mahal, etcétera. En la actualidad, cuando el deseo de viajar lo suscitan sobre todo las imágenes, fijas y en movimiento, esperamos que las vistas, muchas de las cuales son

ya demasiado conocidas, hablen por sí mismas. De hecho, los lugares famosos se ofrecen a nuestra vista en color mucho antes de que en efecto hayamos viajado a verlos.

Las narraciones de viajes de Halliburton están repletas de gente: guías, facilitadores, estafadores y otros vecinos. El mundo ajetreado que descubre llena su mente. En la actualidad es posible viajar sin viajar, en solitario, a cualquier lugar que esté abarrotado. O, si esa es la propia inclinación, a la vacuidad misma; como la heroína consternada de *Body Art* de Don DeLillo entra en su ordenador a horas extrañas para ver la transmisión continua de vídeo en directo desde el borde de una carretera de dos carriles a las afueras de Kotka, Finlandia, donde una cámara siempre está enfocada al asfalto. «Vaciaba su cabeza y la llevaba a sentir el silencio profundo de otros lugares».

Para mí, viajar es llenar la mente. Pero eso significa, al lanzarme más allá de la identidad, que también vacía mi mente: descubro que es casi imposible para mí escribir cuando estoy viajando. Para escribir he de quedarme quieta. El viaje real compite con el viaje mental. (¿Qué es un escritor sino un viajero mental?). Cuando recuerdo ahora cuánto significaron para mí los libros de Halliburton al comienzo de mi vida lectora, advierto que la noción de «viajero» se infiltró, perfumó, instigó mi sueño incipiente de convertirme en escritora. Cuando me reconozco interesada en todo, qué estoy diciendo sino que quiero viajar a todas partes. Como Richard Halliburton.

[1994]

Singularidad

—¿Quién es su escritor predilecto? —me preguntó un entrevistador hace muchos años.

—¿Sólo uno?

—Ajá.

—Entonces es fácil, Shakespeare, por supuesto.

—¡Vaya, nunca se me habría ocurrido que iba a decir Shakespeare!

—Por Dios santo, ¿por qué?

—Bueno, nunca ha escrito nada sobre Shakespeare.

Ah.

Entonces, ¿se supone que soy lo que escribo? ¿Ni más? ¿Ni menos? Pero todo escritor sabe que eso no es cierto.

Escribo lo que puedo: es decir, lo que se me da y lo que al parecer merece la pena escribir, para mí. Me importan apasionadamente muchas cosas que no entran en mi narrativa o ensayos. No entran pues considero que lo contenido en mi cabeza carece de originalidad (nunca creí que tuviese algo convincente que decir sobre Shakespeare), o porque aún no he encontrado la necesaria libertad interior para escribir sobre ellas. Mis libros no son yo; por entero. Y en algunos aspectos yo soy menos que ellos. Los mejores son más inteligentes, más talentosos que yo; en cualquier caso, distintos. La «yo» que escribe es una transformación —una especialización y una mejora, según determinadas metas y lealtades literarias— de la «yo» que vive. Me parece cierto sólo en un sentido trivial afirmar que hago libros. Lo que realmente siento es que los hace, a través de mí, la literatura; y yo soy (de la literatura) su sirvienta.

La yo a través de la cual los libros se abren camino tiene otros anhelos, otras obligaciones. Por ejemplo, en cuanto yo, creo en la acción correcta. Pero para la escritora es mucho más complicado. La literatura nada tiene que ver con hacer lo correcto; aunque tenga que ver con la expresividad (lenguaje) en un plano y saber nobles (inclusión, empatía, veracidad, seriedad moral). Y mis libros tampoco son un medio para descubrir o expresar la que soy; nunca me ha atraído la ideología de la escritura como terapia o expresión personal.

Hay una razón más profunda por la cual los libros no son yo. Siempre he sentido mi vida como un devenir, y aún es así. Pero los libros están concluidos. Me liberan para hacer, ser, sentir, aspirar a algo más; soy una aprendiz feroz. He seguido adelante. A veces siento que huyo de los libros y las bobadas que generan. A veces el ímpetu es más placentero. Me gusta comenzar de nuevo. La mente de la principiante

es la mejor.

Es la mente de la principiante la que adopto y me permito ahora, cuando estoy muy lejos de ser una escritora principiante. Cuando comencé a publicar, hace treinta años, fomentaba una versión más simple de la fantasía según la cual había dos personas por aquí: yo y una escritora con el mismo nombre. La admiración —no, la veneración— por un conjunto de libros me había llevado hasta mi vocación, de rodillas. Así que, naturalmente, temía no tener el talento suficiente, no ser lo bastante digna. ¿Cómo encontré entonces el valor de echar mi frágil nave a las anchas aguas de la literatura? Por medio de un sentido de dualidad que expresaba, y fortalecía, mi conciencia de la brecha entre mis propios dones y los criterios que deseaba honrar en mi obra.

De hecho, nunca llamé a lo que hacía «mi» obra, sino «la» obra. Por extensión, estaba esa, la que se había atrevido a convertirse en escritora. Y yo, la de los criterios, que gustosamente asumía los sacrificios para que continuara, aunque no tuviera en muy alta estima lo que ella escribía.

Continuar como escritora no aplacó esa insatisfacción, no por mucho tiempo; sólo subió la apuesta inicial. (Y creo que estaba en lo correcto al sentirme insatisfecha). En mi juego de «Sontag y yo», mis desmentidos eran reales. Oprimida, así como renuente orgullosa, a causa de esta creciente miniestantería de obras firmadas por Susan Sontag, dolida por distinguirme (yo era una buscadora) de ella (ella meramente encontraba), me resistía frente a todo lo que se escribiera sobre ella, los elogios así como las condenas. Mi única manera de adularme sin cesar: yo sé más que nadie cómo es, y nadie es una jueza tan severa de su obra como yo misma.

Todo escritor —después de determinado estadio, cuando las propias labores han dado como resultado el conjunto de una obra— se vive a sí mismo como el doctor Frankenstein y como el monstruo. Si bien albergar a un accionista secreto no es probablemente la fantasía habitual del escritor principiante, el concepto está obligado a atraer al escritor que ha continuado. Y continúa. Un personaje ya; soportando, e intentando ignorar, el distanciamiento que roe las primeras obras, que el tiempo, y más obras, acabarán empeorando. También afirma juguetonamente la consternada disparidad entre el interior (el éxtasis y los rigores de la escritura) y el exterior (los amontonados malentendidos y estereotipos que conforman la propia reputación o fama). No soy esa imagen (en la cabeza de otras personas), declara. Y, con mayor patetismo: no me castiguen por ser lo que ustedes llaman célebre. Llevo esta carga excesiva, a esta escritora ambiciosa, obsesionada con el trabajo, y que tiene el mismo nombre que yo. Sólo soy yo acompañando, administrando, ocupándose de *esa*, para que pueda hacer su trabajo.

Entonces, más concretamente, el desdoblamiento de la identidad da un lustre encantador al abandono de la identidad que se requiere para hacer literatura, lo cual siempre incurre en el estigma de egoísmo en la vida «real». Para escribir, dijo Kafka, nunca se puede estar lo bastante solo. Pero la gente a la que se ama no suele

comprender la necesidad de soledad, de darles la espalda. Se ha de eludir a los demás para hacer el trabajo. Y para apaciguarlos; este asunto es especialmente agudo si quien escribe es una mujer. No te enfades, no tengas celos. Nada puedo hacer. ¿Sabes?, *ella* escribe.

Yeats sostenía que se debe elegir entre la vida y la obra. No. Y sí. Un resultado de prodigar una buena parte de la única vida en los libros es que se llega a sentir que, como persona, se está fingiendo. Recuerdo mi júbilo cuando, hace muchos años, me topé con la elegía de Borges a sí mismo, el relato más delicado jamás compuesto de la desazón del escritor sobre la reconciliación de la vida y la obra. El patetismo del escritor. La humildad del escritor. (Le envidié la malicia de su humildad).

Releyéndola ahora, aún sonrío. Pero ya no soy tan propensa a hacer uso de ese bálsamo sobre la conciencia de la propia identidad del escritor que la fábula de Borges evoca con tanta gracia.

Lejos de precisar del consuelo de una determinada distancia irónica respecto de mí misma (la distancia primera no era nada irónica), he evolucionado lentamente en sentido opuesto y al final he venido a sentir que la escritora soy yo: no mi doble, ni un espíritu, ni mi compañero de juegos en la sombra, ni mi creación. (Es porque he llegado al punto —casi tardé treinta años— en el que por fin pude escribir un libro que en verdad me gusta: *El amante del volcán*). Ahora creo que no hay modo de eludir el peso de la singularidad. Hay una diferencia entre mis libros y yo. Pero aquí sólo hay una persona. Eso es más temible. Solitario. Liberador.

[1994]

La escritura como lectura

La lectura de novelas me parece una actividad muy normal, en tanto que escribirlas es una tarea en verdad extraña; al menos eso pienso hasta que recuerdo la sólida relación que une a ambas. (Nada de generalizaciones acorazadas en lo que sigue. Sólo unos cuantos comentarios).

En primer lugar porque escribir es ejercer, con especial intensidad y atención, el arte de la lectura. Se escribe a fin de leer lo que se ha escrito, para ver si está bien y, puesto que no lo está nunca, a fin de reescribirlo —una, dos, las veces necesarias para que sea algo que pueda ser tolerable releer—. Se es el primer, acaso el más severo, lector propio. «Escribir es someterse al juicio de uno mismo», escribió Ibsen en la guarda de uno de sus libros. Es difícil imaginar la escritura sin la relectura.

Pero ¿nunca está bien lo que se ha escrito de primera mano? Sí, claro: a veces más que bien. Y eso sólo indica, al menos para esta escritora en todo caso, que al mirarlo mejor, al expresarlo en voz alta —es decir, otra relectura— puede mejorar aún más. No estoy sosteniendo que el novelista *tenga* que preocuparse y sudar la gota gorda para producir algo bueno. «Lo que se escribe sin esfuerzo por lo general se lee sin placer», afirmaba el doctor Johnson, y la máxima parece tan alejada del gusto contemporáneo como su autor. Seguramente mucho de lo escrito sin esfuerzo ofrece mucho placer. No, el meollo no es el juicio de los lectores —los cuales bien pueden preferir la obra más espontánea, menos minuciosa del escritor— sino el parecer de los escritores, esos profesionales de la insatisfacción. Se piensa: Si puedo alcanzar este punto la primera vez, sin demasiada lucha, ¿no podría mejorar aún más?

Y aunque esto, la reescritura —la relectura—, parece un esfuerzo, en realidad es la parte más placentera de la escritura. A veces la única parte placentera. Comenzar a escribir, si se tiene en la cabeza la idea de la «literatura», es formidable, intimidatorio. Una zambullida en un lago helado. Luego viene la parte cálida, cuando ya se tiene algo que trabajar, mejorar, editar.

Digamos que es un desastre. Pero se tiene la oportunidad de enmendarlo. Se intenta ser más clara. Más profunda. O más elocuente. O más excéntrica. Se intenta ser veraz con un mundo. Que el libro sea más amplio, más fidedigno. Se quiere una elevación por encima de la autora. La elevación del libro por encima de la mente díscola. Al igual que la estatua está sepultada en el bloque de mármol, la novela está dentro de la propia cabeza. Se intenta liberarla. Se intenta que la cosa horrible en la página se aproxime a lo que se piensa que debería ser el libro —lo que se sabe, en los espasmos de júbilo, que puede llegar a ser—. Se leen las oraciones una y otra vez. ¿Es este el libro que estoy escribiendo? ¿Esto es todo?

O digamos que va bien, porque así ocurre, en ocasiones (si no fuese así sobrevendría la locura). Aquí se está, e incluso si se es la más lenta copista o la peor de las mecanógrafas, una senda de palabras se abre camino, y se quiere continuar. Entonces viene la relectura. Quizá no se ceda a la satisfacción, pero al mismo tiempo gusta lo que se ha escrito. Se descubre que hay placer —un placer de lectora— por lo que está en la página.

La escritura es, por último, un conjunto de permisos que se dan para ser expresiva de modos definidos. Para inventar. Para saltar. Para volar. Para caer. Para encontrar la manera peculiar de narrar e insistir; es decir, para encontrar la libertad interior. Para ser estricta sin vilipendiarse demasiado. No detenerse muy a menudo para releer. Para permitirse, cuando se cree que va bien (o no muy mal), simplemente seguir remando. No esperar el empujón de la inspiración.

Por supuesto, los escritores ciegos nunca pueden releer lo que dictan. Quizá esto importe menos a los poetas, que a menudo escriben casi todo en la cabeza antes de asentar lo que sea en el papel. (Los poetas viven por el oído mucho más que los prosistas). Y ser incapaz de ver no significa que no se puedan hacer revisiones. ¿No nos imaginamos a las hijas de Milton, al terminar cada día el dictado del *Paraíso perdido*, que le leyeron todo de nuevo a su padre y luego anotaron sus correcciones? Pero los prosistas —que trabajan en un almacén de palabras— no pueden mantener todo en la cabeza. Necesitan ver lo que han escrito. Incluso los escritores más francos y prolíficos deben de sentir esto. (De ahí que Sartre anunciara, cuando se quedó ciego, que sus días de escritor habían terminado). Piénsese en Henry James, corpulento y venerable, caminando impaciente de arriba abajo en una habitación de Lamb House componiendo *La copa dorada* en voz alta a un secretario. Dejando de lado la dificultad de imaginar cómo la prosa tardía de James pudo haber sido dictada siquiera, mucho menos por encima del barullo de una máquina de escribir Remington circa 1900, ¿no suponemos que James releía lo mecanografiado y era abundoso en sus correcciones?

Cuando volví, otra vez, a ser paciente de un cáncer hace dos años y tuve que interrumpir mi trabajo en la casi concluida *En América*, un amigo de Los Ángeles, que sabía de mi desesperación y temor de que ya nunca la terminaría, se ofreció a venir a Nueva York a quedarse conmigo para transcribir el dictado del resto de la novela. Es verdad, los primeros ocho capítulos ya estaban listos (es decir, reescritos y releídos muchas veces) y había comenzado el penúltimo, con el arco de los dos últimos claramente a la vista. Y sin embargo rechacé su oferta conmovedora y generosa. No sólo porque estaba probablemente demasiado aturdida por la quimioterapia drástica y la morfina para recordar lo que estaba planeando escribir. Tenía que ser capaz de ver lo que escribía, no sólo de escucharlo. Tenía que ser capaz de releer.

La lectura por lo general precede a la escritura. Y el impulso de escribir casi siempre se desata por la lectura. La lectura, el amor a la lectura, es lo que incita el sueño de ser una escritora. Y, mucho tiempo después de que se es una, la lectura de los libros que otros escriben —y la relectura de los libros queridos del pasado— constituye una distracción irresistible de la escritura. Distracción. Consuelo. Tormento. Y, sí, inspiración.

No todos los escritores lo reconocerán. Recuerdo haberle mencionado algo una vez a V. S. Naipaul sobre una novela inglesa del siglo XIX que me gustaba mucho, una novela muy conocida, la cual suponía que él, como todos los que les importaba la literatura entre mis conocidos, admiraba tanto como yo. Pues no, no la había leído, me dijo, y, al ver la sombra de la sorpresa en mi cara, añadió severamente: «Susan, soy un escritor, no un lector».

Muchos escritores ya no jóvenes sostienen, por diversas razones, que leen muy poco, que, de hecho, en su opinión la lectura y la escritura son de algún modo incompatibles. Quizá, para algunos escritores, lo sean. Si la razón es la angustia de la influencia, entonces esta preocupación me parece vana y superficial. Si la razón es la falta de tiempo —sólo hay determinadas horas en un día y aquellas invertidas en la lectura evidentemente se restan de aquellas en las que se podría estar escribiendo—, entonces este es un ascetismo al cual no aspiro.

Perderse en un libro, la vieja frase, no es una fantasía ociosa sino una realidad adictiva, modélica. Virginia Woolf escribió divinamente, en una carta, «A veces creo que el cielo debe de ser una continuada e inagotable lectura». Sin duda la parte celestial es que —de nuevo en palabras de Woolf— «el estado de lectura consiste en la eliminación completa del ego». Infortunadamente, nunca en efecto nos deshacemos del ego, al igual que no podemos pisar nuestros propios pies. Pero ese raptó incorpóreo, la lectura, es lo bastante parecido al trance como para hacernos *sentir* que no hay ego.

Al igual que la lectura, la lectura embelesada, la escritura de narrativa —la asunción de otras identidades— se siente asimismo como perderse.

La mayoría de la gente parece creer en la actualidad que escribir es sólo otra forma de engreimiento. Se llama también: expresión de sí mismo. Como al parecer ya no somos capaces de albergar auténticos sentimientos altruistas, se supone que no somos capaces de escribir de otro que no seamos nosotros.

Pero eso no es cierto. William Trevor se refiere a la osadía de la imaginación *no* autobiográfica. ¿Por qué no se puede escribir para escapar de una misma de idéntico modo que se escribe para expresarse a una misma? Es mucho más interesante escribir sobre los demás.

Casi no es preciso añadir que presto partes de mí misma a todos mis personajes. Cuando, en *En América*, mis inmigrantes de Polonia llegan al sur de California —

están a las afueras del poblado de Anaheim— en 1876, vagan por el desierto y sucumben a la visión aterradora, transformadora, del vacío, estaba extrayendo de mi memoria infantil los paseos en el desierto del sur de Arizona —a las afueras de lo que entonces era una pequeña ciudad, Tucson— en los años cuarenta. En el primer borrador de ese capítulo, había saguaros en el desierto del sur de California. En el tercer borrador ya había excluido los saguaros, a mi pesar. (Lástima, en 1876 no había saguaros al oeste del río Colorado).

Escribo sobre otras cosas que no son yo. Y lo que escribo es más listo que yo. Porque puedo reescribirlo. Mis libros saben lo que alguna vez supe; de manera irregular, intermitentemente. Y disponer las mejores palabras en la página no parece más fácil, incluso después de tantos años de escribir. Al contrario.

Esta es la gran diferencia entre la lectura y la escritura. La lectura es una vocación, una capacidad en la que, con práctica, se está destinada a ser más experta. Lo que se acumula como escritora es sobre todo incertidumbres y ansiedades.

Todos estos sentimientos de insuficiencia de parte del escritor —de esta escritora en cualquier caso— se atribuyen a la convicción de que la literatura importa. «Importa» es sin duda una palabra demasiado burda. Que hay libros necesarios, es decir, libros que, mientras se leen, se sabe que se releerán. Tal vez más de una vez. ¿Hay un mayor privilegio que gozar de una conciencia acrecentada, colmada, dirigida a la literatura?

Libro de sabiduría, ejemplo de juego mental, dilatadora de simpatías, registro fiel de un mundo real (no sólo el corriente dentro de una cabeza), servidora de la historia, defensora de emociones contrarias y rebeldes: una novela que se tiene por necesaria puede ser, debería ser, la mayor parte de estas cosas.

Respecto de si continuará habiendo lectores que compartan esta elevada noción de la narrativa, bien, «No hay futuro para esa pregunta», respondió Duke Ellington cuando le inquirieron por qué aún se le podía encontrar tocando en las sesiones matutinas del Apollo. Lo mejor es seguir remando.

[1994]

Treinta años después...

Mirar en retrospectiva escritos de hace treinta años o más, no es un ejercicio saludable. Mi energía como escritora me impulsa a mirar hacia delante, a sentir que aún estoy empezando, en verdad empezando, ahora, lo que hace difícil contener mi impaciencia ante aquella escritora incipiente que una vez fui en el sentido literal.

Contra la interpretación, mi segundo libro, se publicó en 1966, pero algunos ensayos datan de 1961, cuando aún estaba escribiendo *El benefactor*. Había llegado a Nueva York a principios de los años sesenta... para poner a trabajar a la escritora en la que, desde la adolescencia, había prometido convertirme. Mi idea de un escritor: alguien que se interesa por «todo». Siempre había tenido intereses muy diversos, así que era natural para mí concebir la vocación de un escritor de ese modo. Y razonable suponer que tal ardor encontraría más posibilidades en una gran metrópoli que en cualquier variante de la vida de provincias, entre ellas las excelentes universidades donde había cursado estudios. La única sorpresa fue que no hubiera más gente como yo.

Soy consciente de que *Contra la interpretación* se considera un texto quintaesencial de aquella era, ya mítica, conocida como los años sesenta. Evoco la etiqueta con renuencia, pues no me interesa mucho la omnipresente convención de empaquetar la propia vida, la vida de la propia época, en decenios. Y no fueron los años sesenta, entonces. Para mí fue sobre todo el tiempo en que escribí mi primera y segunda novelas, y empecé a aliviar parte de la carga de ideas sobre arte y cultura y la auténtica cuestión de la conciencia que me habían distraído de escribir obras narrativas. Estaba llena de fervor evangélico.

El cambio radical que había efectuado en mi propia vida, un cambio arraigado en mi traslado a Nueva York, era que ya no pensaba conformarme con ser una académica: montarí mi tienda fuera de la seductora, pétrea seguridad del mundo universitario. Sin duda había nuevas licencias en el ambiente, y las antiguas jerarquías ya estaban maduras para su derribo, pero no porque fuese consciente de ello hasta después de la época (de 1961 a 1965) en que estos ensayos fueron escritos. Las libertades que propugnaba, los fervores que abogaba, me parecían —aún me parecen— muy tradicionales. Me veía como una combatiente de nuevo cuño en una batalla muy antigua: contra el filisteísmo, contra la superficialidad y la indiferencia éticas y estéticas. Y nunca hubiera podido imaginar que tanto Nueva York, donde había llegado para residir después de mi largo aprendizaje académico (Berkeley, Chicago, Harvard), como París, donde había empezado a pasar los veranos, con asistencia diaria a la Cinémathèque, se encontraban en los primeros trances de un

periodo que se reputaría como excepcionalmente creativo. Eran, Nueva York y París, como las había imaginado: llenas de descubrimientos, inspiraciones, de la impresión de lo posible. La dedicación y osadía y ausencia de venalidad de los artistas cuyas obras importaban me parecían, claro, lo consabido. Consideraba normal que hubiera nuevas obras maestras cada mes, sobre todo en forma de películas y espectáculos de danza, pero también en el mundo del teatro marginal, en las galerías y en los espacios artísticos improvisados, en los escritos de algunos poetas y de otros escritores en prosa de clasificación más difícil. Quizá *estaba* en la cresta de la ola. Creía que estaba volando, con una visión panorámica, a veces lanzándome en picado para acercarme.

Albergaba muchas admiraciones: había tanto que admirar. Miraba alrededor y advertía importancias que nadie estaba reconociendo. Quizá yo estuviera bien dotada para ver lo que vi, para comprender lo que comprendí, en virtud de mi naturaleza libresca, mi eurofilia y la energía disponible en busca del gozo estético. No obstante, me sorprendió en un principio que a la gente le pareciera «nuevo» lo que yo decía (no era nuevo para mí), que se me considerara en la vanguardia de la sensibilidad y, ya desde la aparición de mis primeros ensayos, se me tuviera por una árbitro del gusto. Por supuesto, estaba encantada de ser la primera que prestaba al parecer atención a algunos de los temas sobre los que escribía; a veces no podía creer en la buena suerte de que me hubieran esperado para describirlos. (Qué raro, pensaba, que W. H. Auden no hubiera escrito algo como mis «Notas sobre lo camp»). Se trataba, en mi opinión, de extender meramente a determinado material nuevo el punto de vista del esteta que había adoptado, cuando era una joven estudiante de Filosofía y de Literatura, partiendo de los escritos de Nietzsche, Pater, Wilde, Ortega (el Ortega de *La deshumanización del arte*) y James Joyce.

Yo era una esteta beligerante y una moralista apenas disimulada. No me había propuesto escribir tantos manifiestos, pero mi irrefrenable gusto por la afirmación aforística conspiraba con mis intenciones de firme confrontación de un modo que en ocasiones me sorprendía. En los escritos recogidos en *Contra la interpretación* esto es lo que más me gusta: la tenacidad, lo sucinto (supongo que aquí debería reiterar que aún concuerdo con la mayoría de las posiciones que adopté), y determinados juicios psicológicos y morales en los ensayos sobre Simone Weil, Camus, Pavese y Michel Leiris. Lo que no me gusta son aquellos pasajes en los que mi impulso pedagógico se cruzó en el camino de mi prosa. ¡Todas aquellas listas, recomendaciones! Supongo que aún son útiles, pero ahora me irritan.

Las jerarquías (alto/bajo) y las polaridades (forma/contenido, intelecto/sentimiento) que ponía en entredicho inhibían la correcta comprensión de la obra nueva que admiraba. Aunque no asumía un compromiso de programa con lo «moderno», adoptar la causa de la obra nueva, sobre todo la que había sido desdeñada o ignorada o incomprendida, parecía más útil que escribir sobre añejas predilecciones. Al escribir sobre lo que descubría, daba por sentada la preeminencia de los tesoros canónicos del pasado. Las transgresiones que aplaudía me parecían

saludables en conjunto, dada, en mi opinión, la fuerza intacta de los antiguos tabúes. La obra contemporánea elogiada (y que utilicé como plataforma para relanzar mis ideas sobre la producción artística y la conciencia) no desvirtuaba la gloria de lo que admiraba mucho más. Disfrutar de la impertinente energía y agudeza de una suerte de representación denominada *happening* no me obligaba a interesarme menos por Aristóteles y Shakespeare. Estaba —estoy— a favor de una cultura plural, polimorfa. Entonces, ¿no hay jerarquía? Por supuesto que hay una jerarquía. Si debiera elegir entre *The Doors* y Dostoievski, entonces —desde luego— elegiría a Dostoievski. Pero ¿tengo que elegir?

Para mí, la gran revelación había sido el cine: me consideraba primordialmente marcada por las películas de Godard y Bresson. Escribí más sobre cine que sobre literatura, no porque me gustaran más las películas que las novelas, sino porque me gustaban más las nuevas películas que las nuevas novelas. Para mí era patente que ningún otro arte se ejercía tan ampliamente con un criterio tan elevado. Uno de mis logros más felices en los años en que estaba escribiendo lo recogido en *Contra la interpretación* es que no pasaba día sin que viera, por lo menos una, a veces dos o tres, películas. La mayoría eran «viejas». Mi concentración en la historia del cine sólo reiteraba mi gratitud hacia determinadas películas nuevas que (junto con mi lista de favoritas de la época del cine mudo y de los años treinta) veía una y otra vez, tan exaltadas eran su libertad e inventiva de método narrativo, su sensualidad y gravedad y belleza.

El cine era el arte ejemplar durante la época en que escribí estos ensayos, pero también hubo asombros en otras artes. Los artistas volvían a ser insolentes, como lo habían sido después de la Primera Guerra Mundial y hasta el auge del fascismo. Lo moderno aún era una idea vibrante. (Lo era antes de las capitulaciones personificadas en la idea de lo «posmoderno»). Y nada he dicho aquí sobre las contiendas políticas que se conformaron en el periodo en que escribí el último de estos ensayos: me refiero al incipiente movimiento que se oponía a la guerra estadounidense en Vietnam, lo que iba a consumir gran parte de mi vida desde 1965 hasta principios de los años setenta. (Aquellos también fueron, supongo, aún los años sesenta). En retrospectiva, qué maravilloso parece todo ello. Cómo sería deseable que hubiera sobrevivido parte de su atrevimiento, su optimismo, su desdén por el comercio. Los dos polos del sentimiento peculiarmente moderno son la nostalgia y la utopía. Quizá la característica más interesante de la época que hoy entendemos bajo el rótulo «años sesenta» era que existía muy poca nostalgia. En este sentido, fue sin duda un momento utópico.

El mundo en que escribí estos ensayos ya no existe.

En vez de un momento utópico, vivimos en una época que se vive como el fin — más precisamente, como justo después del fin— de todo ideal. (Y por lo tanto de la cultura: no hay posibilidad de una verdadera cultura sin altruismo). Una ilusión del fin, quizá: y no más ilusoria que la convicción de hace treinta años de que nos

encontrábamos en el umbral de una gran transformación positiva de la cultura y de la sociedad. No, me parece que no es una ilusión.

No es sólo que se hayan repudiado los años sesenta, y se haya sofocado el espíritu disidente, y convertido en objeto de intensa nostalgia. Los valores del capitalismo consumista cada vez más triunfantes promueven —de hecho, imponen— las mezclas culturales y la insolencia y la defensa del placer que yo respaldaba por razones muy distintas. No existen recomendaciones fuera de un escenario determinado. Las recomendaciones y entusiasmos expresados en los ensayos recogidos en *Contra la interpretación* son ya propiedad de mucha gente. Algo intervenía para que estos puntos de vista marginales resultaran más aceptables, algo de lo que yo no tenía ningún indicio; y si hubiera comprendido mejor mi época, aquella época (llámese por el nombre del decenio si se quiere), me habría hecho más prudente. Algo que no sería exagerado calificar de cambio radical de toda la cultura, un trasvase de valores, para el que hay muchos nombres. La barbarie es un nombre para lo que estaba cundiendo. Utilicemos el término de Nietzsche: habíamos entrado, de verdad, en la era del nihilismo.

Así que no puedo dejar de ver los escritos recogidos en *Contra la interpretación* con alguna ironía. Aún me gustan la mayoría de los ensayos y unos cuantos, como «Notas sobre lo camp» y «Sobre el estilo», mucho. (De hecho, sólo hay algo en el conjunto que no me gusta en absoluto: dos crónicas de teatro, el breve resultado de un encargo que acepté, contra todo buen juicio, de una revista literaria a la que era afín). A quién no le complacería que una colección de escritos polémicos de hace más de tres decenios continúe interesando a nuevas generaciones de lectores en inglés y muchos idiomas extranjeros. No obstante, apremio al lector a que no pierda de vista —puede que le exija algún esfuerzo de imaginación— el contexto más amplio de admiraciones en el cual se escribieron estos ensayos. Apelar a una «erótica del arte» no significaba menospreciar el papel del intelecto crítico. Elogiar una obra entonces condescendida como cultura «popular» no significaba conspirar en el repudio de la alta cultura y sus complejidades. Cuando denuncié (por ejemplo, en los ensayos sobre películas de ciencia ficción y sobre Lukács) determinadas clases de moralización simplista, era en nombre de una seriedad más alerta, menos complaciente. Lo que no comprendía (sin duda no era la persona adecuada para comprenderlo) era que la seriedad misma estaba en las primeras etapas de perder credibilidad en la cultura en su conjunto, y que parte del arte más transgresor del que disfrutaba reforzaría transgresiones frívolas, meramente consumistas. Al cabo de treinta años, la socavación de los criterios de seriedad casi ha concluido con la ascendencia de una cultura cuyos valores más inteligibles, más persuasivos se extraen de las industrias del espectáculo. En la actualidad, la idea misma de lo serio (y de lo honorable) le parece anticuada, poco realista, a la mayoría de la gente y, cuando se permite —como una decisión arbitraria de temperamento—, probablemente malsana, también.

Supongo que no es un error que se lea ahora *Contra la interpretación*, o se relea,

como un documento influyente, pionero, de una época pasada. Pero no es como lo leo, o —tambaleándome de la nostalgia a la utopía— deseo que se lea. Mi expectativa es que su actual reedición, con la adquisición de nuevos lectores, pueda contribuir a la tarea quijotesca de reforzar los valores a partir de los cuales se escribieron estos ensayos y reseñas. Acaso los juicios del gusto expresados en estos ensayos hayan prevalecido. Los valores que subyacen a estos juicios no.

[1994]

Cuestiones de viaje

Los libros de viajes a lugares exóticos siempre han opuesto un «nosotros» a un «ellos»; una relación que arroja una diversidad limitada de valoraciones. La literatura de viajes clásica y medieval es sobre todo de la especie «nosotros buenos, ellos malos» (por lo general «nosotros buenos, ellos horribles»). Ser extranjero era ser anormal, a menudo representado como anormalidad física; y la persistencia de esos relatos de pueblos monstruosos, de «los hombres que llevan su cabeza debajo del hombro» (el relato decisivo de Otelo), de antropófagos, cíclopes y otros por el estilo, ilustra la sorprendente credulidad de las eras precedentes. Pero incluso esta credulidad tiene sus límites. Una cultura cristiana podía creer con mayor facilidad en la existencia de lo monstruoso que de lo perfecto o casi perfecto. Así, mientras los reinos de los fenómenos aparecen siglo tras siglo en los mapas, las razas ejemplares destacan sobre todo en los libros de viajes a la utopía; es decir, a ningún sitio.

Hasta el siglo XVIII no hay muchos ejemplos de una geografía más osada: literatura sobre sociedades modelo que describe presuntos lugares reales. La literatura documental y la narrativa estaban, por supuesto, íntimamente relacionadas en el siglo XVIII, y las narraciones no ficticias en primera persona eran importante modelo para la novela. Es el apogeo de los viajes falaces, así como de la narrativa en forma de libros de viajes. Y el mejor de los viajes imaginarios, *Los viajes de Gulliver*, combina las dos fantasías principales de lo enteramente forastero. Consiste sobre todo en visitas a una sucesión de razas monstruosas, y termina con su agotado héroe asentado entre una raza ideal: un gran momento en la tradición pronto floreciente de «nosotros malos, ellos buenos».

La literatura de viajes que puede ser entendida como premoderna da por sentado el contraste entre la sociedad del viajero y aquellas calificadas de anómalas, bárbaras, atrasadas, raras. Hablar por medio del personaje del viajero, un observador profesional (o incluso aficionado), era hablar en nombre de la civilización; ningún viajero premoderno se tenía por bárbaro. La literatura de viajes moderna comienza cuando la civilización se vuelve una noción crítica así como evidente en sí misma; es decir, cuando ya no es tan claro quién es civilizado y quién no lo es.

El viaje es una fantasía didáctica en el discurso de los *philosophes* (los primeros intelectuales en el sentido moderno), los cuales a menudo invocan distantes sociedades no europeas, descritas como más «naturales» o más «racionales», a fin de iluminar los males de la propia. Los relatos de anomalías físicas atestiguadas por los viajeros a tierras remotas aún circulan a finales del siglo XVIII —los gigantes de Patagonia de tres metros de altura, por ejemplo—, pero el sentido de la anomalía es

crecientemente moral. Y «nosotros» nos convertimos en los deficientes morales. Hay una abundante literatura de viajes a lugares exóticos cuyas virtudes extravagantes se cuentan para señalar un contraste instructivo con Europa. El viaje se realizaba fuera de la civilización —el presente— a algo mejor: el pasado o el futuro.

América fue la beneficiaria de muchos viajes, reales o inventados, de este tipo. «En el comienzo —afirmó John Locke— todo el mundo era América». Crèvecoeur y Chateaubriand encontraron en el Nuevo Mundo algo mejor y no mancillado por la civilización: salud, vigor, integridad moral, una reconfortante ingenuidad y franqueza. Después de semejantes fantasías vino la inevitable literatura opuesta, la de los mordaces viajeros ingleses de mediados del siglo XIX como Fanny Trollope y Dickens, a los cuales simplemente no les parecimos muy civilizados, en una palabra, vulgares; a Harriet Martineau en el decenio de 1830, presintiendo las marchas del abolicionismo y el feminismo, le habíamos gustado un poco más. Casi todos los juicios modernos sobre lugares exóticos son reactivos. Los turcos fueron una de las razas modelo en el siglo XVIII; en el decenio de 1850 la intrépida Martineau visitó de hecho dos ejemplos del harén «turco» y calificó a sus inquilinos como los seres humanos más agraviados, deprimidos y corruptos que jamás hubiera visto.

Si bien estos juicios sobre los viajes —la idealización de una sociedad exótica y la crónica de su barbarie— parece que se alternan en ciclos de esperanza y desilusión, algunos países (siguiendo las misteriosas leyes del estereotipo) han demostrado ser más propensos a la idealización que otros. China ha sido un reino de la fantasía desde que la visitó Marco Polo; y en el siglo XVIII fue creencia extendida que en China, una tierra de la razón, no había guerras, libertinaje, ignorancia, superstición o enfermedades generalizadas. Estados Unidos también, a pesar de todos sus detractores, sigue reapareciendo como objeto de idealización. Por contraste, Rusia es una tierra cuyas costumbres y energías han sido perennemente deploradas. Desde Iván el Terrible, el primer monarca moscovita que cautivó la imaginación de Europa, las crónicas sobre la infamia de la sociedad rusa han constituido una rama floreciente de la literatura de viajes occidental. Las únicas crónicas contrarias memorables —aquellas escritas por los visitantes de los años treinta a los cincuenta, precisamente el periodo del Gran Terror, sobre los grados de libertad y justicia sin precedentes alcanzados en la Unión Soviética— han fortalecido esta tradición.

No es posible imaginar a nadie precisamente desilusionado por la crónica del marqués de Custine sobre la barbarie y el despotismo encontrados cuando visitó Rusia en 1839, si bien muchas personas sí sufrieron una tremenda desilusión con la crónica de Simon Leys, de mediados de la década de 1970, sobre la barbarie de la Revolución Cultural china. Y esta propensión de siglos a pensar lo mejor de China y lo peor de la sociedad rusa todavía se hace eco en la actualidad, cuando, a pesar de que según muchos criterios el comunismo chino es infinitamente más represivo, más (literalmente) totalitario que el soviético, la versión china aún disfruta de mucha mejor prensa que la soviética. (En efecto, la mayoría de los anticomunistas farisaicos

de mayor rango en la estructura de la política exterior estadounidense se comportan como si no advirtieran el carácter trágicamente estalinista de la actual vida política china). Algunos países son perennes objetos de la fantasía.

Los *philosophes* habían atribuido virtudes ideales no sólo al buen salvaje —los hurones de Voltaire y Rousseau, el sabio anciano tahitiano de Diderot—, sino también a reales pueblos no europeos («orientales») como los turcos, los persas y los chinos. Las fantasías de sucesivas generaciones de escritores no eran tan fáciles de desmentir. La única civilización «ideal» que consentían los poetas románticos era una absolutamente muerta: la griega.

Alguna vez el viaje fue una actividad anómala. Los románticos interpretan al ser esencialmente como un viajero: un ser nómada, sin hogar, cuya verdadera ciudadanía es la de un lugar que no existe del todo, o todavía, o ya no existe; entendido como un ideal, opuesto a algo real. Se entiende que el viaje es interminable y el destino, por lo tanto, superable. Viajar se convierte en la condición misma de la conciencia moderna, una visión moderna del mundo: la representación de la añoranza o de la consternación. Según este parecer cualquiera es, en potencia, un viajero.

La generalización del viaje acarreó un nuevo género de escritura de viajes: la literatura de la desilusión, que desde entonces rivalizará con la de la idealización. Los europeos visitaron América, prospectando las posibilidades de una nueva vida más sencilla; los americanos cultivados partieron a Europa para evaluar las fuentes de las civilizaciones del Viejo Mundo; ambos a menudo profesan su desilusión. A partir de principios del siglo XIX, las cartas europeas resuenan con el sentimiento de *Europamüde*, estar cansado de Europa. Los viajeros continúan, cada vez en mayor cantidad, visitando tierras exóticas, no occidentales, que parecen responder a algunos de los viejos estereotipos: esa sociedad más simple, donde la fe es pura, la naturaleza prístina, el descontento (y su civilización) desconocido. Pero el paraíso siempre se está perdiendo. Uno de los temas recurrentes de la moderna narrativa de viajes es la depredación de lo moderno, la pérdida del pasado (la crónica del declive de una sociedad). Los viajeros del siglo XIX advierten las penetraciones en la vida idílica, digamos, en los Mares del Sur, perpetradas por la moderna economía del dinero, pues los viajeros que nunca se soñarían viviendo como los nativos por lo general aún quieren que los nativos sigan siendo saludables, rústicos, sexualmente atractivos, y estén incómodos.

Otra propiamente moderna incitación al viaje, lo que acredita la visita a un país, su descripción, es que en este haya ocurrido una revolución. El escritor de viajes menos romántico y más profundo, Alexis de Tocqueville, advirtió en Estados Unidos la vanguardia de un proceso radical que pronto transformaría también a Europa, y destruiría el pasado irrevocablemente; para examinar esa revolución, la democracia, Tocqueville viajó por Estados Unidos. Los viajes a países para conocer cómo han

sido transformados por una revolución, una revolución que reivindica la promulgación de ideales, es uno de los grandes temas de la literatura viajera moderna. En el siglo xx han sido viajes a revoluciones específicas, en busca de esa patria ideal, la revolución en general. Buena parte de la literatura de viajes occidental a países comunistas es leída como una variante reciente de un género antiguo, en el que los visitantes de la corrupta Europa supersofisticada exaltan las saludables energías de un «nuevo mundo»; en la actualidad la de un así llamado «hombre nuevo».

En esta versión del destino ideal, «revolucionario» ha reemplazado a «primitivo» pero aún conserva muchos atributos de lo que se entendía antaño por primitivo. «He visto el futuro, y funciona», fue la conocida declaración de Lincoln Steffens tras su visita a la Unión Soviética a comienzos de los años treinta; acaso el apogeo de la identificación del comunismo con la modernización. Pero a medida que se desacreditó el modelo soviético y la revolución se convirtió en el sino de esforzadas sociedades agrarias más o menos en estado de sitio, parecía que lo que los viajeros en verdad sentían era esto: He visto el pasado y... se está moviendo.

Los viajes a esos países agraviados en su pobreza se aprecian como travesías retrospectivas: el abandono de una próspera civilización acosada por la duda, a cambio de las simplicidades, las devociones, la vida materialmente espartana de una era remota. Al escribir sobre su visita a China en 1973, Barbara Wooten confesó: «A cualquiera que proviene de un mundo que amenaza con estrangularse a sí mismo con sus propias complicaciones, la aparente simplicidad de la vida china ejerce un atractivo irresistible». Esta reacción es más que una mera fantasía. Las revoluciones comunistas no sólo tienden a suceder en sociedades agrarias sino, a pesar de toda la energía dedicada a producir alguna modernización, a salvaguardar tenazmente buena parte de lo que aún es premoderno en ellas, como la anticuada vida familiar y el papel central de la cultura literaria, a abandonar o al menos demorar —en parte a causa de los irremediables fracasos de la economía— la aparición de la sociedad de consumo, con su riqueza, sus valores «permisivos» y su cultura de masas degradada. Ni siquiera los infortunados países de Europa Central (en la actualidad paradigmáticamente reubicados en el «Este»), aunque en modo alguno sociedades atrasadas cuando cayeron bajo la hegemonía rusa, son excepciones a la regla del demorado avance hacia lo moderno que impone el comunismo; y aún conservan manifiestamente más de la Europa previa a la Segunda Guerra Mundial que los países de Europa occidental. Buena parte de la reacción favorable de los visitantes extranjeros se debe precisamente a eso.

En casi todas las crónicas del moderno viaje reflexivo, el tema central es la enajenación misma. El viaje puede respaldar una visión del mundo escéptica, sumamente sensual o especulativa. O la travesía es un ejercicio para sobreponerse a la enajenación en la que los viajeros celebran virtudes —o libertades— descubiertas en sociedades distantes y de las que carecen en la propia. En otro viaje que se ha hecho común gracias a las más amplias posibilidades de viajar a países no europeos,

el visitante acomodado, de vacaciones de sus restricciones burguesas, explora lo «pintoresco», aprovecha las ilimitadas oportunidades sexuales. Un célebre ejemplo del siglo XIX es el viaje de Flaubert, en compañía de Maxime du Camp, a Egipto entre 1850 y 1851. (En el siglo XX, los escritores homosexuales han sido especialistas en este tipo de periplo libertino a las colonias y excolonias). En el viaje a la revolución, otra clase de pintoresquismo es patente. Parte de lo que se advierte como anticuado en los países comunistas es el decoro sexual. La sexualidad libre de ataduras no se asocia en la actualidad con lo primitivo sino con la decadencia. La revolución se representa a sí misma como reino de la virtud, y los visitantes han estado predispuestos a creer que la conducta en una sociedad revolucionaria ha sido realmente así transformada. A comienzos de los años setenta muchos visitantes occidentales aceptaron las solemnes garantías de sus anfitriones chinos de que no había robos, ni homosexualidad ni sexo antes del matrimonio en China.

Aunque el viaje para la perversión es lo opuesto a la travesía altruista y edificante a un país pobre en el trance de una revolución, el segundo a menudo inspira semejantes condescendencias e indiferencias. Los bien dispuestos visitantes que no pueden imaginar siquiera las privaciones locales a menudo gozan de un alto grado de conciencia revolucionaria, y cuando, por ejemplo, los rigores espantosos y el fanatismo letal del comunismo chino en la época de la Revolución Cultural se habían más o menos mitigado, a mediados de los años setenta, se sabía que los visitantes inexpertos se lamentaban entre ellos porque se habían perdido el periodo en verdad bueno, cuando los nativos eran puros, piadosos, y el consumismo no los había corrompido.

Muchos de los primeros viajeros a las capitales de la revolución iban, como en una anticuada travesía literaria, a tierras exóticas a fin de escribir sobre ello al volver a casa. Los viajeros a estos países eran conscientes de que cruzaban una barrera formidable. (Más allá de la Gran Muralla. Detrás del Telón de Acero). Arribaban para escribir sobre un país exótico; lo que en realidad escribieron fue su itinerario, el extenuante programa que se organiza para los visitantes privilegiados. En efecto, el formato común de estos libros era la crónica del viaje, como en *China día a día*, la señaladamente ingenua crónica que Simone de Beauvoir escribió de su viaje a China en 1955. Y a comienzos de los setenta, con la creciente cantidad de viajes a China, los viajeros no informaban de viajes similares sino idénticos: la misma comuna que siembra té en Hangchow, la misma fábrica de bicicletas en Shanghai, el mismo «comité de calle» en un vecindario de Pekín; la uniformidad del viaje no disuadió a muchos de ellos de que escribieran casi el mismo libro al volver a su país.

Aislados, herméticos, asediados; todos los países comunistas cuentan con intrincados procedimientos para recibir a visitantes extranjeros, mimándolos mientras se les pone cuidadosamente a prueba, luego se les despacha de vuelta, cargados de baratijas y libros, al mundo exterior. Como la mayoría de las modernas incursiones en cualquier tierra lejana, la vivencia en la que el viajero a la revolución está inscrito

elimina todo riesgo, niega el enigma. El misterio, el riesgo y lo desagradable, el aislamiento, son ingredientes tradicionales del viaje a tierras remotas. Incluso el más independiente observador solitario precisa de ayuda para descifrar un país exótico. Tal observador puede contar con un cicerone local, que será su principal interlocutor durante parte del viaje —como en *Entre los creyentes* de V. S. Naipaul, sobre sus viajes por el islam convulsionado con la revolución—. Pero es improbable que el observador solitario se fíe del todo de las actitudes de este amigo. El viaje en grupo a una revolución comunista está planeado para producir un resultado diferente. Se trata de travesías organizadas por funcionarios especializados para que el país parezca inteligible. Y muchos visitantes a países comunistas han sido persuadidos fácilmente para que crean que las aspiraciones y necesidades de sus habitantes son en lo fundamental distintas de las nuestras, aunque sean más bien semejantes, y que las instituciones y prácticas son comparables a las nuestras, aunque sean de hecho radicalmente diferentes.

El viaje emprendido a nuevos mundos solía ser arduo, peligroso; tan peligroso que los protagonistas a menudo lo omitían. Muchos autores de libros de viajes eran viajeros de sillón, plagiarios de crónicas anteriores. Que con el tiempo el viaje a lugares exóticos fuera del todo común, y cada vez más organizado, ha vuelto el antiguo embuste en algo casi obsoleto: la gente en efecto emprende los viajes sobre los que escribe. En el periodo moderno probablemente hay muchos menos libros de viajes que intentan engañar adrede, muchos más en los cuales el autor es el embaucado. Las posibilidades de ser descubierto, por supuesto, también han aumentado. Ninguna india natchez llegó a París a finales del siglo XVIII para explicar lo que Chateaubriand no había visto o había tergiversado en el curso de sus entusiastas (y, en parte, fingidos) viajes a Estados Unidos en 1791. Pero alguien —su nombre es Eleanor Lipper— que cumplió once años en el Gulag y fue prisionera en ese campo de trabajos forzados en Siberia que Henry Wallace y Owen Lattimore visitaron a comienzos del decenio de 1940 y declararon un lugar de trabajo modélico (un cruce entre la Compañía de la Bahía de Hudson y la Dirección del Valle del Tennessee), en efecto apareció unos cuantos años después y escribió sobre la cólera y el desdén que los prisioneros sintieron por sus visitantes.

Las crónicas de viaje a países exóticos en el siglo XIX suprimían a los sirvientes, a menudo todo un séquito, que acompañaban al audaz viajero. El viajero moderno que recorre la revolución propendía a suprimir al grupo con el que ese viaje se realizaba. El tipo de persona que escribe un libro sobre un viaje a un país comunista es, la mayoría de las veces, el tipo al que invitan. Y esto por lo general implica ser participante de una gira; una gira educativa (es decir, propagandística) patrocinada y a menudo sufragada por el país visitado. Como en todas las giras, quizá se conozca a pocas o incluso a ninguna de las otras personas con las que se está involucrado. El

grupo puede estar reducido a tres personas (como mi primer viaje a Vietnam del Norte en abril de 1968) o cinco (como cuando fui a Polonia en abril de 1980) u ocho (el tamaño del grupo al que me sumé cuando fui a China en 1979). Los grupos de cuarenta por lo general indican estudiantes; los eminentes casi nunca viajan en grupos de más de cinco o seis; a los tenidos por celebridades de la flor y nata se les invitará a viajar con una pareja o acompañante. Y, si se trata de un primer viaje a un país comunista, sorprenderá saber que ese grupo —a pesar de su reducido tamaño, de su carácter *ad hoc*— será denominado «delegación». Se podrá argüir que el grupo no representa a nadie en el país de origen, que cada integrante habla en nombre propio, pero los sonrientes anfitriones seguirán refiriéndose a «vuestra delegación».

La costumbre es que todos los participantes se reúnan en un hotel a mitad del viaje de «entrada», el día anterior al ingreso en el país, para recibir instrucciones sobre las normas fundamentales del viaje en delegación y para elegir a un «presidente» (a veces también a un vicepresidente) durante la estancia, cuyo cometido será responder a los discursos oficiales y ocupar el lugar de honor de la mesa en los banquetes y brindar. (Algunas delegaciones eligen turnarse la presidencia en diferentes segmentos del viaje, para así compartir la pomposidad y la diversión). A cualquier lugar adonde vaya —a las estaciones de ferrocarril, donde recibe al tren; a las fábricas; a las escuelas; a la Unión de Escritores—, la propia delegación se reúne con representantes de sus organizaciones.

No hay invitación sin organización invitante (anfitriona). No hay viaje sin programa. Conducidos de museos a jardines de infancia modelo, a la cuna del más célebre compositor o poeta del país, recibidos e invitados al té y a escuchar estadísticas simuladas por dignatarios en fábricas y comunas, guiados de una comida descomunal a otra, con tiempo libre para comprar sin ton ni son en tiendas exclusivas para turistas, los viajeros completarán su estrecho programa casi sin haber hablado con alguien salvo entre ellos mismos y los únicos nativos con los que pasan el tiempo, y sobre los que basarán muchas generalizaciones: los inveteradamente amables guías asignados a la delegación. Estos acompañantes oficiales —salvo unos cuantos escritoruelos jefes, son a menudo jóvenes, afectuosos, entusiastas (se han empleado duramente para conseguir este trabajo codiciado y emocionante que los pone en contacto con extranjeros) y están asustados (saben las consecuencias de un mal paso, de una indiscreción)— rondan y se inquietan, a disposición permanente de los que están a su cargo. En su compañía siempre se está ocupado. Ellos lo están aún más. Durante el descanso tras la comida, han de encargarse de los billetes y el alojamiento; despiertos a altas horas de la noche, escriben informes sobre las actividades del día y las reacciones de los visitantes, planeando las actividades venideras. El papel del turista es, propiamente, codicioso. Pero la delegación en gira por un país comunista ofrece una invitación explícita a ser egoísta, codiciosa. El visitante sólo necesita expresar su deseo de alguna excursión o entretenimiento no programado y se hacen más llamadas a gente que trabaja tras bambalinas para traer

en un santiamén las entradas necesarias, un guía en el sitio de inmediato, otra limusina.

Los viajes educativos son por definición un viaje privilegiado; un viaje con billete de ida y vuelta. Uno de los modelos del viaje a países extranjeros con propósito educativo era el *Grand Tour* del siglo XVIII, en el cual se exponía al joven caballero, acompañado por su tutor a menudo mal nacido y por lo general mal pagado, a una diversidad de costumbres, lugares, tesoros adyacentes a los suyos. Si bien estos pausados viajes a través del continente no eran mucho más que los progresos del libertino, su fin instructivo no podía ser anulado del todo. El graduado del *Grand Tour* en efecto volvía a su país contaminado de alguna manera por lo foráneo. Cuando menos había vivido que hay más modelos de civilización; lo cual es uno de los comienzos de la verdadera civilización, y de la cortesía.

En el *Grand Tour* ofrecido a los visitantes a países comunistas, el viaje está planteado para asegurar que no se encontrarán con nada contaminante. La condición previa de estas travesías o viajes de estudio, la distancia intelectual y cultural del visitante, se refuerza por el obligado lujo del viaje en delegación. La Disneylandia de la revolución que verá el viajero tiene por tema el progreso del país, los beneficios de la revolución, ilustrados por un despliegue de representaciones elementales, económicas y culturales, a las que se lleva a los visitantes a fin de que las admiren. Pero pocos provenientes de países muy prósperos, entre ellos muchos vinculados con la izquierda, son capaces de evaluar estas representaciones. Si se trata de su primer viaje a un país comunista, es probable que la mayoría haya estado por primera vez en una fábrica de camiones, en una granja de cría, en una fábrica de papel. La mayoría no sabrá nada del comunismo, del país que visitan (a menudo no han dedicado tiempo a estudiar un mapa, y parecen no conocer los hechos más destacados de su historia), sobre la vida de los campesinos y los procedimientos industriales importantes.

Los llamados compañeros de viaje, informados o ignorantes, no son los mejores participantes en una visita en delegación. De hecho, los funcionarios especializados en los países comunistas han aprendido a desconfiar de los izquierdistas occidentales y —esto es más claro en el lugar de vacaciones favorito de Richard Nixon y en «la así llamada China comunista» de Ronald Reagan— prefieren recibir a viajeros intocados por sentimientos radicales: mejor un presidente de consejo de administración que un izquierdista profesor adjunto de Historia. Tales viajeros tienden a salir con una impresión mucho más favorable del país que la anterior al viaje, en parte por su descubrimiento de que hay muchas personas amistosas y atractivas, de que en las calles exóticas hay multitud de seres humanos «iguales a nosotros».

¿Qué habían imaginado antes del viaje?

[1994]

La idea de Europa

(otra elegía más)

¿Europa? ¿Qué representa Europa para mí?

Qué no representa: la Europa de los euronegocios, los eurodólares; la así llamada, aspirante «comunidad» europea que supuestamente ayudará a cada país de la capitalista Europa occidental «a enfrentarse a los vigorizantes desafíos económicos de finales del siglo xx» (cito del *Herald Tribune* de hoy, el periódico estadounidense mundial); el eurokitsch exaltado como arte y literatura en estos países; los eurofestivales y las euroexposiciones y el europeriodismo y la eurotelevisión. Pero esa Europa está dando inexorablemente nueva forma a la Europa que amo, la cultura polifónica en el seno de cuyas tradiciones, algunas, creo y siento y me impaciente, y con cuyas mejores pautas humildemente alineo las mías.

Estados Unidos no está, por supuesto, totalmente desunido de Europa, aunque es mucho menos parecido a Europa (más «bárbaro») que lo que muchos europeos preferirían pensar. Y si bien, como la mayoría de mis compatriotas, aunque de una menor mayoría que antes, soy de ascendencia europea —específicamente de ascendencia judía europea (mis bisabuelos inmigraron al noreste de Estados Unidos hace un siglo desde lo que en la actualidad son Polonia y Lituania)—, no pienso a menudo en lo que para mí representa Europa en cuanto estadounidense, pienso en lo que representa para mí en cuanto escritora, en cuanto ciudadana de la literatura; la cual es una ciudadanía internacional.

Si he de describir lo que para mí representa Europa como estadounidense, comenzaría por la liberación. La liberación de lo que en Estados Unidos pasa por cultura. La diversidad, seriedad, exigencia, densidad de la cultura europea constituyen un punto de Arquímedes desde el que puedo, mentalmente, mover el mundo. No puedo desde Estados Unidos, desde lo que me ofrece la cultura estadounidense, como un conjunto de criterios, como legado. De ahí que Europa sea esencial para mí, más esencial que Estados Unidos, aunque todas mis estancias en Europa no me conviertan en una expatriada.

Por cierto, Europa significa mucho más que la diversidad ideal, esa alimentación magnífica... esos placeres, esas pautas. Una antigua realidad, desde al menos la Edad Media, y una aspiración perenne, a menudo hipócrita, «Europa» como lema de congregación para la unificación política ha promovido invariablemente la supresión y la anulación de las diferencias culturales, y la concentración e incremento del poder del Estado. Es aleccionador recordar que no sólo Napoleón sino también Hitler

proclamaron un ideal paneuropeo. Mucha propaganda nazi en Francia durante la ocupación se dedicaba a presentar a Hitler como salvador de Europa del bolchevismo, de las hordas rusas o «asiáticas». La idea de Europa a menudo ha estado relacionada con la defensa de la «civilización» contra las poblaciones extranjeras. Por lo general la defensa de la civilización implicaba extender el poderío militar y los intereses comerciales de un único país europeo que competía por el poder y la riqueza con otros países europeos. Además de implicar algo que en efecto podría denominarse civilización (pues esto tampoco debe ser negado), «Europa» implica una idea del derecho moral a la hegemonía de algunos países europeos sobre extensas regiones de lo que no es Europa. Al intentar convencer a los no judíos de la conveniencia de un Estado judío en Palestina, Theodor Herzl declaró que «formaremos parte del muro fortificado de Europa contra Asia, y desempeñaremos el papel de vanguardia cultural frente a los bárbaros». No cito esta frase del *Judenstaat* de Herzl para arremeter (junto a todos los demás en estos días) en especial contra Israel sino para destacar el hecho de que virtualmente toda acción colonizadora en el siglo XIX y principios del XX por parte de los pueblos europeos se justificó como una extensión de las fronteras morales de la «civilización» —tenida por idéntica con la civilización europea— y una retirada de las oleadas de la barbarie.

Durante mucho tiempo la propia idea de valores «universales», de instituciones mundiales, fue en sí misma eurocéntrica. Hay un sentido en el que el mundo *fue*, alguna vez, eurocéntrico. Esa Europa es «el mundo de ayer», el título que Stefan Zweig dio a su lamento por Europa en la forma de sus memorias, su último libro, escrito hace casi medio siglo después de que este preeminente buen europeo fuera obligado a huir de Europa, a huir de una triunfante barbarie que fue (¿hace falta señalarlo?) enteramente generada en su seno, en el corazón de Europa. Se podría pensar que la noción de Europa está del todo desacreditada, primero por el imperialismo y el racismo, y luego por los imperativos del capitalismo multinacional. En realidad no es así. (Como tampoco la idea de civilización es inservible; a pesar de las cuantiosas atrocidades coloniales cometidas en su nombre).

El lugar donde la idea de Europa tiene la mayor vivacidad cultural es en la región central y oriental del continente, donde los ciudadanos de países en el otro imperio luchan por algo de autonomía. Me refiero, por supuesto, al debate sobre Europa Central que abrió el influyente ensayo de Milan Kundera hace unos años, y continuó con ensayos y manifiestos de Adam Zagajewski, Václav Havel, Georgy Konrád y Danilo Kiš. Para un polaco, un checo, un húngaro y un yugoslavo (incluso, por otras razones, para un austriaco y un alemán), la idea de Europa conlleva una autoridad evidente, subversiva. El valor último de la contrahipótesis cultural, y finalmente política, de Europa Central —y, por extensión, de Europa— es exhortar a un acuerdo de paz europeo, un acuerdo que erosionaría la rivalidad de las superpotencias que tiene de rehenes a todas nuestras vidas. Que las orillas de los dos imperios, cuando se encuentran en Europa, fueran porosas sería en interés de todos. Y me refiero a todos,

que definiré arbitrariamente como todos aquellos que creen que a sus bisnietos debería permitírseles tener bisnietos. «Mientras sea imposible ir a Viena desde Budapest para una noche en la ópera sin permiso especial —ha señalado Konrád— no podemos afirmar que vivimos en un estado de paz».

¿Tenemos algo comparable al proyecto romántico de los centroeuropeos de una Europa de pequeñas naciones, capaces de comunicarse entre sí libremente y hacer un fondo común de su experiencia, su inmensa madurez cívica y profundidad cultural, que han sido adquiridas a un precio tan alto de sufrimiento y privaciones? Para nosotros, que podemos saltar de un continente a otro para ir una noche a la ópera sin solicitar un permiso especial de nadie, ¿podría Europa significar algo de tanto valor? ¿O el ideal europeo se ha vuelto obsoleto por nuestra prosperidad, nuestra libertad, nuestro egoísmo? ¿Y la idea misma, para nosotros, ha sido estropeada sin remedio?

En un aspecto, nuestras dos experiencias parecen comparables, quizá a causa de la verdadera pérdida de poder europeo a ambos lados de la divisoria del imperio. La nueva idea de Europa, no la de la ampliación, sino del atrincheramiento: no la europeización del resto del mundo sino de Europa. Entre los polacos, húngaros y checos, «Europa» es una consigna nada sutil que limita el poder y la hegemonía cultural de los zopencos y sofocantes ocupantes rusos. Hacer Europa... europea. En la Europa rica, donde no podemos quejarnos de estar incomunicados los unos con los otros, hay una angustia distinta. No se trata de hacer Europa europea, sino de mantenerla europea. Una batalla que se está perdiendo claramente. Mientras las poblaciones altamente cultivadas de Europa Central están sufriendo un aislamiento absurdo y un racionamiento de contactos culturales, las de Europa occidental están aquejadas de incesantes y aislantes adiciones de prácticas culturales. Hay taxistas sijs en Frankfurt y mezquitas en Marsella. Médicos italianos en hospitales de Nápoles, Roma y Turín están practicando extirpaciones del clítoris a hijas pubescentes de inmigrantes africanos, a petición de sus padres. Los únicos países relativamente homogéneos de Europa serán los pobres, como Portugal o Grecia, además de los países de Europa Central que han sido empobrecidos por cuarenta años de economía planificada dirigida desde Moscú. La afluencia sin tregua de extranjeros en los países europeos ricos tiene la posibilidad de volver repugnante la consigna «Europa» otra vez.

Europa, ¿un ejercicio de nostalgia? ¿Lealtad a Europa como seguir escribiendo a mano cuando todos están usando una máquina de escribir? (Más acertadamente: ¿como seguir escribiendo en una máquina de escribir cuando todos están usando un procesador de textos?). Acaso merece la pena advertir que los países donde la idea de Europa se puede considerar seriamente que en efecto florece son aquellos cuyos sistemas de gobierno inflexibles, terribles, militarizados y sus economías funestas los vuelven considerablemente menos modernos, menos prósperos y más étnicamente homogéneos que la parte occidental del continente. Una Europa moderna —a menudo mal llamada una Europa «americanizada»— sin duda es mucho menos

européa. Alguna experiencia en Japón en el último decenio me ha enseñado que lo «moderno» no es equivalente a estadounidense. (La modernización equiparada a la americanización y viceversa podría ser el máximo prejuicio eurocentrista). Lo moderno tiene su lógica propia, liberadora e inmensamente destructiva, por la que Estados Unidos, no menos que Japón y los países europeos prósperos, está siendo transformado. Mientras, el centro se ha desplazado. (Aunque el centro siempre está siendo destruido o modificado por la periferia). Los Ángeles se ha vuelto la capital oriental de Asia, y un industrial japonés, cuando describió recientemente sus planes de establecer una fábrica en el «noreste» de Estados Unidos, no se refería a Massachusetts sino a Oregón. Hay una nueva geografía cultural y política, y será sincretista, y crecientemente destructiva del pasado. El futuro de la Europa convencional es Eurolandia, parques temáticos del tamaño de naciones. Europa como repetición instantánea, que los nativos consumirán con tanta avidez como los turistas (en Europa la distinción es hace tiempo obsoleta: todo el mundo es turista). ¿Qué queda de la Europa del arte excelente y la seriedad ética, de los valores de la privacidad y la introspección y del discurso no amplificado y hecho a máquina: de la Europa que posibilita las películas de Krzysztof Zanussi y la prosa de Thomas Bernhard y la música de Arvo Pärt? Esa Europa todavía existe, seguirá existiendo por algún tiempo. Pero ocupará menos territorio. Y crecientes conjuntos de sus ciudadanos y adeptos se entenderán a sí mismos como emigrados, exiliados y extranjeros.

¿Qué ocurrirá con las propias raíces europeas, las reales y las espirituales? No puedo pensar en una respuesta más consoladora a esa pregunta que la ofrecida por una expatriada escritora estadounidense a la que una vez se le preguntó si, al haber vivido en Francia cuarenta años, no le preocupaba perder sus raíces estadounidenses. Gertrude Stein dijo, con una respuesta acaso más judía que estadounidense: «Pero ¿de qué sirven las raíces si no las puedes llevar contigo?».

[1994]

El muy cómico lamento de Píramo y Tisbe

(un interludio)

MURO: Así es como Muro su papel termina y, ya terminado, Muro se retira.

El sueño de una noche de verano
(acto quinto, escena primera)

TISBE: Y ya no está aquí.

PÍRAMO: Nos separaba. Nos añorábamos. Nos distanciamos.

TISBE: Siempre estaba pensando en él.

PÍRAMO: Pensaba que estabas pensando en mí.

TISBE: ¡No, no! (*Le da un beso*). Cuántas veces te he tranquilizado. Pero estoy hablando de lo que no dije. Con cada frase que pronunciaba, había otra, media frase no dicha: «Y el muro...». Ejemplo: Voy al Paris Bar.

PÍRAMO: «Y el muro...».

TISBE: Ejemplo: ¿Qué ponen en el Arsenal esta noche?

PÍRAMO: «Y el muro...».

TISBE: Ejemplo: Lo de los turcos en Kreuzberg es terrible.

PÍRAMO: «Y el muro...».

TISBE: Precisamente.

PÍRAMO: Fue una tragedia. ¿Ahora será una comedia?

TISBE: No seremos normales, ¿verdad?

PÍRAMO: ¿Eso quiere decir que podemos hacer lo que nos venga en gana?

TISBE: Me empiezo a sentir un poco nostálgica. Ah, el corazón humano es muy veleidoso.

PÍRAMO: ¡Tisbe!

TISBE: ¡No me refiero a ti, querido! Ya sabes que siempre seré tuya. Quiero decir, tú siempre serás mío. Pero por supuesto que es lo mismo, ¿no? No, estoy pensando en... ya sabes. Lo echo en falta.

PÍRAMO: ¡Tisbe!

TISBE: Sólo un poco. (*Mira el ceño fruncido de Píramo*). Sonríe, querido. ¡Ay, esta gente es tan seria!

PÍRAMO: He sufrido.

TISBE: Yo también, a mi modo. No como tú, claro. Pero no siempre fue fácil por aquí tampoco.

PÍRAMO: No peleemos.

TISBE: ¿Pelear? ¿Nosotros? ¡Nunca! (*Ruido de pica-muros*). ¡Escucha! ¡Qué sonido tan asombroso!

PÍRAMO: Ojalá hubiera traído mi grabadora. Es una Sony.

TISBE: Me alegra que ya puedas comprar lo que te apetezca. No me había dado cuenta de que fueras *tan* pobre.

PÍRAMO: Fue terrible. Pero, ya sabes, fue bueno para fortalecer el carácter.

TISBE: ¿Ves? Hasta tú puedes lamentarte. Una artista norteamericana me lo advirtió hace un año: Echarás de menos este muro. (*Espía a algunos pica-muros rociando de pintura su reserva de trozos del muro*). Lo están mejorando.

PÍRAMO: No seamos nostálgicos.

TISBE: Pero estarás de acuerdo en que algo tuvo de bueno. Nos hizo distintos.

PÍRAMO: Seguiremos siendo distintos.

TISBE: No sé. Tantos coches. Tanta basura. Los pordioseros. Los peatones no esperan en la esquina a que el semáforo se ponga en verde. Los coches aparcados en la acera.

Entra el Espíritu de Nueva York.

ESPÍRITU: Ah, ciudad, te reconozco. Tus bares sados, tus festivales de cine independiente, tus ingentes cantidades de extranjeros de piel oscura, tus depredadores de bienes raíces, tus tiendas *art déco*, tu racismo, tus restaurantes mediterráneos, tus calles llenas de basura, tus mecánicos descorteses...

TISBE: ¡No! ¡Fuera de aquí! Esta es la Berkeley de Europa Central.

ESPÍRITU: Europa Central: un sueño. Tu Berkeley: un interludio. Esta será la Nueva York de Europa: ese fue siempre su destino. Sólo pospuesto por apenas sesenta años.

El Espíritu de Nueva York desaparece.

TISBE: Bien, imagino que no será tan malo. Puesto que Nueva York no es América, esta ciudad no será...

PÍRAMO: Claro, claro, siempre que parezca gastada y también llena de extranjeros inoportunos. (*Suspira*). No alberguemos muchas esperanzas.

TISBE: Ah, tengamos esperanzas. Seremos ricos. Sólo es dinero.

PÍRAMO: Y poder. Me va a gustar.

TISBE: No recibiremos nada que no merezcamos. Estamos juntos. Somos libres.

PÍRAMO: Todo va muy deprisa. Y está costando demasiado.

TISBE: Nadie puede obligarnos a hacer lo que no queremos siempre que estemos

juntos.

PÍRAMO: Lo paso mal pensando en los que tienen peor suerte que nosotros. Pero a veces lo recordaremos, ¿o no?

TISBE: Quiero olvidar estas historias viejas.

PÍRAMO: La historia es añoranza.

TISBE: Anímate, querido. El mundo está dividido en viejo y nuevo. Y siempre estaremos en el bando de los buenos. Desde ahora.

PÍRAMO: Goethe dijo...

TISBE: Ay, Goethe no.

PÍRAMO: De acuerdo.

TISBE: En un texto de Walter Benjamin...

PÍRAMO: ¡No, tampoco Benjamin!

TISBE: Bien. (*Permanecen callados unos momentos*). Demos un paseo.

*Miran una procesión de vendedores,
entre ellos algunos soldados rusos,
que cruzan un campo vacío.*

PÍRAMO: Y pensar que esa era una tierra de nadie.

TISBE: ¿Qué venden?

PÍRAMO: De todo. Todo está en venta.

TISBE: Di que es mejor. ¡Por favor!

PÍRAMO: Claro que es mejor. No tenemos que morir.

TISBE: Entonces sigamos celebrándolo. Toma un poco de champán. Tómate una River Cola.

Beben.

PÍRAMO: Libertad al fin.

TISBE: Pero no tires la lata al suelo.

PÍRAMO: ¿Por quién me tomas?

TISBE: Perdona. Es que... lo siento. Sí, la libertad.

Telón.

[1991]

Respuestas a un cuestionario

En mayo de 1997 la revista literaria francesa *La Règle du Jeu*, dirigida por Philippe Sollers, condujo «una encuesta internacional sobre el papel de los intelectuales». Fui la única estadounidense en la lista de encuestados a los que se les enviaron las siguientes seis preguntas:

1. ¿Qué representa para usted la palabra intelectual en la actualidad? ¿Se considera a sí misma como una intelectual o rechaza el término?
2. ¿Quiénes son las personalidades intelectuales que la han estimulado de una manera profunda y que aún influyen en su pensamiento?
3. ¿Cuál es el papel de los intelectuales a finales del siglo xx? ¿Han concluido su misión o cree que aún tienen un cometido importante en el mundo?
4. Mucho se ha dicho acerca de los errores de los intelectuales, su ceguera e irresponsabilidad. ¿Qué piensa acerca de estas acusaciones? ¿Está de acuerdo o pondría en entredicho esta crítica?
5. ¿Cuáles, según usted, son los obstáculos principales para los intelectuales en su país: la indiferencia de los medios, el caos de las opiniones, la represión política, o qué?
6. ¿Cuáles cree que son las tareas más urgentes, los prejuicios más peligrosos, las causas más importantes, los mayores peligros y las mayores alegrías intelectuales de la actualidad?

Esto estimuló nueve respuestas a algunas de las preguntas planteadas y (me pareció) a las implícitas.

1. Lo que la palabra intelectual representa para mí en la actualidad es, en primer lugar, conferencias y debates en mesas redondas y simposios en revistas sobre el papel de los intelectuales, en los que renombrados intelectuales se han puesto de acuerdo en pronunciarse sobre la incompetencia, credulidad, vergüenza, traición, irrelevancia, desuso e inminente o ya absoluta desaparición de la casta a la cual, como su participación en estos actos atestiguan, pertenecen.
2. Si me considero una intelectual (procuro considerarme a mí misma lo menos posible) no viene al caso. Respondo si me llaman.
3. Siendo ciudadana de un país cuya cultura política y ética promueve y reafirma la desconfianza, el miedo y el desprecio hacia los intelectuales (reléase a

Tocqueville), el país con la tradición antiintelectual más desarrollada del planeta, me inclino por una visión menos hastiada del papel de los intelectuales que la de mis colegas europeos. No, su «misión» (como expresa su pregunta) no ha concluido.

Por supuesto, sería hablar demasiado bien de los intelectuales esperar que la mayoría tenga el gusto de protestar contra la injusticia, defender a las víctimas, poner en entredicho las reinantes piedades autoritarias. La mayoría de los intelectuales son tan conformistas —tan dispuestos, digamos, a apoyar la prosecución de guerras injustas— como la mayoría de las personas que ejercen profesiones ilustradas. La cantidad de personas que han dado buena reputación a los intelectuales, como alborotadores, voces de la conciencia, siempre ha sido exigua. Los intelectuales que toman partido responsablemente y se colocan en primera línea por sus convicciones (en oposición a la firma de peticiones) son mucho menos comunes que los intelectuales que adoptan posiciones públicas por deliberada mala fe o ignorancia desvergonzada acerca de lo que se están pronunciando: por cada André Gide o George Orwell o Norberto Bobbio o Andrei Sajarov o Adam Michnik, diez Romain Rolland o Ilya Ehrenburg o Jean Baudrillard o Peter Handke, etcétera, etcétera.

Pero ¿cómo podría ser de otro modo?

4. Aunque hay intelectuales de todos los colores, entre ellos los nacionalistas y los religiosos, confieso que soy partidaria de la variedad secular, cosmopolita y antitribal. El «intelectual desarraigado» me parece una formulación ejemplar.

Por intelectual quiero decir intelectual «libre», alguien que, al margen de su mérito profesional o técnico o artístico, está comprometido a ejercer (y por ende, implícitamente, a defender) la vida mental por sí misma.

Un especialista puede ser asimismo un intelectual. Pero un intelectual no es nunca sólo un especialista. Se es un intelectual porque se siguen (o se deberían seguir) determinadas normas de probidad y responsabilidad en el discurso. Esta es la única contribución indispensable de los intelectuales: el concepto de un discurso que no es meramente instrumental, conformista.

5. ¿Cuántas veces hemos oído afirmar en los decenios recientes que los intelectuales son obsoletos o que Fulano de Tal es el «último intelectual»?
6. Hay dos cometidos para los intelectuales, hoy como ayer.

Uno, edificante, es la promoción del diálogo, apoyar el derecho a que se escuche una multiplicidad de voces, fortalecer el escepticismo frente a las opiniones recibidas. Esto representa hacerles frente a los que su idea de la educación y la cultura es la grabación de ideas («ideales») como el amor a la nación o a la tribu.

El otro cometido es de confrontación. Ha ocurrido un sobrecogedor cambio en las actitudes morales durante los dos decenios recientes en los países capitalistas avanzados. Su distintivo es el descrédito de todos los idealismos, del propio altruismo; de toda clase de criterios elevados, tanto culturales como morales. La ideología del thatcherismo aumenta por doquier, y los medios de difusión, cuya función es promover el consumo, diseminan las narraciones y las ideas de valor y devaluación por las que las personas en todas partes se entienden entre sí. Los intelectuales tienen el cometido de Sísifo de continuar encarnando (y defendiendo) una norma de vida mental, y discursiva, diferente a la nihilista que promueven los medios de comunicación. Por nihilismo entiendo no sólo el relativismo, la privatización del interés, que está en ascenso en todas las clases educadas por doquier, sino también el más pernicioso nihilismo reciente expresado en la ideología de la llamada democracia cultural; el odio a la excelencia, la realización como algo «elitista», exclusivista.

7. La obligación moral del intelectual siempre será compleja porque hay más de un valor «más elevado», y se presentan circunstancias concretas en las que no todo lo incondicionalmente bueno puede honrarse; en las cuales, en efecto, dos de estos valores pueden resultar incompatibles.

Por ejemplo, la comprensión de la verdad no siempre facilita la lucha por la justicia. Y a fin de impulsar la justicia, puede parecer correcto suprimir la verdad.

Espero no tener que elegir. Pero cuando la elección (entre la verdad y la justicia) es necesaria —como, por desgracia, ocurre a veces—, me parece que el intelectual debe decidirse por la verdad.

Así no es, en general, como los intelectuales, los intelectuales mejor intencionados, han procedido. Siempre, cuando los intelectuales suscriben causas, es la verdad, en toda su complejidad, la que sale con cajas destempladas.

8. Una buena regla antes de manifestarse o de firmar algo: No importa qué atraiga las simpatías, no se tiene derecho a una opinión pública a menos que se haya estado allí, vivido de primera mano y sobre el terreno y durante un periodo de tiempo considerable el país, la guerra, la injusticia, o cualquier cosa de la que se esté hablando.

A falta de semejante conocimiento de primera mano y experiencia: silencio.

9. Respecto del tema de la presunción —es peor que la candidez— de muchos intelectuales que adoptan posiciones públicas y se adhieren a acciones colectivas que implican a países de los que no saben casi nada, nadie lo expresó mejor que uno de los intelectuales más comprometidos del siglo xx, Bertolt Brecht (que sin duda sabía de lo que hablaba):

En cuanto a manifestarse muchos no saben
que su enemigo está encabezando la marcha.
La voz que les da órdenes
es la voz del enemigo y
que ese que habla del enemigo
es el enemigo mismo.

[1994]



Esperando a Godot en Sarajevo

No hay nada que hacer. /
Nista ne moze da se uradi.

Frase inicial de *Esperando a Godot*

1

Fui a Sarajevo a mediados de julio de 1993 a poner en escena una representación de *Esperando a Godot*, menos porque siempre había querido dirigir la obra de Beckett (aunque era el caso) y más porque me valió de razón práctica para regresar a Sarajevo y quedarme durante un mes o más. Había pasado dos semanas allí en abril y me había llegado a importar profundamente la maltrecha ciudad y lo que representa; había entablado amistad con algunos de sus ciudadanos. Pero no podía ser de nuevo sólo una testigo: es decir, reunirme y visitar, temblar de miedo, sentir valor, sentirme deprimida, sostener conversaciones desgarradoras, sentir una creciente indignación, perder peso. Si regresaba era para arrimar el hombro y actuar.

El escritor ya no puede pensar que el cometido imprescindible consiste en transmitir las noticias al mundo exterior. Las noticias ya se conocen. Muchos excelentes periodistas extranjeros (la mayoría a favor de la intervención, como yo) han informado de las mentiras y de la masacre desde el comienzo del asedio, mientras la decisión de las potencias europeas occidentales y de Estados Unidos de no intervenir se mantiene firme, y por tanto se concede la victoria al fascismo serbio. No me hacía ilusiones de que ir a Sarajevo a dirigir una obra me volviera útil del modo en que habría podido serlo si fuese una médica o una ingeniera hidráulica. Iba a ser una contribución modesta. Pero era la única de las tres cosas que hago —escribir, realizar películas y dirigir para el teatro— que rendiría frutos y sólo podía existir en Sarajevo, que podría hacerse y consumirse allí.

En abril había conocido a un joven director de teatro nacido en Sarajevo, Haris Pasovic, que había dejado la ciudad al terminar el colegio y había cimentado su considerable reputación trabajando sobre todo en Serbia. Cuando los serbios iniciaron la guerra en abril de 1992 Pasovic se marchó al extranjero, pero en el otoño, mientras trabajaba en un espectáculo titulado *Sarajevo* en Amberes, decidió que no podía permanecer más tiempo en un exilio exento de riesgos, y a finales del año consiguió arrastrarse más allá de las patrullas de Naciones Unidas y bajo el fuego serbio, de regreso a la helada ciudad asediada. Pasovic me invitó a ver su *Grad* (Ciudad), un *collage*, con música, de declamaciones extraídas en parte de textos de Constantinos Cavafis, Zbigniew Herbert y Sylvia Plath, y que empleaba a doce actores; la había montado en ocho días. En ese entonces preparaba una producción mucho más ambiciosa, el *Alcestes* de Eurípides, después de la cual uno de sus alumnos (Pasovic

imparte clases en la todavía operativa Academia de Arte Dramático) iba a dirigir el *Áyax* de Sófocles. Un día Pasovic me preguntó si estaba interesada en regresar en unos meses a dirigir una obra.

Más que interesada, le respondí.

Antes de que pudiera añadir «Dame unos días para pensar qué es lo que me gustaría hacer», me preguntó «¿Qué obra?». Y la bravuconería me sugirió en un instante lo que acaso no habría podido advertir si me hubiese dado más tiempo de reflexión: había una obra obvia que dirigir. La obra de Beckett, compuesta hace más de cuarenta años, parece escrita sobre y para Sarajevo.

Puesto que me han preguntado a menudo desde mi regreso de Sarajevo si trabajé con actores profesionales, he venido a comprender que a muchas personas les parece sorprendente que haya siquiera teatro en la ciudad asediada. De hecho, de los cinco teatros de Sarajevo anteriores a la guerra, todavía dos, de modo esporádico, están en uso: el Teatro de Cámara 55 (Kamerni Teater 55), donde había visto una desangelada representación de *Hair* así como el *Grad* de Pasovic, y el Teatro de la Juventud (Pozoriste Mladih), donde decidí representar *Godot*. Ambos son recintos pequeños. El teatro grande, cerrado desde el comienzo de la guerra, es el Teatro Nacional, el cual presentaba ópera y el Ballet de Sarajevo así como obras dramáticas. Frente al magnífico edificio ocre (sólo ligeramente dañado por los bombardeos) aún hay un cartel de principios de abril de 1992 en el que se anuncia una nueva representación de *Rigoletto*, nunca estrenada. La mayoría de los cantantes, músicos y bailarines de *ballet* habían abandonado la ciudad poco después de que los serbios atacaran, pues era más fácil para ellos encontrar trabajo en el extranjero, en tanto que muchos actores se quedaron y no desean más que ocuparse.

Otra pregunta que me formulan a menudo es: ¿quién va a ver una representación de *Esperando a Godot*? ¿Quiénes en efecto sino las mismas personas que irían a ver *Esperando a Godot* si no estuviese transcurriendo un asedio? Las imágenes de la actual ciudad destrozada deben de hacer difícil entender que Sarajevo fue alguna vez una capital de provincias en extremo animada y atractiva, con una vida cultural comparable a la de cualquier otra vieja ciudad europea de tamaño medio; lo cual incluye un público teatral. Como en otros lugares de Europa, el teatro en Sarajevo era sobre todo de repertorio: obras maestras del pasado y las obras más admiradas del siglo xx. Así como residen en Sarajevo actores de talento, así también integrantes de este público culto. La diferencia es que tanto los actores como los espectadores pueden ser asesinados o mutilados por la bala de un francotirador o por un proyectil de mortero en el camino de ida o de vuelta al teatro; aunque eso puede sucederle a la gente de Sarajevo en sus salones, mientras duermen en su habitación, cuando van a buscar algo a su cocina, mientras salen de su portal.

Sin embargo, ¿esta obra no es más bien pesimista?, me han preguntado. Es decir: ¿no era deprimente para el público de Sarajevo?; es decir: ¿no era pretencioso o insensible escenificar *Godot* allí?; como si representar la desesperación fuera redundante cuando la gente está de verdad desesperada; como si la gente en esa situación quisiera ver, digamos, *La extraña pareja*. La pregunta, condescendiente, filistea, me lleva a advertir que quienes la formulan no entienden en absoluto cómo es Sarajevo ahora, al igual que no les importan en realidad la literatura y el teatro. No es verdad que todos deseen un espectáculo que ofrezca la evasión de su propia realidad. En Sarajevo, como en cualquier otro lugar, hay más que unas cuantas personas que se sienten fortalecidas y consoladas si su sentido de la realidad se ratifica y transfigura por medio del arte. Esto no indica que la gente en Sarajevo no eche de menos el entretenimiento. La dramaturga del Teatro Nacional, que comenzó a asistir a los ensayos de *Godot* después de la primera semana, y había estudiado en la Universidad de Columbia, me pidió antes de que me fuera que trajera algunos ejemplares de *Vogue* y *Vanity Fair* cuando regresara más tarde ese mes: anhelaba el recuerdo de todas las cosas que ya no eran parte de su vida. Sin duda hay más sarajevinos que preferirían ver una película de Harrison Ford o asistir a un concierto de Guns N' Roses que ver *Esperando a Godot*. Eso era también cierto antes de la guerra. Y en la actualidad es, si acaso, un poco menos cierto.

Y si se piensa en las obras producidas en Sarajevo antes de que comenzara el asedio —al contrario que las películas exhibidas, casi todas grandes éxitos de Hollywood (la pequeña cinemateca había estado a punto de cerrar, me informaron, por falta de público)—, para la gente no había nada de extraño o lúgubre en preferir *Esperando a Godot*. Las demás producciones actuales en ensayo o representación son *Alceste* (sobre la indefectibilidad de la muerte y el sentido del sacrificio), *Áyax* (sobre la locura y el suicidio de un guerrero) y *En agonía*, una obra del croata Miroslav Krleža, quien, con el bosnio Ivo Andrić, es uno de los dos escritores de la primera mitad del siglo de la antigua Yugoslavia mundialmente célebres (el título de la obra lo dice todo). Comparada con aquellas, *Esperando a Godot* acaso era el entretenimiento más «ligero» de todos.

En efecto, la cuestión no es por qué hay actividad cultural en Sarajevo ahora, tras diecisiete meses de sitio, sino por qué no hay más. En el exterior de una sala cinematográfica cerrada con tabloncitos contigua al Teatro de Cámara hay un cartel de *El silencio de los corderos* blanqueado por el sol y con una tira en diagonal en la que se lee DANAS (hoy), 6 de abril de 1992, el día en que cesó la asistencia a la sala. Desde que comenzara la guerra todas las de Sarajevo permanecen cerradas, aun si los bombardeos no han dañado gravemente todas. Un edificio en el que la gente se reúne de modo tan predecible habría sido un blanco demasiado tentador para las armas

serbias; y en todo caso no hay electricidad para hacer funcionar un proyector. No hay conciertos, salvo los ofrecidos por un solitario cuarteto de cuerda que ensaya cada mañana y actúa a veces en una salita con cuarenta butacas que asimismo hace las veces de galería de arte. (Es el mismo edificio en la calle del Mariscal Tito que alberga el Teatro de Cámara). Sólo hay un recinto en activo para pintura y fotografía, la Galería Obala, cuyas exposiciones a veces duran un día y nunca más de una semana.

Ninguna de las personas con quienes conversé en Sarajevo cuestiona la escasa vida cultural en esta ciudad donde aún viven, después de todo, entre trescientos y cuatrocientos mil habitantes. La mayoría de los intelectuales y los creadores, entre ellos casi todos los docentes de la Universidad de Sarajevo, huyeron al comienzo de la guerra, antes de que la ciudad estuviera totalmente rodeada. Además, muchos sarajevinos son renuentes a salir de sus casas salvo cuando es del todo necesario: para recoger agua y las raciones que distribuye el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados (Acnur); si bien nadie está a salvo en ningún sitio, tienen más que temer cuando se encuentran en la calle. Y más allá del miedo está la depresión — la mayoría de los habitantes están muy deprimidos—, la cual genera letargo, agotamiento y apatía.

Además, Belgrado era la capital de la antigua Yugoslavia, y tengo la impresión de que en Sarajevo las artes visuales eran adocenadas; y la vida dancística, operística y musical, rutinaria. Sólo el cine y el teatro tenían distinción, así que no es sorprendente que continuaran durante el asedio. Una productora cinematográfica, SAGA, realiza documentales y películas, y hay dos teatros abiertos.

En efecto, el público teatral espera ver una obra como *Esperando a Godot*. Lo que para ellos significa mi representación de *Godot*, además de que una excéntrica escritora estadounidense y directora a tiempo parcial se ofreciera a trabajar en el teatro como una expresión de solidaridad con la ciudad (un hecho exagerado por la prensa y la radio nacionales como prueba de que al resto del mundo «sí le importa», cuando yo sabía, con indignación y vergüenza de mi parte, que yo no representaba a nadie más que a mí misma), es que esta es una gran obra europea y que ellos son integrantes de esa cultura. Con todo su apego a la cultura popular estadounidense, tan intenso aquí como en cualquier otro lugar, la alta cultura europea es la que representa para ellos el ideal, su pasaporte a una identidad europea. La gente me había dicho una y otra vez durante mi visita anterior en abril: Somos parte de Europa. Somos la gente en la antigua Yugoslavia que defiende los valores europeos, el secularismo, la tolerancia religiosa y la etnicidad múltiple. ¿Cómo puede permitir el resto de Europa que nos suceda esto? Cuando respondí que Europa es y siempre ha sido un lugar para la barbarie y un lugar para la civilización, no quisieron oír. Ya nadie puede discutir esta afirmación.

La cultura, la cultura seria, es expresión de la dignidad humana; es lo que las personas en Sarajevo sienten que han perdido, aunque se sepan valientes o estoicas o iracundas. Pues también saben que son débiles hasta el desahucio: aguardan, alientan las esperanzas, no quieren alentarlas, saben que no serán salvadas. Están humilladas por su decepción, su miedo y las indignidades de la vida cotidiana: por ejemplo, pasan buena parte de cada día asegurándose de que la taza funciona para que sus baños no se conviertan en una cloaca. En eso emplean la mayor parte del agua por la que hacen fila en espacios públicos, con grave riesgo de sus vidas. Este sentimiento de humillación acaso sea aún más profundo que el miedo.

Montar una obra significa mucho para los profesionales del teatro locales en Sarajevo porque les permite ser normales, es decir, hacer lo que hacían antes de la guerra; y no sólo transportadores de agua o pasivos receptores de ayuda humanitaria. En efecto, la gente afortunada en Sarajevo es la que puede continuar con su vida profesional. No es un asunto de dinero, puesto que la economía de Sarajevo sólo es la del mercado negro, cuya moneda es el marco alemán, y muchas personas se mantienen con sus ahorros, que siempre fueron en marcos alemanes, o con pagos del extranjero. (Para hacerse una idea de la economía de la ciudad, piénsese que un profesional cualificado —digamos un cirujano en el hospital principal de la ciudad o un periodista de la televisión— recibe tres marcos alemanes al mes, pero un paquete de cigarrillos, una versión local de los Marlboro, cuesta diez marcos). Los actores y yo misma, por supuesto, no percibíamos sueldo alguno. Otras personas vinculadas al teatro asistían a nuestros ensayos no sólo porque querían observar nuestro trabajo sino porque les alegraba tener, de nuevo, un teatro al cual ir todos los días.

Lejos de ser algo frívolo, la representación de una obra —esta o la que fuere— es una grata expresión de normalidad. «La representación de una obra ¿no es como tocar el violín mientras arde Roma?», preguntó una periodista a uno de los actores. «Sólo quise preguntar algo que llevara a la reflexión», me explicó la periodista cuando le reproché el comentario, preocupada de que el actor se hubiera ofendido. No fue el caso. No sabía a qué se refería.

2

Comencé las pruebas para los actores al día siguiente de mi llegada, con un papel ya asignado en la cabeza. En una reunión con gente de teatro en abril, no pude evitar fijarme en una señora algo mayor y corpulenta con un gran sombrero negro de ala ancha sentada en silencio, imperiosamente, en un rincón de la estancia. Unos cuantos días más tarde, cuando la vi en el *Grad* de Pasovic, supe que era la primera actriz teatral del Sarajevo de antes del asedio, y cuando decidí dirigir *Godot* de inmediato pensé en ella para Pozzo. Pasovic supuso que yo sólo daría papeles a mujeres (me dijo que un *Godot* sólo con mujeres se había presentado en Belgrado hacía unos años). Pero esa no era mi intención. Quería que mi reparto obviara los sexos, confiada en que esta es una de las pocas obras en la que tiene sentido, pues los personajes son figuras representativas, incluso alegóricas. Si el hombre de la calle (como el pronombre él) en verdad representa a todos —como siempre se les dice a las mujeres—, entonces el hombre de la calle no tiene que ser interpretado por un hombre. No estaba afirmando con ello que una mujer puede ser un tirano también —Pasovic concluyó que esa era mi intención al asignarle el papel a Ines Fancovic—, sino más bien que una mujer puede interpretar el papel de tirano. Por el contrario, Admir («Atko») Glamocak, el actor al que asigné el papel de Lucky, un hombre esbelto, ágil, de unos treinta años, al que había admirado en el papel de la Muerte en *Alcestes*, se avenía a la perfección con la noción tradicional de esclavo de Pozzo.

Quedaban otros tres papeles: Vladimir y Estragon, la pareja de vagabundos desamparados, y el mensajero de *Godot*, un muchacho. Era preocupante que hubiera más actores buenos disponibles que papeles, pues sabía cuánto les importaba participar en la obra a los actores a los que había probado. Tres parecían especialmente dotados: Velibor Topic, que estaba interpretando a la Muerte en *Alcestes*; Izudin («Izo») Bajrovic, que era el Hércules de *Alcestes*; y Nada Djurevska, la protagonista de la obra de Krleza.

Entonces se me ocurrió que podría tener tres parejas de Vladimir y Estragon y disponerlas en escena a la vez. Velibor e Izo parecían posiblemente la pareja más poderosa y fluida; no había razón para *no* usar lo que Beckett previó, dos hombres, en el centro; pero estarían flanqueados a la izquierda del escenario por dos mujeres y a la derecha por una mujer y un hombre: tres variaciones sobre el tema de la pareja.

Puesto que no había niños actores disponibles y temía valerme de un aficionado, opté por convertir al mensajero en un adulto: el talentoso actor de aspecto juvenil Mirza Halilovic, que además por casualidad hablaba el mejor inglés de todo el elenco. De los otros ocho, tres no tenían noción alguna de inglés. Fue de gran ayuda contar con Mirza de intérprete, a fin de que pudiera comunicarme con todos al mismo tiempo.

Al segundo día de ensayos, había comenzado a dividir y repartir el texto, como una partitura musical, entre las tres parejas de Vladimir y Estragon. Había trabajado una vez en un idioma extranjero, cuando dirigí *Come tu mi vuoi* de Pirandello en el Teatro Stabile de Turín. Pero sabía algo de italiano, en tanto que mi serbocroata (o «la lengua madre», como la llama la gente de Sarajevo, pues es difícil pronunciar la palabra «serbocroata» ahora) se limitaba cuando llegué a «por favor», «hola», «gracias» y «ahora no». Había traído conmigo un manual de inglés-serbocroata, ediciones de bolsillo de la obra en inglés y francés, y una fotocopia aumentada del texto en la que copié con lápiz, frase por frase, la traducción «bosnia», tan pronto como la recibí. También copié el inglés y francés, frase por frase, en el texto bosnio. En unos diez días había logrado aprender de memoria las palabras de Beckett en el idioma en el que mis actores iban a pronunciarlas.

¿Contaba con un elenco multiétnico?, me han preguntado muchas personas. Y si así había sido, ¿hubo conflictos o tensiones entre los actores? O, como alguien en Nueva York me lo planteó, ¿«se llevaban bien entre ellos»?

Pues claro que sí; la población de Sarajevo está tan mezclada y los matrimonios mixtos son tan comunes que habría sido difícil congregarse a un grupo alguno en el que no estuvieran representadas las tres identidades étnicas. Con el tiempo supe que Velibor Topic (Estragon I) es de madre musulmana y padre croata, aunque su nombre de pila es serbio, en tanto que Ines Fancovic (Pozzo) tenía que ser croata, pues Ines es un nombre croata y ella nació y creció en el pueblo costero de Split y llegó a Sarajevo hace treinta años. Los padres de Milijana Zirojevic (Estragon II) son los dos serbios, en tanto que Irena Mulamuhic (Estragon III) debe de tener al menos padre musulmán. Nunca me enteré de los orígenes étnicos de todos los actores. Ellos los conocían y los daban por sentados porque son colegas —han actuado juntos en muchas obras— y amigos.

Sí, claro que se llevaban bien entre ellos.

Lo que semejantes preguntas muestran es que al interrogador lo ha persuadido la propaganda de los agresores: que los odios atávicos son la causa de esta guerra; que es una guerra civil o de secesión, en la cual Milosevic intenta salvar la unidad; que al aplastar a los bosnios, a los cuales la propaganda serbia se refiere a menudo como turcos, los serbios están salvando a Europa del fundamentalismo musulmán. Quizá no debería haberme sorprendido que me preguntaran si vi a muchas mujeres con velo o con *chador* en Sarajevo; no se puede subestimar la medida en que los prevalecientes estereotipos sobre los musulmanes han determinado las reacciones «occidentales»

ante la agresión serbia en Bosnia.

Invocar estos estereotipos es asimismo explicar —esta es otra pregunta que se me formula a menudo— por qué los artistas y escritores extranjeros que se tienen a sí mismos por políticamente comprometidos no se han ofrecido a hacer algo en favor de Sarajevo. El peligro no puede ser la única razón, si bien es lo que la mayoría de la gente *expone* como motivo para no plantearse una visita; sin duda era tan peligroso ir a Barcelona en 1937 como lo es ir a Sarajevo en 1993. Sospecho que la razón de fondo es una falta de identificación, impuesta por la palabra de moda, «musulmán». Incluso gente bien informada en Estados Unidos y Europa en verdad parece sorprendida cuando menciono que, hasta el inicio del asedio, era mucho más probable que un sarajevino de clase media fuera a la ópera de Viena que a una mezquita al final de su calle. No menciono este punto para sugerir que las vidas de los europeos urbanos no religiosos sean intrínsecamente más valiosas que la de un devoto en Teherán o en Bagdad o en Damasco —toda vida humana tiene un valor absoluto—, sino para que se entienda mejor, eso desearía, que precisamente porque Sarajevo representa el ideal secular, antitribal, se ha optado por destruirla.

De hecho, la proporción de personas religiosas devotas en Sarajevo es más o menos igual que la que hay entre los nacidos en Londres, París, Berlín o Venecia. En la ciudad de la preguerra, no era más insólito que un musulmán secular se casara con una serbia o croata que una persona de Nueva York con alguien de Massachusetts o California. El año anterior al ataque serbio, el sesenta por ciento de los matrimonios en Sarajevo se celebraron entre personas de diferentes orígenes religiosos: el índice más seguro de secularización.

Zdravko Grebo, Haris Pasovic, Mirsad Purivatra, Izeta Gradevic, Amela Simic, Hasan Gluhic, Ademir Kenovic, Zehra Kreho, Ferida Durakovic y otros amigos de origen musulmán allí son tan musulmanes como yo judía; es decir, casi nada. De hecho, sería justo afirmar que yo soy más judía que ellos musulmanes. Mi familia ha sido del todo secular durante tres generaciones, pero yo soy, hasta donde sé, descendiente de una ininterrumpida estirpe de gente de la misma disciplina religiosa durante al menos dos milenios, y el color de mi piel y mis rasgos me identifican con los descendientes de una rama judía europea (de probable origen sefardí), en tanto que los habitantes de Sarajevo de origen musulmán provienen de familias que lo han sido durante cinco siglos a lo sumo (cuando Bosnia se convirtió en provincia del imperio otomano) y son fisiológicamente idénticos a sus vecinos, esposas y compatriotas eslavos del sur, pues de hecho son descendientes de eslavos cristianos del sur.

Toda adhesión musulmana que haya existido a lo largo de este siglo era ya una versión diluida de la moderada fe suní que trajeron los turcos, sin rastro de lo que en la actualidad se llama fundamentalismo. Cuando pregunté a amigos quiénes en su familia eran o habían sido religiosos devotos, siempre me respondían: mis abuelos. Si eran menores de treinta y cinco años solían decirme: mis bisabuelos. De los nueve

actores de *Godot*, Nada era la única con inclinaciones religiosas, pues es discípula de un gurú indio: como regalo de despedida me obsequió con un ejemplar de *Las enseñanzas de Shiva* en la edición de Penguin.

3

POZZO: No hay duda de que aún es de día.
(*Todos alzan la vista al cielo*).
Bien.
(*Dejan de mirar al cielo*).

Por supuesto que hubo obstáculos. No étnicos. Reales.

Para empezar, ensayábamos en la oscuridad. El proscenio vacío estaba iluminado por lo general con sólo dos o tres velas, complementadas con dos linternas de mano que había traído conmigo. Cuando pedí más velas, me dijeron que no había. Después me dijeron que se estaban guardando para las funciones. De hecho nunca supe quién las repartía; estaban simplemente en su sitio en el suelo cuando llegaba cada mañana al teatro, habiendo pasado por callejones y patios para llegar a la entrada de actores, la única puerta útil, en la parte trasera del edificio moderno que quedaba en pie. La fachada del teatro, el vestíbulo, el guardarropa y el bar habían sido destrozados por los bombardeos hacía más de un año y todavía no habían retirado los escombros.

Los actores en Sarajevo, me había explicado Pasovic con pesarosa camaradería, esperan trabajar sólo cuatro horas diarias. «Tenemos muy malas costumbres que han quedado de la vieja época socialista». Pero esa no fue mi experiencia. Después de un comienzo accidentado —durante la primera semana todos parecían preocupados por otras funciones y ensayos, o por obligaciones domésticas—, no pude haber pedido actores más fervientes, más dispuestos. El obstáculo principal, además de la iluminación a causa del asedio, era la fatiga de los actores desnutridos, muchos de los cuales, antes de llegar a los ensayos a las diez, habían hecho fila para el agua durante varias horas y luego subido a cuevas pesados envases de plástico a lo largo de ocho o diez tramos de escaleras. Algunos tenían que andar dos horas para llegar al teatro y, por supuesto, debían seguir la misma ruta peligrosa al terminar el día.

La única actriz que parecía gozar de una resistencia normal era la integrante de más edad del elenco, Ines Fancovic, de sesenta y ocho años. Aún corpulenta, había perdido más de treinta kilos desde el comienzo del asedio, lo cual quizá explicaba su notable energía. Era patente que los otros actores estaban por debajo de su peso y se cansaban con facilidad. El Lucky de Beckett debe permanecer inmóvil a lo largo de su extensa escena sin depositar nunca la carga de su pesada bolsa. Atko, que no pesa hoy día más de cincuenta kilos, me pidió que lo dispensara si en ocasiones dejaba la maleta vacía en el suelo. Cuando interrumpía el repaso unos cuantos minutos para cambiar un movimiento o la lectura de un parlamento, todos los actores, con la excepción de Ines, se recostaban al instante en el escenario.

Otro síntoma de la fatiga: eran más lentos para memorizar sus parlamentos que cualquier otro actor con el que hubiera colaborado nunca. Diez días antes del estreno aún necesitaban consultar el texto, y no lo dominaron a la perfección hasta el día

anterior al ensayo general con vestuario. Esto habría sido menos un inconveniente si no hubiese estado demasiado oscuro para que pudieran leer los textos que tenían en la mano. Si un actor repetía un parlamento mientras cruzaba el escenario y entonces olvidaba el siguiente, estaba obligado a desviarse a la vela más próxima para escudriñar su texto. (Los textos eran páginas sueltas, puesto que es casi imposible obtener carpetas y sujetapapeles en Sarajevo. La obra se había mecanografiado en la oficina de Pasovic en una pequeña máquina de escribir mecánica cuya cinta había sido utilizada desde el comienzo del sitio. Se me entregó el original, y a los actores copias al carbón, la mayoría de las cuales habrían sido difíciles de leer con cualquier luz).

No sólo no podían leer el texto; apenas conseguían distinguirse entre ellos salvo que se miraran cara a cara. A falta de la visión periférica normal que cualquiera goza a la luz del día o con luz eléctrica, no podían hacer algo tan sencillo como quitarse el bombín a la vez. Y a mí me parecieron durante mucho tiempo, para mi desánimo, casi siempre unas siluetas. Al comienzo del acto primero, cuando Vladimir «se resquebraja en una sonrisa amplia que se estabiliza, se mantiene un buen rato y, después, de pronto, se extingue» —tres Vladimires en mi versión—, no podía ver ni una de las falsas sonrisas desde mi banco a unos tres metros frente a ellos, pues mi linterna estaba puesta sobre los textos. Poco a poco mejoró mi visión nocturna.

Por supuesto, no era sólo la fatiga la causa de que los actores aprendieran con más lentitud sus parlamentos y sus movimientos y de que estuvieran a menudo desatentos y olvidadizos. Era la distracción, y el miedo. Cada vez que oíamos la explosión de una bomba sentíamos alivio porque no había alcanzado el teatro, pero los actores tenían que seguir pensando dónde había caído. Sólo el más joven de mi elenco, Velibor, y la más vieja, Ines, vivían solos. Los otros dejaban maridos y mujeres, padres e hijos en casa cuando venían al teatro a diario, y muchos de ellos residían muy cerca de las líneas del frente, cerca de Grbavica, una parte de la ciudad tomada por los serbios el año pasado, o en Alipasino Polje, cerca del aeropuerto controlado por los serbios.

El 30 de julio, a las dos de la tarde, Nada, que a menudo había llegado tarde durante las dos primeras semanas de ensayo, trajo la noticia de que a las once de la mañana Zlajko Sparavolo, un actor mayor muy conocido y especializado en papeles shakespearianos, había muerto, junto a dos vecinos, cuando una bomba cayó frente a su portal. Los actores abandonaron el escenario y se dirigieron en silencio a un cuarto contiguo. Los seguí, y el primero en hablar me dijo que esta noticia era especialmente perturbadora para todos porque, hasta entonces, ningún actor había muerto. (Antes había oído de dos actores que se quedaron sin una pierna respectivamente en los bombardeos; y conocía a Nermin Tuliic, el actor que perdió las dos piernas por debajo de la cadera en los primeros meses del asedio y que ahora era el director

administrativo del Teatro de la Juventud). Cuando les pregunté si se sentían con ánimos para continuar con el ensayo, todos menos uno, Izo, respondieron que sí. Pero después de trabajar durante una hora, algunos actores se dieron cuenta de que no podían seguir. Ese fue el único día en que los ensayos terminaron más temprano.

La escenografía que había diseñado —con decorados tan mínimos, pensé, como los que el propio Beckett habría podido desear— tenía dos niveles. Pozzo y Lucky entraban, actuaban y salían de una plataforma destartalada de dos metros y medio de profundidad y uno y medio de altura que se extendía a todo lo largo del fondo del escenario, con el árbol a la izquierda; la parte delantera de la plataforma estaba cubierta con planchas de poliuretano translúcido que la Acnur había traído el invierno anterior para sellar las ventanas hechas añicos de Sarajevo. Las tres parejas permanecían sobre todo en el escenario bajo, aunque a veces uno o más de los Vladimires y Estragones subían al superior. Empleamos varias semanas de ensayo para determinar las distintas identidades de cada pareja. Los Vladimir y Estragon centrales (Izo y Velibor) eran la clásica pareja de compinches. Después de varias salidas en falso, las dos mujeres (Nada y Milijana) se transformaron en una pareja distinta en la que el afecto y la dependencia se mezclaban con la exasperación y el resentimiento: una madre de poco más de cuarenta años y una hija mayor. Y Sejo e Irena, que eran también la pareja más vieja, pendenciera y malhumorada, interpretaban a un marido y su mujer, inspirados en personas sin techo que yo había visto en el centro de Manhattan. Pero cuando Lucky y Pozzo estaban en escena, los Vladimires y Estragones podían estar de pie juntos, convertidos en una suerte de coro griego, así como en público del espectáculo presentado por los aterradores amo y esclavo.

El resultado de triplicar los papeles de Vladimir y Estragon, lo que conllevaba nuevas indicaciones escénicas, silencios más intrincados, fue que la obra era mucho más larga de lo normal. Pronto me di cuenta de que el acto primero tendría una duración de noventa minutos al menos. El acto segundo sería más breve, pues mi plan era emplear sólo a Izo y Velibor como Vladimir y Estragon. Pero incluso con un acto segundo simplificado y acelerado, la obra duraría unas dos horas y media. Y no podía imaginarme pidiéndole a la gente que viera la obra desde el auditorio del Teatro de la Juventud, cuyas nueve pequeñas arañas de luces podían venirse abajo si el edificio era blanco directo de una bomba o incluso si era alcanzado un edificio contiguo. Además, no había modo de que trescientas personas en el auditorio pudieran ver lo que ocurría en un profundo proscenio iluminado sólo con unas cuantas velas. Pero hasta unas cien personas podían tener cabida cerca de los actores, al frente del escenario, sentadas en gradas de seis hileras hechas con tablones de madera. Tendrían calor, pues estábamos en pleno verano, y estarían apretados: yo sabía que muchas más personas de las que podían sentarse harían fila fuera de la puerta de actores en

cada función (las entradas son gratuitas). ¿Cómo podía pedirle al público, el cual no tendría vestíbulo, baño o agua, que se sentara de un modo tan incómodo, sin moverse, durante dos horas y media?

Concluí que no podía montar *Esperando a Godot* completo. Pero las mismas decisiones sobre la puesta en escena que tanto dilataban el acto primero también implicaban que esa misma escenificación podía constituir *Esperando a Godot* entero, aunque sólo usáramos los parlamentos del acto primero. Pues esta debe de ser la única obra en la historia de la literatura dramática en la que el acto primero es en sí mismo una obra completa. El tiempo y el lugar del acto primero son: «Camino en el campo, con árbol. Anochecer». (En el acto segundo: «Al día siguiente. Misma hora. Mismo lugar»). Aunque la hora es «Anochecer», ambos actos muestran un día entero, que comienza con Vladimir y Estragon reunidos de nuevo (aunque en todos los sentidos salvo en el sexual son una pareja, se separan cada noche), y con Vladimir (el dominante, el razonador y el que acopia la información, más apto para eludir la desesperación) que pregunta a Estragon dónde ha pasado la noche. Charlan sobre esperar a Godot (quienquiera que sea), agobiados por el paso del tiempo. Pozzo y Lucky llegan, se quedan un rato e interpretan sus «rutinas», de las cuales Vladimir y Estragon son el público, y luego se marchan. Después hay un periodo de desinflamiento y alivio: están esperando de nuevo. Luego llega un mensajero que les dice que han esperado de nuevo en vano.

Por supuesto, hay diferencias entre el acto primero y la repetición de este que es el acto segundo. No sólo ha transcurrido un día más. Todo está peor. Lucky ya no puede hablar, Pozzo es patético y está ciego, Vladimir ha cedido a la desesperación. Quizá me pareció que la desesperación del acto primero era suficiente para el público de Sarajevo, y quería ahorrarles la segunda vez que no llega Godot. Quizá quería proponer, de manera subliminal, que el acto segundo podía ser distinto. Ya que *Esperando a Godot* era precisamente una ilustración tan acertada de los sentimientos de los habitantes de Sarajevo en la actualidad —despojados, hambrientos, abatidos, a la espera de un poder ajeno, arbitrario, que los salvara o los protegiera—, parecía atinado, también, poner en escena *Esperando a Godot, Acto Primero*.

La gente en Sarajevo vive una existencia angustiosa; este era un *Godot* angustiado. Ines fue exuberantemente teatral en su papel de Pozzo, y Atko fue el Lucky más conmovedor que hubiera visto nunca. Atko, que había aprendido *ballet* clásico y era profesor de movimiento en la Academia, dominó muy pronto las posturas y los gestos de la decrepitud, y respondió con inventiva a mis propuestas para la danza de la libertad de Lucky. Tardamos más tiempo en desarrollar el monólogo de Lucky, el cual en todas las representaciones de *Godot* que había visto (entre ellas la que el propio Beckett dirigió en 1975 en el Teatro Schiller de Berlín) se exponía, para mi gusto, demasiado rápido, como un disparate. Dividí este parlamento en cinco partes, lo examinamos frase por frase, como un argumento, como una serie de imágenes y sonidos, como un lamento, como un llanto. Quería que Atko pronunciara el aria de Beckett sobre la apatía e indiferencia divinas, sobre un mundo cruel y petrificado, como si tuviera un sentido cabal. Que lo tiene, sobre todo en Sarajevo.

Siempre me ha parecido que *Esperando a Godot* es una obra sumamente realista, aunque se interpreta por lo general con una suerte de estilo minimalista o de vodevil. El *Godot* que los actores de Sarajevo estaban más capacitados para representar por inclinación, temperamento, experiencia teatral previa y por las (atroces) circunstancias presentes, y el que yo preferí dirigir, estaba lleno de angustia, de inmensa tristeza y, hacia el final, de violencia. Que el mensajero fuese un adulto fornido significaba que, cuando anuncia las malas nuevas, Vladimir y Estragon podían expresar no sólo su decepción sino su ira: maltratándolo como no habrían podido hacerlo si el papel hubiese sido interpretado por un muchacho. (Y hay seis, no dos, de aquellos, y sólo uno de estos). Después de que escapa, se hunden en un silencio largo y terrible. Fue un momento chejoviano de patetismo absoluto, como al final de *El jardín de los cerezos*, cuando el anciano mayordomo Firs despierta y descubre que ha sido olvidado en la casa abandonada.

Me pareció, durante el montaje del *Godot* en esta segunda estancia en Sarajevo, que estaba viviendo la repetición de un ciclo conocido: algunos de los más graves bombardeos del centro de la ciudad desde el comienzo del asedio (casi cuatro mil bombas cayeron sobre Sarajevo un día); una vez más las alentadas esperanzas de una intervención estadounidense; Clinton burlado (si burlado no es una palabra demasiado dura para calificar una determinación tan débil) por el mando proserbio de la Fuerza de Protección de Naciones Unidas (Unprofor), el cual sostenía que la

intervención pondría en peligro a las tropas de la ONU; la creciente agudización de la desesperación e incredulidad de los habitantes de Sarajevo; un alto el fuego simulado (esto significa unas cuantas bombas y francotiradores, pero como la mayoría de la gente se atrevía a salir a la calle, casi tantos eran asesinados y mutilados cada día); etcétera, etcétera.

El elenco y yo intentamos eludir los chistes sobre «Esperando a Clinton», pero eso fue con mucho lo que hicimos a finales de julio, cuando los serbios tomaron, o pareció que tomaban, el monte Igman, justo sobre el aeropuerto. La conquista del monte Igman les permitiría lanzar a la ciudad bombas en trayectoria horizontal, y otra vez se alentaron las esperanzas de que habría bombardeos aéreos estadounidenses contra las posiciones de la artillería serbia, o al menos que se levantaría el embargo de armas. Aunque la gente temía alentar sus esperanzas, por miedo a sufrir una decepción, al mismo tiempo nadie podía creer que Clinton hablara otra vez sobre la intervención y de nuevo no hiciera nada. Yo misma cedí a la esperanza cuando un periodista amigo me mostró un borroso fax transmitido vía satélite del elocuente discurso del senador Biden a favor de la intervención, doce páginas a renglón seguido, que había pronunciado desde el hemiciclo del Senado el 29 de julio. El Holiday Inn, el único hotel aún operativo, que se sitúa al oeste del centro de la ciudad, a cuatro manzanas de los francotiradores serbios más próximos, estaba repleto de periodistas esperando la caída de Sarajevo o la intervención: uno de los empleados del hotel dijo que el lugar no había estado tan repleto desde los Juegos Olímpicos de 1984.

A veces pensaba que no estábamos esperando a Godot o a Clinton. Estábamos esperando nuestra utilería. Parecía no haber modo de encontrar la maleta y la cesta de Lucky, la cigarrera de Pozzo (para sustituir la pipa) y el látigo. En lo que atañe a la zanahoria que Estragon mordisquea despacio, embelesado: hasta dos días antes del estreno tuvimos que ensayar con tres de los panecillos secos que yo rescataba cada mañana del comedor del Holiday Inn (panecillos era lo que se ofrecía de desayuno) para alimentar a los actores y asistentes y al muy intermitente tramoyista. No pudimos encontrar una cuerda para Pozzo hasta una semana después de que empezamos en el escenario, e Ines se puso de comprensible mal humor cuando, después de tres semanas, no contaba con una cuerda del largo apropiado, un látigo verdadero, una cigarrera, un atomizador. Los bombines y las botas para los Estragones se materializaron sólo en los últimos días de ensayos. Y el vestuario — cuyo diseño yo había sugerido y cuyos bocetos había aprobado en la primera semana — no llegó hasta el día previo al estreno.

Algo de ello era causado por la escasez general en Sarajevo. Algo, tuve que concluir, era típico mañanismo del «sur» (o balcánico). («Sin duda tendrá la cigarrera mañana», me dijeron cada mañana durante tres semanas). Pero algunas carencias eran

el resultado de la rivalidad entre los teatros. Tenía que haber utilería en el cerrado Teatro Nacional. ¿Por qué no estaba a nuestra disposición? Descubrí, poco después del estreno, que no era sólo una integrante del «mundo teatral» sarajevino de visita, sino que había varios clanes teatrales en la ciudad y que, al estar aliada con el de Haris Pasovic, no podía contar con la buena voluntad de los demás. (Iba a ser recíproco, también. En una ocasión, cuando otro productor, con el que había entablado amistad en la visita más reciente, me ofreció una ayuda invaluable, Haris Pasovic, que por lo demás era razonable y servicial, me dijo: «No quiero que aceptes nada de esa persona»).

Por supuesto que esa es la conducta normal por doquier. ¿Por qué no iba a serlo en la sitiada Sarajevo? El teatro de la preguerra habrá sufrido las mismas contiendas, mezquindades y celos que en cualquier otra ciudad europea. Me parece que mis asistentes, así como Ognjenka Finci, la diseñadora del vestuario y la escenografía, y el propio Pasovic, estaban deseosos de evitar que supiera que no se podía confiar en todo el mundo en Sarajevo. Cuando comencé a advertir que algunas de nuestras dificultades reflejaban un cariz de hostilidad o incluso de sabotaje, uno de mis asistentes me dijo entristecido: «Ahora que nos conoce, ya no querrá volver nunca».

Sarajevo no es sólo una ciudad que representa el ideal del pluralismo; era tenida por muchos de sus ciudadanos como un lugar ideal: si bien no es importante (no es lo bastante grande ni próspera), era sin embargo el mejor lugar para residir, incluso si, por ambición, era necesario dejarla para emprender una verdadera carrera, como la gente de San Francisco que con el tiempo da el salto y se dirige a Los Ángeles o Nueva York. «No te imaginas cómo era este lugar antes —me dijo Pasovic—, era el paraíso». Esa clase de idealización produce una desilusión muy honda, así que ahora casi toda la gente que conozco en Sarajevo no puede evitar lamentarse del deterioro moral de la ciudad: el incremento de los asaltos y robos, el gansterismo, los depredadores del mercado negro, el bandolerismo de algunas unidades del ejército, la falta de cooperación cívica. Podría pensarse que serían capaces de perdonarse a sí mismos y a su ciudad. Durante diecisiete meses ha sido una galería de tiro. No hay gobierno municipal en la práctica; por ende, los escombros de los bombardeos no se recogen, la educación no está organizada para los niños pequeños, etcétera, etcétera. Una ciudad en estado de sitio ha de transformarse, tarde o temprano, en una ciudad de pandillas.

Pero la mayoría de los habitantes de Sarajevo son despiadados en su condena de las condiciones actuales, y de muchos «elementos», como los llaman con vaguedad afligida, de la ciudad. «Todo lo bueno que ocurre aquí es un milagro», me comentó uno de mis amigos. Y otro: «Esta es una ciudad de gente mala». Cuando un periodista gráfico amigo nos dio el inestimable regalo de nueve velas, tres desaparecieron de inmediato. Un día el almuerzo de Mirza —un trozo de pan hecho en casa y una pera

— fue sustraído de su mochila mientras estaba en el escenario. No podía haber sido uno de los otros actores. Pero pudo haber sido cualquiera, digamos uno de los tramoyistas o de los alumnos de la Escuela de Arte Dramático que entraban y salían de los ensayos. Enterarnos de este robo fue muy deprimente para todos nosotros.

Aunque muchas personas quieren marcharse, y se marcharán en cuanto puedan, una cantidad sorprendente afirma que su vida no es intolerable. «Podemos vivir así para siempre», dijo uno de mis amigos de la visita de abril, Hrvoje Batinic, un periodista de la localidad. «Puedo vivir así durante cien años», me dijo una noche una amiga nueva, Zehra Kreho, la dramaturga del Teatro Nacional. (Ambos casi tienen cuarenta años de edad). A veces también me sentí de igual modo.

Aunque, por supuesto, para mí era distinto. «No he tomado un baño en dieciséis meses —me interpeló una matrona de mediana edad—. ¿Sabe lo que se siente?». No sé; sólo sé lo que es no bañarse durante seis semanas. Me sentía jubilosa, llena de energía, por el reto de la labor que estaba emprendiendo, por la valentía y el entusiasmo de todos con los que trabajaba; pero no podría olvidar nunca lo difícil que ha sido para cada cual, y lo desesperanzado que parecía el futuro para su ciudad. Lo que me permitió relativamente tolerar las dificultades menores y los peligros, además del hecho de que yo podía irme y ellos no, era que estaba concentrada por completo en ellos y en la obra de Beckett.

Incluso una semana antes del estreno no creía que la obra fuera muy buena. Me preocupaba que la coreografía y el diseño emocional que había construido para el escenario de dos niveles y nueve actores en cinco papeles fuesen demasiado complicados como para que se dominasen en un periodo tan breve; o simplemente no había sido tan exigente como debí serlo. Dos de mis asistentes, así como Pasovic, me dijeron que estaba siendo demasiado amigable, demasiado «maternal», y que debía exhibir una pataleta de cuando en cuando y, sobre todo, amenazar con la sustitución de los actores que no hubiesen aprendido aún todos sus parlamentos. Pero seguí con la esperanza de que la obra no fuera muy mala; después, de pronto, en la última semana, hubo un cambio, todo quedó integrado, y en nuestro ensayo con vestuario me pareció que la representación era, al fin y al cabo, conmovedora, siempre interesante, de buena factura, y que el esfuerzo honraba la obra de Beckett.

También me sorprendió la considerable atención que el *Godot* estaba recibiendo de la prensa internacional. Les había contado a pocas personas que había vuelto a Sarajevo a dirigir *Esperando a Godot* con la intención acaso de escribir algo al respecto después. Olvidé que estaría pasando las noches en un dormitorio de periodistas. Al día siguiente a mi llegada estaba sorteando peticiones de entrevistas en el vestíbulo y en el comedor del Holiday Inn; y al día siguiente, y al siguiente. Repetía que nada había que decir, que aún estaba haciendo pruebas; después que los actores sólo estaban leyendo la obra en voz alta en una mesa; luego que habíamos comenzado en el escenario, que casi no había luz, y que poco había que ver.

Pero cuando le mencioné a Pasovic las peticiones de los periodistas y mi deseo de mantener a los actores alejados de semejantes distracciones, me enteré de que había organizado una conferencia de prensa para mí y que quería que permitiera la entrada de periodistas a los ensayos, concediera entrevistas y obtuviera la mayor publicidad posible no sólo para la obra sino para una iniciativa de la que aún no había asimilado del todo que formaba parte: el Festival Internacional de Teatro y Cine de Sarajevo, dirigido por Haris Pasovic, cuya segunda producción, después de su *Alcestes*, era mi *Godot*. Cuando me disculpé con los actores por anticipado por las interrupciones, advertí que ellos, también, querían a los periodistas allí. Todos los amigos a los cuales consulté en la ciudad me dijeron que la noticia sobre la representación sería «buena para Sarajevo».

Así que cambié obedientemente mi política de rechazo a las entrevistas por la de permitir el acceso a quien lo deseara. Eso fue fácil, no sólo porque era lo que los actores y Pasovic querían, sino porque nunca vi nada impreso o transmitido por televisión (incluso los periodistas en el Holiday Inn jamás vieron sus informaciones hasta que salieron de Sarajevo). Lamento, con todo, que el caudal de entrevistas de las dos primeras semanas supusiera que la mayoría de las noticias se transmitirían antes de que los actores hubieran aprendido sus parlamentos y mi concepto de la obra

comenzara a desarrollarse.

El meollo, por supuesto, es que toda actividad cultural en Sarajevo es subsidiaria para los corresponsales y periodistas que han venido a cubrir una guerra. Declarar con energía que las intenciones propias son sinceras refuerza la suspicacia, si en principio hay suspicacia. Lo mejor es no decir nada en absoluto, lo cual había sido mi intención original. Hablar aunque sea un poco de lo que se está haciendo parece — quizá, a pesar de las propias intenciones, se convierte en— una manera de promoverse. Pero esto es precisamente lo que espera la cultura de los medios de difusión contemporáneos. Mis opiniones políticas —mis consideraciones sobre el papel infame que entonces desempeñaba la Unprofor, mi clamor en contra del «asedio de Sarajevo por parte de Serbia y Naciones Unidas»— siempre se suprimían. Quieres que sea sobre *ellos*, y resulta —en la tierra de los medios— que era sobre ti.

Si sólo se tratase de mi desasosiego por algunas coberturas extranjeras de mi labor en Sarajevo, no merecería la pena ni mencionarlo. Pero esto ilustra de alguna forma el modo en el que se transmiten noticias prolongadas como la de Bosnia y cómo se reacciona ante ellas.

El periodismo televisivo, impreso y radiofónico es una parte importante de esta guerra. Cuando en abril oí al intelectual francés André Glucksmann explicar, durante su viaje de veinticuatro horas a Sarajevo, a los periodistas nacionales que asistieron a su conferencia de prensa que «la guerra es en la actualidad un espectáculo de los medios de difusión», y que «las guerras se ganan y pierden en la televisión», pensé: Intenta decirles eso a todas las personas que han perdido brazos y piernas. Pero en un sentido la indecente declaración de Glucksmann daba en el blanco. No es que la naturaleza de la guerra se haya transformado por entero, y sea única o principalmente un espectáculo de los medios, sino que la cobertura de los medios de difusión es objeto de una atención central, y el hecho mismo de la atención de los medios a veces se convierte en la noticia principal.

Un ejemplo. Mi mejor amigo entre los periodistas del Holiday Inn, el admirable Alan Little de la BBC, visitó uno de los hospitales de la ciudad y le mostraron a una niña de cinco años semiconsciente con graves heridas en la cabeza a causa del proyectil de un mortero que había matado a su madre. El médico aseguró que moriría si no era trasladada por vía aérea a un hospital donde se pudiera efectuar una ecografía y someterla a un tratamiento especializado. Conmovido por su situación, Alan comenzó a hablar sobre ella en sus informaciones. Nada ocurrió durante varios días. Entonces otros periodistas recogieron la noticia y el caso de la «pequeña Irma» ocupó la portada diaria de la prensa sensacionalista británica y en la práctica fue la única noticia bosnia en los noticiarios televisados. John Major, impaciente por que se le viera haciendo algo, envió un avión para que llevara a la niña a Londres.

Luego vino el contragolpe. Alan, al principio ignorante de que la noticia se había vuelto tan importante, y luego encantado porque indicaba que la presión ayudaría a trasladar a la niña, estaba consternado por los ataques contra el «circo mediático» que

estaba explotando su sufrimiento. Era moralmente obsceno, sostenían los críticos, concentrarse en una sola niña cuando miles de niños y adultos, entre ellos muchos amputados y parapléjicos, languidecen en los hospitales de Sarajevo con personal y medios insuficientes, y no se permite su transporte al exterior a causa de la ONU (pero esa es otra historia). Que *había sido* algo bueno —que el intento de salvar la vida de una sola niña es mejor que no hacer nada— debería resultar evidente, y de hecho otros salieron a consecuencia de ello. Pero la noticia de la que era preciso informar sobre los hospitales miserables de Sarajevo degeneró en una controversia sobre la actuación de la prensa.

Este es el primer genocidio europeo de nuestro siglo que ha sido seguido por la prensa mundial y documentado todas las noches por la televisión. No hubo reporteros que enviaran informaciones diarias a la prensa mundial desde Armenia en 1915, y tampoco equipos de cámaras extranjeros en Dachau y Auschwitz. Hasta el genocidio bosnio fue posible suponer —esta era en verdad la convicción de muchos de los mejores reporteros que allí se encontraban, como Roy Guttman de *Newsday* y John Burns de *The New York Times*— que si la noticia podía darse a conocer, el mundo respondería. La cobertura del genocidio en Bosnia ha terminado con esa ilusión.

Los reportajes de los periódicos y de la radio y, sobre todo, la cobertura de la televisión han mostrado la guerra en Bosnia con minuciosos detalles, pero a falta de una voluntad de intervención por parte de las pocas personas en el mundo que toman decisiones políticas y militares, la guerra se convierte en otro lejano desastre; las personas que sufren y son asesinadas allí se convierten en «víctimas» del desastre. El sufrimiento está presente de un modo manifiesto, y puede verse en primer plano; y sin duda muchas personas sienten compasión por las víctimas. Lo que no puede registrarse es una ausencia; la ausencia de toda voluntad política de poner fin a este sufrimiento: con palabras más precisas, la decisión de no intervenir en Bosnia, sobre todo una responsabilidad europea, tiene su origen en el tradicional sesgo proserbio del Quai d'Orsay y del Ministerio de Asuntos Exteriores británico. Está siendo implantada por la ocupación de Naciones Unidas de Sarajevo, la cual es sobre todo una operación francesa.

No me creo el argumento convencional que sostienen los críticos de la televisión según el cual el visionado de los acontecimientos terribles en la pequeña pantalla los distancia tanto como los vuelve reales. La continuada cobertura de la guerra en ausencia de acciones para detenerla es lo que nos convierte en meros espectadores. No es la televisión sino nuestros políticos los que han propiciado que la historia parezca una retransmisión. Nos hartamos de ver el mismo programa. Si parece irreal es porque es tan atroz y al parecer tan incontenible.

Incluso la gente en Sarajevo dice a veces que le parece irreal. Están en un estado de choque que no amaina, el cual adopta la forma de una incredulidad retórica

(«¿Cómo pudo suceder esto? Todavía no me lo puedo creer»). Están en verdad estupefactos ante las atrocidades serbias, y ante la austeridad y absoluta extrañeza de las vidas que están obligados a sobrellevar en la actualidad. «Vivimos en la Edad Media», me dijo alguien. «Es como ciencia ficción», me dijo otro amigo.

La gente me pregunta si Sarajevo me pareció alguna vez irreal mientras estuve allí. La verdad es que, desde que comencé a ir a Sarajevo —este invierno espero dirigir *El jardín de los cerezos* con Nada en el papel de Madame Ranevsky y Velibor en el de Lopakhin—, me parece el lugar más real del mundo.

Esperando a Godot se estrenó, con doce velas en el escenario, el 17 de agosto. Hubo dos funciones aquel día, un martes, una a las dos de la tarde y otra a las cuatro. En Sarajevo sólo hay funciones de tarde; casi nadie sale después de que anochece. Muchas personas no pudieron entrar. Durante las primeras funciones me encontraba tensa por la ansiedad. A la tercera, comencé a ser capaz de apreciar la obra como una espectadora. Ya era hora de dejar de preocuparme de si Ines permitiría que la cuerda que la unía a Atko se destensase mientras devoraba su pollo de cartón piedra; si Sejo, el tercer Vladimir, olvidaría cambiar su peso de un pie al otro justo antes de que saliera a toda prisa a orinar. La obra pertenecía ya a los actores, y supe que estaba en buenas manos. Y al final de la función de las dos de la tarde del 19 de agosto, durante el largo silencio trágico de los Vladimires y Estragones que sigue al anuncio del mensajero de que el señor Godot no vendrá hoy, pero sin duda vendrá mañana, mis ojos comenzaron a escocerme por las lágrimas. Velibor estaba llorando también. Nadie en el público hizo ruido alguno. Los únicos sonidos provenían del exterior del teatro: el bramido de un transporte militar acorazado de la ONU por la calle y el estallido de los disparos de los francotiradores.

[1993]

«Allí» y «aquí»

Fui a Sarajevo por vez primera en abril de 1993, un año después de que empezara la campaña serbocroata para repartirse el nuevo Estado bosnio independiente y multiétnico. Para salir de Sarajevo, después de aquella primera estancia, volé de la misma manera que había llegado, en uno de los aviones rusos de transporte de la Unprofor, que cubren la ruta regular entre Sarajevo y Zagreb. El viaje de infarto en automóvil para entrar a la ciudad sitiada, por la accidentada carretera sobre el monte Igman, estaba lejos en el futuro, en mi séptima y octava estancias; y ya en ese entonces, el invierno y el verano de 1995, mis normas de peligro eran más elevadas, y era una veterana del pavor y el sobresalto. Nada igualó nunca el primer sobresalto. El de la propia Sarajevo: el sufrimiento de la vida cotidiana en la ciudad destrozada bajo el constante fuego de mortero y de los francotiradores. Y el sobresalto posterior de regreso al mundo exterior.

Dejar Sarajevo y encontrarse, una hora más tarde, en una ciudad normal (Zagreb). Entrar en un taxi (¡un taxi!) en el aeropuerto... circular en un tráfico regulado por señales, a lo largo de calles alineadas por edificios que tienen tejados intactos, paredes no bombardeadas, cristales en las ventanas... encender la luz en la habitación de hotel... utilizar la taza y tirar de la cadena después... preparar el baño (no ha habido baño en varias semanas) y tener agua, agua caliente del grifo... dar un paseo y ver tiendas, y gente andando a un ritmo normal... entrar en un restaurante y ver una carta... Todo esto parece tan raro y perturbador que, al menos durante cuarenta y ocho horas, la sensación es de considerable aturdimiento. Y de furia. Hablar con gente que no quiere saber lo que se sabe, que no quiere hablar de los sufrimientos, la perplejidad, el terror y la humillación de los habitantes de la ciudad que se acaba de dejar. Y aún es peor cuando se vuelve a la propia ciudad «normal» (Nueva York) y los amigos dicen: Vaya, has vuelto. Estaba preocupado por ti; darse cuenta de que ellos tampoco quieren saber. Advertir que en realidad nunca se les puede explicar: ni lo terrible que es «allí» ni lo mal que se siente estar de vuelta «aquí». Que el mundo se dividirá para siempre en «allí» y «aquí».

La gente no quiere oír las malas noticias. Acaso nunca quiere oírlas. Pero en el caso de Bosnia, la indiferencia, la falta de esfuerzo para intentar imaginar, fue más aguda de lo que hubiera podido esperar. Se descubre que la única gente con la que es posible sentirse cómoda es con la que también ha estado en Bosnia. O en alguna otra matanza: El Salvador, Camboya, Ruanda, Chechenia. O con quienes saben al menos, de primera mano, qué es la guerra.

Hace unas semanas —escribo a finales de noviembre de 1995— regresé de mi

novena estancia en Sarajevo. A pesar de que una vez más entré a través de la única vía terrestre, ya no era mi única opción (los aviones de la ONU volvían a aterrizar en un rincón del destruido aeropuerto de Sarajevo), y el rodado camino sobre el monte Igman ya no era el recorrido más peligroso del mundo. Unos ingenieros de la ONU lo habían ensanchado y nivelado hasta convertirlo en un angosto camino de tierra. En la ciudad había electricidad por vez primera desde el comienzo del asedio. Las bombas no explotaban, las balas de los francotiradores no pasaban silbando junto a la cabeza de todos. Habría gas para el invierno. Desde mi regreso, se ha firmado un acuerdo en Ohio que promete el fin de la guerra. Soy reacia a declarar si acaso la paz, una paz injusta, ha llegado de hecho a Bosnia. Si Slobodan Milosevic', que empezó la guerra, quiere que la guerra termine y puede imponer esta decisión entre sus representantes en Pale: entonces la triunfante campaña para destruir Bosnia matando o empujando al exilio a la mayoría de su población ha terminado en casi todos los sentidos. Ha terminado, también, aquello por lo que resistieron los bosnios: su Estado unitario reconocido internacionalmente.

Así que Bosnia (una Bosnia absolutamente transformada) sufrirá una partición. Así que la fuerza, y no el derecho, ha prevalecido. Nada nuevo en ello: léase Tucídides, Libro Quinto, «El Diálogo de Melos». Es como si el avance oriental de la *Wehrmacht* hubiera sido detenido a finales de 1939 o principios de 1940 y la Liga de las Naciones hubiera convocado una conferencia entre «las partes en conflicto», en la cual se hubiera premiado a Alemania con la mitad de Polonia (la parte occidental), a los invasores rusos con el veinte por ciento del este, y si bien el treinta por ciento del centro que a los polacos se les hubiera permitido conservar de su país de hecho incluía la capital, la mayor parte del territorio que lo rodeaba hubiera ido a parar a los alemanes. Por supuesto, nadie habría sostenido que esto era justo desde criterios «morales», para añadir de inmediato. ¿Desde cuándo las normas morales han prevalecido en la política internacional? Puesto que los polacos no tenían posibilidad de defender con éxito su país de las fuerzas superiores de la Alemania de Hitler y de la Rusia de Stalin, tendrían que contentarse con lo que obtuvieran. Al menos los diplomáticos habrían dicho que aún conservaban *algo* de su país: habían estado a punto de perderlo entero. Y desde luego los polacos habrían sido los más difíciles en las negociaciones, puesto que ellos no se consideraban sólo como una de las tres «partes en conflicto». Creían que habían sido invadidos. Creían que ellos eran las víctimas. A los diplomáticos que habían hecho el corretaje del acuerdo les habrían parecido muy poco razonables. Divididos entre ellos mismos. Amargados. Indignos de confianza. Desagradecidos con los mediadores que intentaban detener la masacre.

Antes la gente no quería saber —a menudo se oía que la guerra en Bosnia es tan complicada que es difícil saber quién está en el bando «correcto»—, pero en la actualidad más gente en efecto entiende qué sucedió. También comprende que la guerra —es decir, la agresión serbia y croata— se pudo haber detenido en cualquier momento en los tres últimos años, exactamente del mismo modo y con la misma

mínima aplicación de fuerza a cargo de la OTAN (salvando en su integridad a los soldados sobre el terreno así como a la población civil) como finalmente ocurrió en agosto y septiembre pasados. Pero los europeos no querían detener el conflicto (tanto el Ministerio de Asuntos Exteriores británico como el Quai d'Orsay son tradicionalmente proserbios), y los estadounidenses, la única potencia importante en reconocer que la justicia estaba del lado bosnio, se mostraron reacios a involucrarse. Ahora que el conflicto bélico ha sido detenido, de pronto parece menos complicado. El estado de ánimo es retrospectivo.

Se me suele preguntar después de regresar de una estancia en Sarajevo por qué otros escritores conocidos además de mí no han pasado tiempo allí. Tras ella está la cuestión más general de la extendida indiferencia en los prósperos países vecinos europeos (sobre todo Italia y Alemania) frente a un crimen histórico atroz, nada menos que un genocidio (el cuarto genocidio de una minoría europea sucedido en este siglo). Pero a diferencia del genocidio de los armenios durante la Primera Guerra Mundial y de los judíos y los gitanos a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, el genocidio del pueblo bosnio ha sucedido bajo el deslumbramiento de la cobertura mundial de la prensa y la televisión. Nadie puede aducir ignorancia de las atrocidades cometidas en Bosnia desde que la guerra comenzó en abril de 1992. Sanski Most, Stupni Do, Omarska y otros campos de concentración con sus mataderos (para una carnicería manual, artesanal, en contraste con el asesinato en masa industrializado de los campos nazis), el martirio de Mostar oriental y Sarajevo y Gorazde, la violación por órdenes militares de decenas de miles de mujeres por toda la Bosnia conquistada por los serbios, la masacre de al menos ocho mil hombres y niños tras la rendición de Srebrenica: esta es sólo una parte del catálogo de la infamia. Y nadie puede no estar enterado de que la causa bosnia es la causa europea: la democracia, y una sociedad integrada por ciudadanos, no por los miembros de una tribu. ¿Por qué estas atrocidades, estos valores, no han provocado una respuesta más vigorosa? ¿Por qué casi ningún intelectual de rango y notoriedad se unió para denunciar el genocidio bosnio y defender la causa de los bosnios?

La guerra bosnia no es por supuesto el único espectáculo de horror que se ha desplegado en los últimos cuatro o cinco años. Pero hay acontecimientos —acontecimientos paradigmáticos— que parecen compendiar las principales fuerzas opuestas de la propia época. Un acontecimiento así fue la guerra civil española. Como la de Bosnia, la lucha fue emblemática. Pero los intelectuales —los escritores, gente de teatro, artistas, profesores, científicos conocidos por expresarse sobre importantes acontecimientos públicos y cuestiones de conciencia— se han mostrado tan conspicuos por su ausencia en el conflicto bosnio como lo fueron por su presencia en la España de los años treinta. Por supuesto, casi habla demasiado bien de los intelectuales pensar que constituyen algo así como una clase perenne, parte de cuya

vocación es adoptar las mejores causas; así como es improbable que sólo casi cada treinta años más o menos haya alguna guerra en algún lugar del mundo que debiera inducir incluso a los aspirantes a pacifistas a tomar partido. Con todo, el criterio de disenso y activismo asociado a los intelectuales es una realidad. ¿Por qué tan escasa respuesta a lo que sucedió en Bosnia?

Es probable que haya varias razones. Los crueles lugares comunes históricos ciertamente figuran en la mezquindad de la respuesta. Está la tradicional mala reputación de los Balcanes como un lugar de conflicto eterno, de antiguas rivalidades implacables. ¿Acaso aquellos pueblos no se han masacrado entre ellos siempre? (Esto es comparable a responder al enfrentar la realidad de Auschwitz: Bueno, ¿qué cabe esperar? El antisemitismo tiene una larga historia en Europa). No se puede menospreciar, tampoco, el dominante prejuicio antimusulmán, un acto reflejo hacia un pueblo cuya mayoría es tan secular y está tan imbuida por la cultura de la moderna sociedad de consumo como sus vecinos del sur de Europa. Para reafirmar la ficción de que el origen más profundo de esto es una guerra religiosa, el marchamo musulmán se emplea invariablemente para calificar a las víctimas, a su ejército y a su Gobierno; aunque a nadie se le ocurriría calificar a los invasores de ortodoxos y católicos. ¿Acaso muchos intelectuales «occidentales» seculares, de quienes se podía esperar que levantarán la voz para defender Bosnia, comparten estos prejuicios? Por supuesto que sí.

Y no estamos en los años treinta. Ni en los sesenta. De hecho estamos viviendo en el siglo XXI, en el que certezas del siglo XX como la identificación del fascismo o el imperialismo o las dictaduras al estilo bolchevique con el principal «enemigo» ya no ofrecen un marco (a menudo simplista) para el pensamiento y la acción. La lucha contra el fascismo era lo que volvía evidente la toma de partido por el Gobierno de la República española, fueran cuales fuesen sus defectos. Oponerse a la agresión estadounidense (que relevó los esfuerzos fracasados de Francia de mantener Indochina) en Vietnam tenía sentido como parte de una lucha mundial contra el colonialismo euro-estadounidense.

Si los intelectuales de los años treinta y sesenta a menudo se mostraron demasiado crédulos, demasiado proclives a las peticiones de idealismo para asimilar lo que sucedía en determinadas sociedades amenazadas, de reciente radicalización, que hubieran o no visitado (brevemente), los intelectuales de hoy, morosamente despolitizados, con su cinismo siempre a mano, su adicción al espectáculo, su renuencia a molestarse a sí mismos por cualquier causa, su devoción a la seguridad personal, parecen al menos igualmente deplorables. (No puedo enumerar las muchas veces que se me ha preguntado, cada vez que vuelvo de Sarajevo a Nueva York, cómo puedo ir a un lugar tan peligroso). Por lo general, el puñado de intelectuales que se tienen a sí mismos por gente de conciencia pueden ser movilizados en la actualidad sólo para acciones limitadas —contra, digamos, el racismo o la censura— en el seno de sus propios países. Sólo los compromisos políticos nacionales parecen

ahora verosímiles. Entre los intelectuales otrora interesados en lo internacional, las complacencias nacionalistas gozan de renovado prestigio. (Debería señalar que esto parece más cierto entre los escritores que entre los médicos, los científicos y los actores). Se ha dado una implacable decadencia de la propia noción de solidaridad internacional.

No sólo el global pensamiento bilateral (un «ellos» contra un «nosotros») característico del pensamiento político a lo largo de nuestro breve siglo xx, de 1914 a 1989 —fascismo contra democracia, el imperio estadounidense contra el imperio soviético— se derrumbó. Lo que ha seguido a la estela de 1989 y el suicidio del imperio soviético es la victoria definitiva del capitalismo y de la ideología consumista, lo cual implica el descrédito de «lo político». Todo cuanto tiene sentido es la vida privada. El individualismo y el cultivo del ego y del bienestar particular —destacando, sobre todo, el ideal de «salud»— son los valores que los intelectuales son más propensos a suscribir. («¿Cómo puede pasar tanto tiempo en un lugar donde la gente fuma tanto?», le preguntó alguien aquí en Nueva York a mi hijo, el escritor David Rieff, respecto de sus frecuentes viajes a Bosnia). Es esperar demasiado que el triunfo del capitalismo consumista no hubiera dejado su huella en la clase intelectual. En la era de las compras, debe de ser más difícil para los intelectuales, que son todo menos marginales y empobrecidos, identificarse con otros menos afortunados. George Orwell y Simone Weil no abandonaron precisamente cómodos apartamentos y casas de campo de la alta burguesía cuando se alistaron como voluntarios para ir a España y luchar en pro de la República, y ambos casi logran que los maten. Quizá la distancia actual entre «allí» y «aquí» es demasiado amplia para los intelectuales.

Durante varios decenios ha sido un lugar común periodístico y académico afirmar que los intelectuales, en cuanto clase, son obsoletos: ejemplo de análisis que pretende ser un imperativo. Y en la actualidad hay voces que proclaman asimismo la muerte de Europa. Acaso sea más cierto afirmar que Europa aún está por nacer: una Europa que asuma la responsabilidad de sus minorías desamparadas, y que defienda los valores que encarna a pesar suyo (Europa será multicultural, o no será). Y Bosnia es su aborto por ella misma provocado. En palabras de Émile Durkheim, «una sociedad es sobre todo la idea que se forma de sí misma». La idea que la próspera, pacífica sociedad de Europa y Norteamérica se ha formado de sí misma —por medio de las acciones y manifestaciones de todos los que se podrían llamar intelectuales— es de confusión, irresponsabilidad, egoísmo, cobardía... y la búsqueda de la felicidad.

La nuestra, no la suya. Aquí, no allí.

[1994]

Joseph Brodsky

Mientras *seamos*, siempre estaremos en algún sitio. Los pies siempre están en algún lugar, plantados o corriendo. Las mentes, es de todos sabido, pueden estar en otro sitio. Las mentes, ya sea por falta de vitalidad o por la fortaleza más profunda, pueden estar en el pasado y en el presente, o en el presente y el futuro. O simplemente aquí y allí. Por razones que no resultan difíciles de comprender, la producción del arte en el ámbito más elevado de su realización durante casi todo el siglo anterior ha precisado, con más frecuencia que menos, de un desarrollo excepcional del talento para encontrarse, mentalmente, en dos lugares a la vez. Eufórico con los paisajes que ha estado pintando y dibujando en el sur de Francia, Van Gogh le escribe a su hermano Theo que está «realmente» en Japón. Un joven y hasta entonces inédito poeta de Leningrado que cumplía una sentencia de trabajos forzados en la granja colectiva de un poblado del norte, cerca del Mar Blanco, recibe la noticia —es enero de 1965— de que T. S. Eliot ha muerto en Londres, se sienta a la mesa en su casucha helada, y en las siguientes veinticuatro horas compone una larga elegía a Eliot, la cual es también un homenaje al muy vivo W. H. Auden (pues adopta el tono y el ritmo de su elegía a la muerte de Yeats).

Siempre manifestó la elegancia suficiente para asegurar que en realidad no había sufrido durante el año y medio de exilio interno; que más bien le gustaban las faenas agrarias, sobre todo palear estiércol, que tenía por una de las más honradas y gratificantes labores que había desempeñado hasta entonces, pues todos en Rusia estaban hundidos en la mierda, y había conseguido escribir allí unos cuantos poemas.

Luego, de regreso a su Leningrado natal, Joseph Brodsky «cambió de imperio», como lo expresó sucintamente, unos cuantos años más tarde. Ocurrió de pronto, de un día a otro, y absolutamente en contra de su voluntad: entre otras pérdidas, separó a este querido hijo único de sus ancianos padres, y como castigo adicional al poeta renegado, el Gobierno soviético les denegó posteriormente la autorización de salida para reunirse aunque fuera brevemente, digamos, en la cercana Helsinki, y murieron sin que pudiera abrazarlos de nuevo. Una pena sin remedio, que llevó con suma indignación y suma sobriedad.

Incluso consiguió que su salida impuesta por la KGB fuera algo que se propulsara a sí mismo

Y respecto a dónde en el espacio y el tiempo toca la propia punta del dedo gordo del pie, bien, la tierra es dura en todas partes; prueba Estados Unidos

y cayera entre nosotros como un misil lanzado desde el otro imperio, un misil benigno cuya carga no sólo fue su genio sino el sentido exaltado, riguroso que su literatura nativa da a la autoridad del poeta. (Lo cual también puede hallarse entre sus escritores de prosa: piénsese en cómo Gogol y Dostoievski pensaron en el cometido moral y espiritual del novelista). Muchas aptitudes facilitaron su rápida inserción en Estados Unidos: diligencia inmensa y confianza en sí mismo, ironía aguda, indiferencia y astucia. Pero a pesar de todo el brío e ingenio de sus contactos con su país adoptivo, bastaba ver a Joseph Brodsky entre otros exiliados y emigrados rusos para advertir hasta qué grado seguía siendo visceral y expresivamente ruso. Y qué generosa era en realidad su adaptación, junto con su entusiasmo por imponerse entre nosotros.

Semejante adaptabilidad, semejante gallardía, tal vez reciba el nombre de cosmopolitismo. Pero el verdadero cosmopolitismo tiene menos que ver con la relación propia con el espacio que con el tiempo, sobre todo con el pasado (el cual es simplemente mayor que el presente). Esto nada tiene que ver con la relación sentimental frente al pasado denominada nostalgia. Es una relación, despiadada con uno mismo, que reconoce el pasado como una fuente de criterios, de más elevados criterios que los que se permite el presente. No se debería escribir para complacer a los contemporáneos sino a los predecesores, declaró Brodsky a menudo. Sin duda los complació: sus compatriotas coinciden en que en su época fue el único sucesor de Mandelstam, Tsvietáieva y Ajmátova. El enaltecimiento del «plano de la estima» (como solía calificarlo) fue identificado implacablemente con los esfuerzos, ambiciones y fidelidades pertinentes de los poetas.

Considero a Joseph Brodsky un poeta mundial; en parte porque no puedo leerlo en ruso; sobre todo porque ese era el registro que dominaba en sus poemas, de extraordinaria celeridad y densidad de notación material, de referencias culturales, de actitud. Insistía en que el «trabajo» (una palabra muy usada) de la poesía era la exploración de la capacidad del lenguaje de viajar más lejos, más rápido. La poesía, decía, es pensamiento acelerado. Era su mejor argumento, y adujo muchos, en defensa de la superioridad de la poesía frente a la prosa, pues tenía a la rima por esencial en este proceso. Un ideal de aceleración mental es la clave de sus grandes realizaciones (y de sus límites), tanto en prosa como en poesía, y de su indeleble presencia. La conversación con él, tan felizmente recordada por su amigo Seamus Heaney, «era un despegue vertical inmediato y la desaceleración era imposible».

La mayor parte de su obra podría quedar subsumida en el título de uno de sus primeros poemas, «Advertencia al viajero». Los viajes reales nutrieron sus periplos mentales, con el característico premio de una rápida asimilación de lo que había que conocer y sentir, una resolución a nunca dejarse embaucar, y mordaces reconocimientos de vulnerabilidad. Por supuesto, hubo otros lugares predilectos, sobre todo cuatro países (y la poesía producida dentro de sus fronteras): Rusia, Inglaterra, Estados Unidos e Italia. Lo que es decir, los imperios nunca dejaron de

incitar sus veloces poderes de asociación y generalización; de ahí su pasión por los poetas latinos y los emplazamientos de la Roma antigua inscrita en diversos ensayos y en la obra *Mármoles*, así como en sus poemas. La principal, y en última instancia acaso la única, forma defendible de cosmopolitismo es ser ciudadano de un imperio. El temperamento de Brodsky fue imperial en muchos sentidos.

Su terruño era el ruso. Ya no Rusia. Quizá ninguna decisión adoptada en la última parte de su vida fuera tan sorprendente (para muchos), tan emblemática de su carácter, como su negativa, después del desmantelamiento del imperio soviético y ante incontables peticiones devotas, a volver incluso para la visita más breve.

Y vivió entonces casi toda su vida adulta en otros lugares: aquí. Y Rusia, la fuente de todo lo más sutil y audaz y fértil y doctrinario de su mente y talentos, se convirtió en el gran otro lugar al cual no pudo, no quiso, por orgullo, por rabia, por ansiedad, volver nunca.

Ahora se ha ido a toda prisa de nosotros, esa es la impresión causada, a fin de residir en el mayor imperio, el más poderoso de todos, el otro lugar definitivo: un traslado cuya anticipación (mientras padeció una grave enfermedad cardíaca durante muchos años) exploró en tantos poemas desafiantes y conmovedores.

La obra, el ejemplo, los criterios —y nuestra pena— permanecen.

[1994]

Traducida

Comenzaré con una historia.

Era el verano de 1993, y estaba de regreso en Sarajevo (había ido allí tres meses antes), en esta ocasión invitada por un productor de teatro local para escenificar una obra en una de las salas maltrechas de la ciudad sitiada. Nos habíamos conocido durante mi visita de abril, me preguntó si estaba interesada en regresar en calidad de directora, le respondí que sí, claro, con gusto, y él y las demás personas de teatro que conocí recibieron con entusiasmo la obra que opté por escenificar: *Esperando a Godot*, de Beckett. Debería ser superfluo añadir que la obra iba a ser representada en serbocroata: no se me había ocurrido siquiera que los actores seleccionados pudieran o debieran hacer otra cosa. Es verdad que la mayoría sabía algo de inglés, como parte de los sarajevinos cultivados que vendrían a ver nuestra producción. Pero el talento de un actor está inextricablemente unido a los ritmos y sonidos de la lengua en la cual ha desarrollado ese talento; y se podía confiar en que el serbocroata era el único idioma que todo el público dominaba. A los que acaso piensan que huele a presunción atreverse a dirigir en una lengua desconocida, sólo puedo responder que el teatro de repertorio opera en la actualidad con tantos circuitos internacionales como el repertorio de la ópera desde siempre. Cuando Arthur Miller aceptó una invitación para dirigir una representación de *Muerte de un viajante* en Shanghai hace unos años, sabía tanto chino como yo serbocroata. En todo caso (créanme), no es tan difícil como parece. Se necesita, además de las propias capacidades teatrales, un oído musical y un buen intérprete.

En la Sarajevo sitiada, también se necesita mucha resistencia.

En julio volé a Sarajevo en un avión para tropas de la ONU, con mi mochila repleta de linternas y una bolsa de pilas doble A, y en el bolsillo de mi chaleco protector, copias de la obra de Beckett en inglés y francés. Al día siguiente de mi llegada comencé a probar a una multitud de actores talentosos y desnutridos (a la mayoría de los cuales había conocido en mi primera visita), tracé bocetos de cómo ideaba la escenografía e intenté entender cómo funcionaban en general las cosas del teatro en Sarajevo, tanto como fuera posible bajo las privaciones del asedio y el terror del incesante bombardeo. Una vez seleccionados, los actores y yo nos apiñamos en el sótano del teatro —no había motivos para trabajar en la planta superior, en el área más vulnerable del escenario, hasta transcurrida la primera semana—, realizamos improvisaciones y acordamos nuestros horarios de ensayos (todos afrontaban complicadas responsabilidades familiares, la menor de las cuales no eran las horas dedicadas a buscar agua), y aprendimos a confiar los unos en los otros. El ruido fuera

del edificio era incesante. La guerra es ruido. Beckett parecía aún más pertinente de lo que había imaginado.

No tenía que explicar a Beckett a los sarajevinos. Y algunos de mis actores ya estaban familiarizados con la obra. Pero aún no contábamos con un texto común. Antes de dejar Sarajevo en abril, había confirmado con el productor que yo podría contar con tener a mano copias suficientes de la obra de Beckett traducidas para los actores y para todos los que estuvieran participando en las labores de producción cuando volviera en julio. No hay de qué preocuparse, me dijo. Pero cuando, el día de mi regreso, pedí las copias de la obra para distribuir las en las audiciones, me anunció que, a fin de honrar la importancia de mi llegada para trabajar en Sarajevo, la obra de Beckett estaba siendo *re-traducida*. De hecho, la traducción se estaba redactando en ese mismo momento.

Vaya.

—¿La traducción no está... terminada?

—Bueno, puede que ya lo esté.

Mmmm.

Así que tenía otro problema además de las bombas, granadas y disparos constantes de los francotiradores serbios desde las azoteas del centro de la ciudad, la falta de electricidad y agua corriente, el teatro destrozado, el nerviosismo de los actores desnutridos, mi propia ansiedad y miedo, la...

El problema, me explicó mi productor, era la máquina de escribir: una máquina de escribir vieja, pero la única a disposición del traductor, cuya cinta estaba muy gastada (pues durante un año había sido utilizada sin cesar; en ese entonces, dieciséis meses desde el comienzo del asedio). Pero, me aseguró, esta traducción sería una verdadera ventaja para la producción; que por favor tuviera paciencia. Le respondí que intentaría ser paciente.

Yo sabía que en la antigua Yugoslavia se habían estrenado muchas producciones de las obras de Beckett; y la que más a menudo se había representado no era sino *Esperando a Godot*. (De hecho, había preferido *Godot* a la otra obra que había pensado en montar, *Ubu Roi*, en parte porque la obra de Beckett era conocida). Tenía que haber una traducción de los años cincuenta. Quizá más de una. Tal vez no nos hacía falta en realidad esta nueva traducción.

—¿La traducción existente no es muy buena? —le pregunté al productor, que, director él mismo, había escenificado la representación de la obra en Belgrado hacía unos años.

—No, no es mala en absoluto —dijo—. Es sólo que ahora esto es Bosnia. Queremos traducir la obra al bosnio.

—Pero ¿lo que habláis no es serbocroata?

—En realidad no.

—Entonces —le dije—, ¿por qué me prestaste tu diccionario serbocroata-inglés el día que llegué?

—Bueno, bastaba que tú aprendieras serbocroata.

—Pero entonces —insistí—, ¿eso implica que si aprendo serbocroata habría palabras o frases que se usan aquí y que yo no entendería?

—No, entenderías todo. El modo en que habla la gente culta en Sarajevo es igual que el habla culta de Belgrado o Zagreb.

—Entonces, ¿cuál es la diferencia?

—No sabría explicártelo —me dijo—. Sería difícil que lo entendieras. Pero son diferentes.

—¿Diferentes para Beckett?

—Sí, es una nueva traducción.

—Si alguien la tradujera de nuevo en Belgrado, ¿también sería diferente?

—Tal vez.

—¿Y la nueva traducción sería diferente de un modo distinto a esta nueva traducción?

—Tal vez no.

Mantén la calma, me repetí a mí misma:

—Entonces, ¿qué será lo específicamente bosnio de esta nueva traducción?

—Que está hecha en Sarajevo, con la ciudad asediada.

—Pero ¿las palabras serán diferentes?

—Eso depende del traductor.

—¿No has leído nada todavía?

—No, porque no puedo leer su letra manuscrita.

—¿No ha comenzado a transcribirla a máquina?

—Sí, pero con la cinta de esa máquina es imposible leerla.

—Entonces, ¿cómo estudiarán los actores la obra y memorizarán sus parlamentos?

—Quizá tengamos que encontrar a alguien con buena letra para que escriba los textos.

Vaya, en verdad es la Edad Media, pensé.

Después de más intercambios alucinantes de esta suerte, y de mi creciente ansiedad sobre cuándo los actores y yo podríamos empezar realmente, se encontró otra máquina de escribir y se transcribió la traducción empleando un vetusto papel carbón cubierto de raspaduras que suministró quince textos a doble espacio (para los actores, la escenógrafa y diseñadora del vestuario, mis dos asistentes y el intérprete, y yo). Entre las líneas de mi texto copié con tinta el texto en inglés y en francés, para que pudiera aprender el bosnio, su sonido, de memoria, a fin de saber siempre lo que decían los actores.

(Una simetría adicional de esta historia es que, como Beckett escribió la obra en dos idiomas —*Esperando a Godot* en inglés no es una mera traducción del francés—,

la pieza tiene dos idiomas originales, los cuales domino; y ahora tenía dos traducciones, a un idioma que era totalmente ajeno para mí).

¿Qué sucedió entonces? Después de haber subido al escenario y trabajado una semana, y de determinar los movimientos de buena parte del primer acto, mi asistente y dos de los actores —los dos que hablaban mejor inglés— me llevaron aparte.

¿Problemas? Sí. Lo que creían que debían decirme era que la nueva traducción en realidad no era muy buena, y que si podíamos, por favor, encarecidamente, usar la traducción publicada en Belgrado en los años cincuenta.

—¿Cuál es la diferencia? —pregunté.

—La vieja traducción es mejor.

—¿Mejor en qué sentido?

—Suenan mejor. Es más natural. Decirla es más fácil.

—¿No hay diferencias lingüísticas? ¿Algo serbio en esa traducción? ¿Algo que no sea bosnio?

—Nada que alguien pudiera advertir.

—Así pues, ¿no hay palabras que haya que cambiar para que la traducción sea más bosnia?

—En realidad, no. Pero podríamos, si así lo quiere.

—No se trata de lo que yo quiero —dije, apretando los dientes—. Sólo estoy aquí para servir. A Beckett. A vosotros. A Sarajevo. A lo que sea.

—Bien —dijo mi Vladimir amablemente—, podríamos hacer esto: usemos la traducción antigua y, mientras ensayamos, si vemos una palabra que en nuestra opinión deberíamos cambiar por una más bosnia, la cambiaremos.

—No dejéis de avisarme —les dije.

—*Nema problema* —dijo mi Estragon.

Lo que por supuesto significa... pero ya se sabe muy bien qué significa. Es una frase que al parecer puede traducirse a cualquier idioma del mundo.

El final de la historia es que —y acaso no sorprenderá saberlo— los actores nunca cambiaron nada. No sólo eso, cuando se estrenó *Esperando a Godot* a mediados de agosto, nadie entre el público asistente al teatro se quejó de que la traducción no pareciera bosnia, o lo bastante bosnia. (Quizá tenían en la cabeza otras cosas más apremiantes, como esperar a Clinton).

Muchas cosas se pueden extraer de esta historia, entre ellas alguna consideración sobre la poderosa fantasía de la gente acerca de la lengua como portadora de la identidad nacional; lo que puede convertir una traducción, o la negativa a efectuarla, en el equivalente a una traición. Lo patético de que esta insistencia sobrevenga en el territorio de la antigua Yugoslavia es que implica a nuevas naciones definidas a sí mismas de manera letal, las cuales comparten por casualidad el *mismo* idioma hablado y por lo tanto están privadas de, si puede llamarse así, «el derecho a la

traducción».

Parece pertinente que la historia que acabo de relatar ocurriera en un lugar —lo advierto cuando intento describir cómo ha sido pasar tanto tiempo en Sarajevo en los últimos dos años y medio (acabo de volver, hace dos semanas, de mi novena estancia allí)— que parece la otra cara de la luna a la mayoría de las personas con las cuales converso. No es sólo que la gente no pueda imaginar una guerra o un asedio, o el peligro o el miedo o la humillación. Es más: simplemente no pueden imaginar ese grado de diferencia respecto de su propia vida y comodidades, respecto de su comprensible impresión —comprensible, pues está basada en su propia vivencia— de que el mundo no es un lugar *tan* terrible.

No pueden imaginarlo. Se les debe traducir.

La traducción es sobre lo desemejante. Un modo de sobrellevar y mejorar, y sí, de negar la diferencia; incluso si, como ilustra mi historia, es también un modo de reivindicar lo diferente.

En su origen (al menos en inglés) la traducción versaba sobre la mayor diferencia de todas: la diferencia entre estar vivo y muerto. Traducir es, en sentido etimológico, transferir, eliminar, desplazar. ¿Con qué fin? Con el de ser rescatado, de la muerte o extinción.

Véase la anglización de Wycliffe del Libro de Enoc en la Biblia hebrea:

Bi feith Enok is translatid, that he shulde not see deeth, and he was not founden, for the Lord translatide him.

[«Por su fe Enoc fue traducido, para que no viera la muerte, y no fue hallado, pues el Señor lo había traducido»].

Con el tiempo «ser traducido» sí llegó a significar «morir». La muerte es traducción —alguien es traducido de la tierra al cielo— y asimismo la resurrección, que es (de nuevo en el inglés de Wycliffe) ser «translatid from deeth to lyfe» («traducido de la muerte a la vida»).

En inglés, los significados más antiguos del verbo nada tienen que ver con la lengua; con una acción mental y su transcripción. Traducir es, sobre todo, un verbo intransitivo y una acción física. Representa un cambio de condición o de lugar (por lo general siempre que estos, la condición y el lugar, se implican de modo recíproco). El «trans» es un «a través» o «cruzar» físico, y propone una geografía de la acción, de acción en el espacio. La fórmula es, en líneas generales: donde estaba X, ya no está; en su lugar es (o está en) Y.

Considérense los siguientes significados, ya en desuso:

En medicina, traducir a veces significaba transferir una enfermedad de una *persona* a otra, o de una *parte* del cuerpo a otra (algo parecido al concepto moderno

de metástasis). En derecho, significaba transferir la propiedad (como la de un legado). En palabras de Thomas Hobbes: «Todo contrato es traducción mutua, o intercambio de derechos». Quizá el último de estos significados que implica una idea de transferencia física se remonta a finales del siglo XIX. En la telegrafía de larga distancia, traducir es retransmitir un mensaje de manera automática por medio de un relé.

Sólo se conserva el significado de traducción como transferencia o paso o entrega de una lengua a otra. Sin embargo, los significados más antiguos expresados en las palabras *tra* y *trans-* (unidas al *-dere* y *-ducere*) quedan como apuntalamiento. Las fructíferas afinidades de la etimología expresan una conexión real, si bien subliminal. Traducir todavía es llevar algo a través de un vacío, hacer que algo vaya hasta donde no estaba antes. Como la tradición, algo que pasa (en su origen algo material) a otros, la traducción es la transferencia o transmisión de algo de una persona, lugar o condición a otra. Por más que su significado haya sido «espiritualizado» —lo que se pasa o transfiere es de un idioma a otro—, la sensación de separación física o geográfica queda aún implícita, y es intensa. Las lenguas son como comunidades apartadas (a menudo antagónicas), cada cual con sus costumbres propias. El traductor es el que encuentra (identifica, formula) las costumbres comparables en otro idioma.

Mencionaré brevemente tres variantes de la idea moderna de traducción.

Primera, la traducción como *explicación*. Lo que motiva el esfuerzo del traductor es el proyecto de sustitución de la ignorancia, la oscuridad («No entiendo. ¿Podría por favor traducirme eso?»), por el conocimiento, la transparencia. La misión del traductor es la aclaración, la iluminación.

Segunda, la traducción como *adaptación*. No sólo un uso más libre de la lengua que pretende expresar, en otro idioma, el espíritu mas no la letra del texto original (una distinción mañosa), sino la creación consciente de otra «versión» (de *vertere*, girar, cambiar de dirección): *versionist* (versionista) es la palabra en inglés antiguo para designar al traductor. En efecto, algunos traductores (por lo general poetas) que no quieren estar sujetos al criterio de la mera «exactitud» evitan del todo la palabra «traducción» a favor de «adaptación» o «versión». La reescritura sería una definición más precisa, y si el poeta es, digamos, Robert Lowell, la versión queda como un poema nuevo y valioso (si no del todo original) del autor.^[3]

Tercera, la traducción como *mejora*. La extensión hubrística de la traducción como adaptación. Entre las traducciones que podrían considerarse mejora del original, la traducción de los poemas de Edgar Allan Poe por parte de Baudelaire es un ejemplo no muy controvertido. (Más controvertido, por decir lo menos, es el juicio de varias generaciones de alemanes cultos —muchos estadounidenses lo bastante mayores como para haber conocido a refugiados judío-alemanes del hitlerismo en el mundo académico o en otras profesiones acaso recuerden este parecer fervientemente

defendido— de que Shakespeare en la traducción de Schlegel-Tieck era mejor que Shakespeare en inglés). Hay una variante subsidiaria de la traducción como mejora: la traducción como *confusión* (como en «suenan mejor en la traducción»), un atildamiento o mondadura del texto, que puede o no conllevar su activa alteración.

La exactitud de una traducción no es una mera cuestión técnica. Es también ideológica. Y tiene un componente moral, que se hace patente cuando sustituimos el concepto de exactitud con el de fidelidad.

En la ética de la traducción, lo que se proyecta es un servicio ideal: alguien que siempre está dispuesto a tomarse más molestias, persistir más tiempo, revisar de nuevo. Buena, mejor, inmejorable, ideal... por buena que sea una traducción, siempre puede ser mejorada, superada. ¿Puede una traducción ser la mejor? Por supuesto. Pero la traducción perfecta (o ideal) es una quimera que siempre se aleja. En todo caso, ¿ideal según qué criterio?

(Ya se habrá advertido que estoy suponiendo que *existe* un texto «original». Acaso sólo en la actualidad, cuando unas ideas totalmente carentes de sentido común o de respeto por el ejercicio de la escritura circulan ampliamente en la academia, parecería necesario afirmarlo. Y no sólo estoy suponiéndolo, sino que propongo que el concepto de traducción no se extienda demasiado o se metaforice, lo cual ha permitido sostener, entre otras tonterías, que el original debería considerarse como una traducción: la «traducción original», por así decirlo, de algo en la conciencia del autor).

Es probable que el concepto de traducción ideal esté sometido a dos modelos de traducción permanentemente opuestos. La adaptación mínima es uno. Significa que la traducción ha de parecerlo: conservará, incluso ostentará, el ritmo, la sintaxis, el tono, las idiosincrasias léxicas del texto en su lengua original. (El defensor moderno más polémico de esta idea literalista de la traducción es Vladimir Nabokov). La naturalización plena es el otro. Significa que el traductor debe trasladar plenamente el texto original a la nueva lengua, para que, de modo ideal, nunca parezca que se está leyendo una traducción. Es inevitable que la labor de disipación de toda huella del original tras la traducción requiera tomarse algunas libertades con el texto: estos ajustes o invenciones no sólo se justifican sino que son necesarios.

Trote pedestre frente a reescritura impertinente; estos son, por supuesto, extremos, bien entre los cuales se encuentra el ejercicio real de los traductores más dedicados. Sin embargo, circulan dos conceptos de traducción, y tras su diferencia hay un desacuerdo más amplio sobre la responsabilidad ante el texto «original». Todos están de acuerdo en que el traductor debe servir —la imagen es muy poderosa— al texto. Pero ¿con qué fin? Un traductor podría suponer que el texto (u «original») está mejor servido si se toma algunas libertades, acaso en el interés de volverlo más inteligible o de ganarle nuevos integrantes del público potencial.

¿Se es fiel a la obra? ¿Al escritor? ¿A la literatura? ¿A la lengua? ¿Al público? Podría suponerse (quizá quiero decir que yo podría suponer) que es del todo evidente que se ha de ser fiel a la obra, a las palabras del libro. Pero esto no es un asunto simple, ni normativa ni históricamente. Considérese al propio San Jerónimo, padre de la Biblia latina, el santo patrono de los traductores. Jerónimo no podría haber recibido este título ilustre por presentar una *teoría* de la traducción, pues ese honor recae, como cabría esperar, en Platón. Quizá es porque Jerónimo fue el primero que consta en *quejarse* de las traducciones, de su calidad: clamar contra los copistas ignorantes y negligentes y contra los descarados pasteleros de pasajes interpolados; y hacer campaña en favor de una mayor exactitud. Y no obstante fue este mismo Jerónimo, en su epístola «Sobre el arte del bien traducir», el que sostuvo que, salvo en el caso de las Escrituras, un traductor no debería sentirse obligado a realizar una traducción literal; que bastaba traducir el sentido.

Que la traducción de un idioma a otro debe ser razonablemente fiel (sea lo que eso pueda significar) ya se acepta por lo general. Los criterios de fidelidad al original son sin duda más exigentes en la actualidad que hace una generación, y ya no digamos hace un siglo. De un tiempo a esta parte, la traducción, al menos en inglés (aunque no, digamos, en francés), se ha evaluado con criterios más literalistas — podría decirse más escrupulosos—, a pesar de las insuficiencias ciertas de la mayoría de las traducciones. Esto se debe en parte a que la traducción misma se ha convertido en objeto de reflexión académica, y porque es probable que las traducciones (al menos de libros importantes) están sujetas al escrutinio académico. Como parte de lo que podría parecer la cooptación de la labor del traductor por parte de los modelos académicos, cada vez es más probable que toda obra literaria no contemporánea de importancia sea acompañada de «notas» del traductor, ya sea a pie de página o al final del libro, que explican las referencias en el texto que se suponen oscuras. En efecto, cada vez menos traducciones presuponen en el lector la posesión de la información más elemental sobre la historia o la literatura, o el dominio de otras lenguas. La reciente y muy anunciada retraducción de *La montaña mágica* vierte la delirante conversación del fundamental capítulo de la *Walpurgis Nacht* entre Hans Castorp y Clavdia Chauchat, sostenida, de modo crucial para la historia, en francés (y en francés está en la antigua traducción inglesa de H. T. Lowe-Porter de 1927), al inglés. Inglés en cursiva, para que el lector angloamericano (cuya ignorancia del francés se da por sentada) pueda «sentir» que se sostiene en una lengua extranjera.

Las traducciones son como los edificios. Si son buenos, la pátina del tiempo les da un mejor aspecto: el Montaigne de Florio, el Plutarco de North, el Rabelais de Motteux... (¿Quién dijo «El mayor escritor ruso del siglo XIX: Constance Garnett»?). Las más admiradas, y perdurables, no son las más exactas.

Y, como en la construcción, la traducción produce en la actualidad algo cada vez

más efímero. Pocas personas creen en una traducción definitiva; es decir, una que no sea preciso rehacer. Y también está el brío de la novedad: una «nueva» traducción, como un coche nuevo. Sometidas a las leyes de la sociedad industrial, las traducciones parecen desgastarse, hacerse anticuadas más pronto. En lo que atañe a unos cuantos (hay que reconocer que muy pocos) libros existe de hecho un exceso de traducciones. Entre 1947 y 1972 hubo once traducciones alemanas de *El retrato de Dorian Gray*, y desde los años cincuenta al menos diez nuevas traducciones inglesas de *Madame Bovary*. La traducción es una de las pocas actividades culturales que aún parece regida por la idea del progreso (en contraste con, digamos, la acústica). La más reciente es, en principio, la mejor.

El nuevo populismo cultural, que insiste en que todo debe estar al alcance de todos, acarrea consigo la implicación de que todo debería traducirse (o, al menos, ser traducible). Recuérdese, a modo de contraejemplo, que la *New Yorker* de antaño (llámese a la revista esnob o antipopulista, como se prefiera) no publicaba, como política editorial, narrativa traducida.

Considérese la fuerza de la locución «barrera del idioma»; la barrera que el idioma interpone entre una persona (o comunidad) y otra, la barrera que la traducción «derriba». Pues el idioma impone el apartamiento de otras comunidades («No hablas mi idioma») así como la creación de una comunidad («¿Hay alguien por aquí que hable mi idioma?»).

Pero vivimos en una sociedad entregada a la incesante invención de tradiciones; lo que es decir, la destrucción de la fidelidad a, y del conocimiento de, el pasado propio, local. Todo ha de ser re combinado, refabricado: idealmente, de la manera más portátil y transmisible sin esfuerzo.

El ejercicio de la traducción es una característica destacada de nuestra ideología de una cultura mundial capitalista, unitaria y transnacional. Cito: «La traducción hoy día es uno de los cabos de salvamento comunicacionales de nuestra aldea global». Desde este punto de vista, la traducción no sólo deviene en ejercicio útil, deseable, sino en un imperativo: las barreras lingüísticas son obstáculos a la libre circulación de mercancías («comunicación» es un eufemismo de comercio) y por ende deben ser superadas. Lo que apuntala la ideología del universalismo es la ideología del negocio ilimitado. Siempre se quiere llegar a más gente con los productos propios. Además de las pretensiones universalistas implícitas en este objetivo de traducción ilimitada, hay otra pretensión implícita: a saber, que todo puede ser traducido, si se supiera cómo. El *Ulises*, Gerard Manley Hopkins, cualquier cosa. Y hay un sólido argumento para afirmar que esto es verdad. (Acaso el único libro importante que no es posible traducir sea *Finnegans Wake*, por la razón de que no está escrito en un solo idioma).

La inevitable instrumentación de esta idea de la necesidad de traducción, la «máquina de traducir», nos muestra el grado en que el antiguo sueño de una lengua universal goza de plena salud. San Jerónimo daba por sentado, como la mayor parte de los cristianos de los primeros siglos, que todos los idiomas provienen de una *ur-*

lengua (el hebreo, el habla original de la humanidad, hasta la osada construcción de la torre de Babel). La idea moderna es que, por medio del ordenador, todos los idiomas pueden ser uno solo. No precisamos de una lengua universal de hecho existente, siempre que contemos con, o imaginemos posible, una máquina que pueda de modo «automático» ofrecernos la traducción a cualquier idioma extranjero. Por supuesto, los poetas y los prosistas refinados intervendrán de inmediato con su vieja lamentación sobre lo que, inevitablemente, se «pierde en la traducción» (la rima, el tono, los juegos de palabras, el ánimo dialectal) realizada incluso por traductores «reales», individuales, con experiencia. ¡Imagínense las dimensiones de la pérdida si el traductor no es una persona sino una máquina! Las instrucciones en un envase de Tylenol pueden traducirse sin pérdida a cualquier idioma. Esto de ninguna manera es el caso en un poema de Marina Tsvietáieva o una novela de Carlo Emilio Gadda. Pero el proyecto de una máquina traductora propone otra idea muy distinta de la lengua, la que la identifica con la comunicación de información: afirmaciones. En la nueva praxis platónica, los poetas ya no tendrán que ser desterrados de la República. Bastará que se hayan vuelto ininteligibles, porque los artefactos que elaboran con sus palabras ya no pueden procesarse con una máquina.

El modelo universalista coexiste junto a la persistencia del separatismo de la lengua, que reivindica la inconmensurabilidad de las culturas, de las identidades (políticas, raciales, anatómicas). Así, en la antigua Yugoslavia un idioma se está transformando en muchos, y se presenta la farsa del *llamado* patriótico a las traducciones. Ambos modelos existen de modo simultáneo, quizá de modo interdependiente. El patriotismo del idioma acaso continúe aumentando a medida que el país persiga políticas económicas que socavan la soberanía nacional, al igual que los mitos más letales de la peculiaridad nacional pueden mantener su dominio sobre la población aunque esta se apegue cada vez más a la parafernalia cultural del capitalismo consumista, el cual es supranacional de manera suave (fabricado en Japón, fabricado en Estados Unidos), o a las técnicas informáticas, las cuales promueven inevitablemente el crecimiento de un idioma mundial, el inglés.

Comencé con una anécdota que ilustraba algunas de las paradojas ideológicas insertas en el ejercicio de la traducción. Terminaré por evocar otro pasaje de una vivencia personal: mi participación en la transmisión de mis propios libros a otros idiomas. Esta fue especialmente esforzada en el caso de *El amante del volcán*, por sus múltiples voces narrativas y niveles de lenguaje. Publicada en 1992, la novela ya existe o está por existir en veinte idiomas extranjeros; y he revisado, oración por oración, las traducciones de las cuatro principales lenguas romances y estuve dispuesta a responder incontables preguntas de varios traductores de idiomas que no conozco. Se podría decir que estoy obsesionada con las traducciones. Creo que simplemente estoy obsesionada con la lengua.

No tengo tiempo de contar historias acerca de mi diálogo con esos traductores. Terminaré diciendo que hubiera preferido no desear encontrarme a su disposición. Desearía poder abandonar mis intentos de ver que mis palabras, mis propias oraciones, en inglés, trasluzcan. Es una labor tan melancólica como apasionante. No traduzco. Me traducen, en el sentido moderno y en el desusado que empleaba Wycliffe. Al supervisar mis traducciones, superviso la muerte así como la transposición de mis palabras.

[1994]

Créditos

- «La prosa de una poeta» es la introducción a *Captive Spirit. Selected Prose* de Marina Tsvietáieva (Virago Press, 1983).
- «Cuestión de énfasis» se publicó en *The New Yorker* el 18 de junio de 2001.
- «Posteridades: el caso de Machado de Assis» es el prólogo a una reedición de *Memorias póstumas de Blas Cubas* (Noonday Press, 1990). Una traducción anónima al castellano se publicó en *Quimera*, 100, (1990).
- «Una mente de luto» se publicó en *Times Literary Supplement*, el 25 de febrero de 2000. Una traducción castellana de Roberto Diego Ortega fue publicada en la revista *Nexos*, junio, 2000.
- «El proyecto de la sabiduría» apareció en *The New Republic*, el 16 de marzo de 2001.
- «La escritura en sí misma: acerca de Roland Barthes» es la introducción a *A Barthes Reader*, edición de Susan Sontag (Hill and Wang, 1982). La presente traducción es de Ramón González Férriz.
- «La voz de Walser» es el prefacio a *Selected Stories* de Robert Walser, edición de Susan Sontag (Farrar, Straus and Giroux, 1982).
- «Danilo Kiš» es la introducción a *Homo Poeticus: Essays and Interviews* de Danilo Kiš, edición de Susan Sontag (Farrar, Straus and Giroux, 1995). Una traducción al castellano sobre una versión anterior del original se publicó en *Letra Internacional* 40 (1995).
- «El *Ferdydurke* de Gombrowicz» es el prólogo a la nueva traducción de *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz (Yale University Press, 2000).
- «*Pedro Páramo*» es el prólogo a la nueva traducción de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (Grove Press, 1994). La presente traducción se publicó en *La ficción de la memoria*, en edición de Federico Campbell (Era, 2003).
- «DQ» fue escrito para el catálogo *España: Todo bajo el sol* (Novatex, 1988).
- «Carta a Borges», escrita con motivo del décimo aniversario de la muerte de Borges, se publicó originalmente, en una traducción castellana distinta, en el periódico *Clarín* de Buenos Aires, el 13 de junio de 1996.
- «Un siglo de cine» se publicó originalmente en traducción alemana en, y fue escrito

para, el *Frankfurter Rundschau* el 30 de diciembre de 1995. Una traducción anónima al español se publicó en *Babelia*, suplemento del periódico *El País*, el 10 de febrero de 1996.

«De la novela al cine: *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder» apareció en *Vanity Fair* en septiembre de 1983. Una traducción al español, anónima, se publicó en la *Revista de Occidente* en septiembre de 1984.

«Una nota sobre el bunraku» es la nota que acompañó al programa de la representación del Teatro de Marionetas Bunraku en la Japan Society de Nueva York del 12 al 19 de marzo de 1983.

«Un lugar para la fantasía» se publicó en *House and Garden* en febrero de 1983.

«El placer de la imagen» apareció en *Art in America* en noviembre de 1987.

«Sobre Hodgkin» fue escrito para el catálogo de la exposición *Las pinturas de Howard Hodgkin* organizada por el Museo de Arte de Forth Worth, Texas, en 1995, y más tarde presentada en el Museo Metropolitano de Nueva York. La presente traducción castellana se publicó en *Arte y Parte* 65 (octubre-noviembre 2006).

«Léxico para *Luz dispuesta*» se publicó en *Art in America* en diciembre de 1983.

«En recuerdo de sus sentimientos» fue escrito para el catálogo *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* que acompañaba una exposición en la Galería Anthony d'Offay en Londres del 31 de octubre al 2 de diciembre de 1989.

«El bailarín y la danza» se publicó por primera vez, en traducción francesa, en *Vogue* en diciembre de 1986.

«Lincoln Kirstein» es una revisión de 1997 para una publicación del Ballet de la Ciudad de Nueva York como homenaje a Lincoln Kirstein, y fue escrito diez años antes con motivo de su octogésimo aniversario y publicado en *Vanity Fair* en mayo de 1987.

«Los fluidos de Wagner» es el ensayo que acompañó al programa de la producción de *Tristan und Isolde* dirigida por Jonathan Miller para la Ópera de Los Ángeles en diciembre de 1987.

«Un éxtasis del lamento» es el ensayo que acompañó al programa de la producción de *Pelléas et Mélisande* dirigida por Robert Wilson para el festival de Salzburgo en julio de 1997.

«Cien años de fotografía italiana» es el prólogo de *Italy: One Hundred Years of Photography* (Alinari, 1988).

«Sobre Bellocq» es la introducción a una nueva edición de *Storyville Portraits* de E. J. Bellocq (Jonathan Cape y Random House, 1996). La presente traducción se

publicó en *Fotografía* (Fundación Cultural Televisa, 2005).

«Los bebés de Borland» es el prefacio a *The Babies* de Polly Borland (Power-House Books, 2001).

«Algunos Mapplethorpes» es el prefacio a *Certain People: A Book of Portraits* de Robert Mapplethorpe (Twelvetrees Press, 1985). Una traducción castellana de Carlos Losilla se publicó en *Quimera* 49 (1985).

«Una fotografía no es una opinión... ¿o sí?» es el texto que acompaña a *Women* de Annie Leibovitz (Random House, 1999).

«Homenaje a Halliburton» se publicó en *Oxford American*, marzo-abril de 2001.

«Singularidad», uno de los ensayos inspirados en «Borges y yo», se recogió en *Who is Writing This?*, en edición de Daniel Halpern (Ecco Press, 1995).

«La escritura como lectura» es la colaboración a una serie titulada «Writers on Writing» de *The New York Times*, y se publicó el 18 de diciembre de 2000.

«Treinta años después...» es el prólogo a la nueva edición española de *Contra la interpretación* (Alfaguara, 1996). La traducción anterior del original, posteriormente modificado por la autora, es de Marta Pessarrodona.

«Cuestiones de viaje» apareció en *Times Literary Supplement* el 22 de junio de 1984.

«La idea de Europa (otra elegía más)» fue en un principio una conferencia durante un simposio sobre Europa organizado en Berlín a finales de mayo de 1988.

«El muy cómico lamento de Píramo y Tisbe (un interludio)» fue escrito para el catálogo de una exposición de arte en Berlín y publicado en traducción alemana en *Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990*, en edición de Wulf Herzonggerath, Joachim Sartorius y Christoph Tannert (Edition Hentrich, 1990). Apareció en inglés en *The New Yorker* (4 de marzo de 1991).

«Respuestas a un cuestionario» fue escrito en julio de 1997 como respuesta a una encuesta enviada por una revista literaria francesa. Se publicó, en francés, en «Enquête: Que peuvent les intellectuels? 36 écrivains répondent», *La Règle du Jeu*, 21 (1998).

«Esperando a Godot en Sarajevo» se publicó por primera vez en *The New York Review of Books*, el 21 de octubre de 1993.

«“Allí” y “aquí”» apareció en *The Nation*, el 25 de diciembre de 1995. La traducción de la versión original, muy modificada posteriormente por la autora, es de Marta Pessarrodona y fue publicada en *El País* el 24 de diciembre de 1995.

«Joseph Brodsky» fue escrito como epílogo a *Joseph Brodsky/Leningrad Fragments*

de Mijail Lemkin (Farrar, Straus and Giroux, 1998).

«Traducida», una conferencia pronunciada en noviembre de 1995 en un simposio sobre traducción celebrado en la Universidad de Columbia y organizado por Francesco Pellizzi, director de *Res*, se publicó en *Res* 32 (otoño de 1997).



SUSAN SONTAG (1933-2004) inició su carrera literaria en 1963, con la publicación de la novela *El benefactor*. Pero es a partir del reconocimiento internacional de sus ensayos reunidos en *Contra la interpretación* cuando se consolida como una de las principales figuras de los movimientos intelectuales de los años sesenta. Desde entonces su prestigio no ha hecho sino aumentar, tanto por sus obras como por su implicación en la denuncia de los grandes problemas sociales y políticos contemporáneos. En el 2001 recibió el Premio Jerusalén por el conjunto de su obra, y en el 2003 el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y el Premio de la Paz, concedido por los librereros alemanes. A principios de 2007, se publicó su obra póstuma, *Al mismo tiempo* (2007), una colección de ensayos sobre cuestiones políticas, literarias, intelectuales y morales. *Renacida*, la primera parte de su colección de diarios, fue publicada en 2010. Susan Sontag falleció en Nueva York en 2004.

[1] La versión de la sensibilidad esteta que en el pasado traté de incluir bajo el rótulo de «camp» puede ser contemplada como una técnica del gusto para hacer los juicios del esteta menos exclusivos (una forma de gustar de más cosas de las que uno querría gustar) y como parte de una democratización de las actitudes dandis. El gusto camp, con todo, todavía presupone los viejos y elevados niveles de discriminación, en contraste con el gusto encarnado, por ejemplo, por Andy Warhol, la franquicia y el comercializador masivo del dandismo de la nivelación. <<

[2] Este dictado modernista de que la escritura es, idealmente, una forma de impersonalidad o ausencia subyace en el propósito de Barthes de eliminar al «autor» al evaluar un libro. (El método de su *S/Z*: una ejemplar lectura de la novela corta de Balzac en tanto que texto virtualmente sin autor). Una de las cosas que Barthes hace como crítico es formular el mandato para el modernismo de una clase de escritores (Flaubert, Valéry, Eliot) como un programa general para los *lectores*. Otra es contravenir ese mandato en la práctica, pues la mayor parte de la escritura de Barthes está dedicada a la singularidad personal. <<

[3] Hay un uso metafórico de la traducción como adaptación, que evoca su sentido más antiguo, físico: traducir (transponer) de un medio a otro. En este terreno no hay directrices para lo que puede producirse si se sigue el original más, en lugar de menos, literalmente; o (como a menudo se recomienda) elegir una obra inferior para pavonear las cosas propias. Cuando *Berlin Alexanderplatz* fue «traducida a la pantalla» por Rainer Werner Fassbinder, el realizador preservó buena parte del espíritu de la obra maestra de Döblin, y también realizó una película magistral. Lo que puede parecer un contraejemplo, con resultados igualmente ejemplares: *Mélo* de Henry Bernstein está lejos de ser una gran obra teatral, pero el *Mélo* de Alain Resnais, que sigue con escurpulosidad el texto del melodrama de bulevar de 1928 de Bernstein, es una gran película. Resnais no tuvo que mejorar la obra de Bernstein. Sólo tuvo que añadir su propio genio. <<

[*] «En recuerdo de sus sentimientos» fue escrito para el catálogo de la exposición de *Bailarines en un plano: Cage, Cunningham, Johns* en la Galería Anthony d'Offay, en Londres en 1989. La exposición se concentraba en la serie *Bailarines en un plano* de Jasper Johns. Enmarcando los bordes de las pinturas hay una secuencia de cuchillos, tenedores y cucharas aplicados. (N. del E). <<