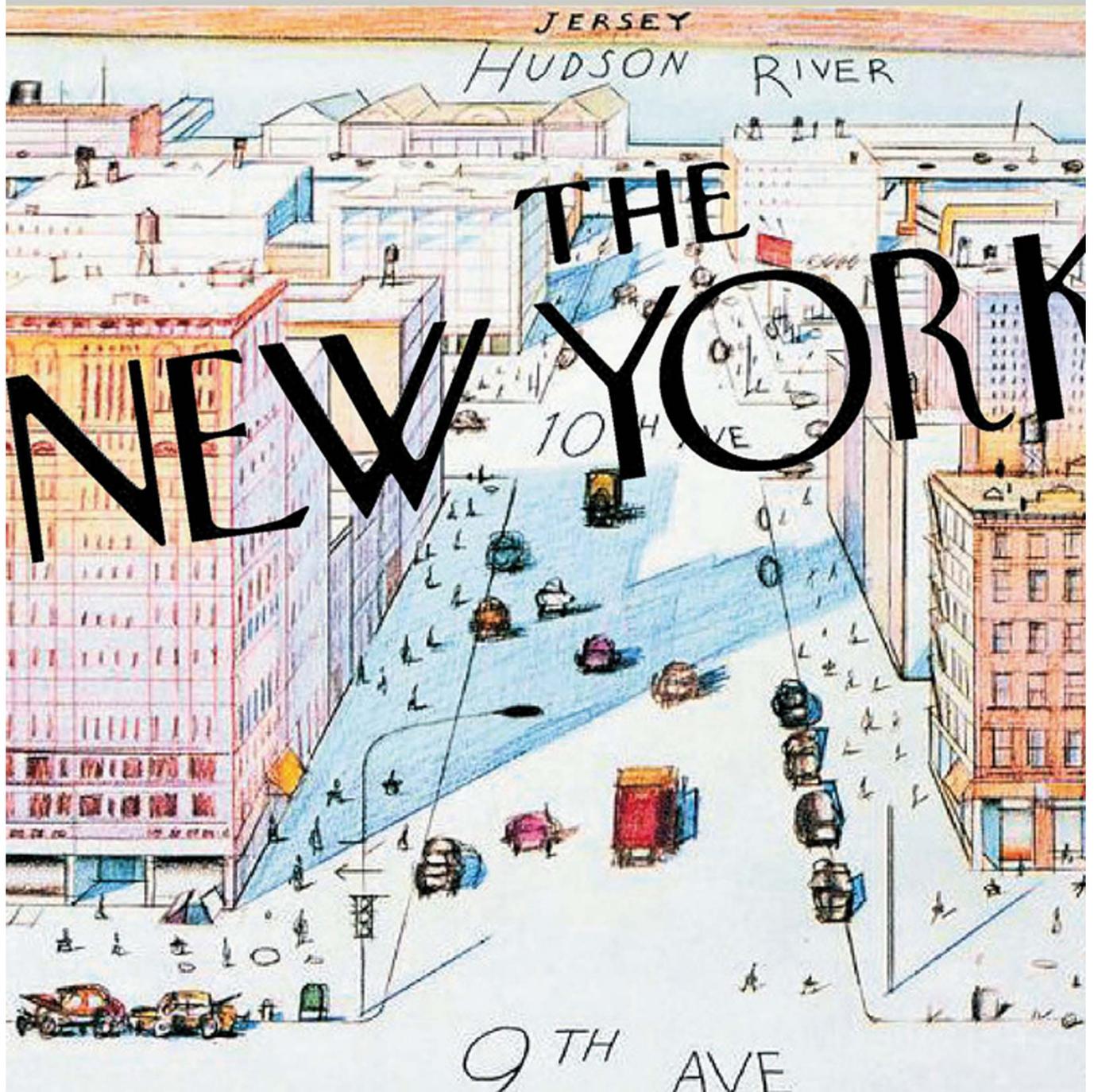


George Steiner
en The New Yorker

Edición de Robert Boyers

El Ojo del Tiempo *Siruela*



GEORGE STEINER

George Steiner en
The New Yorker



Ediciones Siruela

George Steiner

George Steiner
en *The New Yorker*

Edición e introducción de
Robert Boyers

Traducción del inglés de
María Condor

El Ojo del Tiempo Ediciones Siruela

ÍNDICE

Cubierta

Portadilla

Introducción Robert Boyers

En recuerdo de Mr. Shawn

I . Historia y política

El erudito traidor (sobre Anthony Blunt)

Wien, Wien nur du allein (sobre Weber y Viena)

De profundis (sobre el Gulag de Solzhenitsin)

Los espías de Dios (sobre Graham Greene)

Desde la casa de los muertos (sobre Albert Speer)

De mortuis (sobre Ariès y la nueva historia francesa)

II . Escritores y escritura

Mil años de soledad (sobre Salvatore Satta)

Matar al tiempo (sobre 1984, de George Orwell)

Danubio negro (sobre Karl Kraus y Thomas Bernhard)

B. B. (sobre Bertolt Brecht)

Uneasy rider (sobre Robert M. Pirsig)

Un ave rara (sobre Guy Davenport)

Cartas perdidas (sobre John Barth)

Tigres en el espejo (sobre Jorge Luis Borges)

Del matiz y el escrúpulo (sobre Samuel Beckett)

Bajo la mirada de Oriente (sobre Alexandr Solzhenitsin y otros rusos)

El hombre gato (sobre Louis-Ferdinand Céline)

III . Pensadores

El amigo de un amigo (sobre Walter Benjamin y Gershom Scholem)

Un mal viernes (sobre Simone Weil)

El jardín perdido (sobre Claude Lévi-Strauss)

En abreviatura (sobre E. M. Cioran)

Viejos ojos chispeantes (sobre Bertrand Russell)

Una historia en tres ciudades (sobre Elias Canetti)

Le Morte d'Arthur (sobre Arthur Koestler)

Las lenguas humanas (sobre Noam Chomsky)

IV . Estudios biográficos

Muerte de reyes (sobre el ajedrez)

Dad la palabra (sobre James Murray y el *Oxford English Dictionary*)

Una vida sometida a examen (sobre Robert Hutchins y la Universidad de Chicago)

Apéndice

Todos los artículos de George Steiner publicados en *The New Yorker*

Créditos

Introducción

Entre 1967 y 1997, George Steiner escribió para *The New Yorker* más de ciento cincuenta artículos. La mayoría de ellos eran reseñas o artículos-reseñas, muchos de gran extensión para lo habitual en una revista semanal. Muchas veces, durante la relación de Steiner con *The New Yorker*, se dijo que era el sucesor ideal de Edmund Wilson, quien, como Steiner, había estado varias décadas escribiendo sobre gran diversidad de temas y había hecho que libros nuevos y antiguos, ideas difíciles y asuntos poco familiares resultaran cautivadores no sólo a los intelectuales literarios sino a lo que antaño se denominaba «el lector general».

En los años en que escribió con regularidad para *The New Yorker*, Steiner colaboró también con otras publicaciones; reunió sólo una pequeña parte de sus reseñas en volúmenes misceláneos como *Lenguaje y silencio*, *Sobre la dificultad y Extraterritorial*. Notablemente, Steiner escribió también varios importantes libros académicos durante este período, entre ellos obras como *Después de Babel* y *Antígonas*. Aunque en ocasiones fue atacado por dispersarse demasiado abordando temas alejados de su propio «campo», la literatura comparada, con más frecuencia sus libros fueron elogiados por escritores como Anthony Burgess y John Banville, así como por destacados estudiosos de diferentes disciplinas, desde Bernard Knox y Terrence Des Pres hasta Donald Davie, desde Stephen Greenblatt hasta Edward Said y John Bayley. Said lo consideraba como un guía «ejemplar» –y adecuadamente apasionado– para buena parte de lo mejor que hay en las letras contemporáneas, y Susan Sontag alabó su generosidad y su disposición a provocar, incluso cuando «sabía que sería atacado» por sus opiniones. «Él piensa», observaba Sontag en 1980, «que hay grandes obras de arte que son claramente superiores a cualquier otra cosa en sus diversas formas, que sí existe una seriedad profunda. Y las obras creadas a partir de una seriedad profunda nos exigen, a su

juicio, una atención y una lealtad muy superiores cualitativa y cuantitativamente a las que nos exige cualquier otra forma de arte o entretenimiento». Aunque había quienes, especialmente en el mundo académico americano, eran muy dados a echar mano del «desdeñoso adjetivo “elitista” para describir una actitud como ésta», Sontag estaba más que dispuesta a asociarse al compromiso de Steiner con la «seriedad», y hubo decenas de miles de lectores de *The New Yorker* que mostraron asimismo su gratitud por el modelo de lucidez, conocimiento e independencia intelectuales del que Steiner era ejemplo.

Como es bien sabido, resulta difícil hallar argumentos que convenzan de la permanente vitalidad de la crítica escrita para una revista semanal o mensual. Si revisamos las recopilaciones misceláneas de artículos de Edmund Wilson, de Lionel Trilling o de John Updike, durante mucho tiempo compañero de Steiner en *The New Yorker*, encontraremos desde luego, entre otras cosas, diversas percepciones o juicios particulares que nos pueden parecer –y a menudo lo son– efímeros. ¿Acaso puede importarnos ahora que la novela *G*, de John Berger, pueda leerse como «una imaginativa glosa sobre la manera en que Kierkegaard interpretó el *Don Juan* de Mozart en *O lo uno o lo otro*», como recomendó Steiner en 1973? ¿Es relevante observar, como hace Trilling, que ciertos escritores –Hemingway es un excelente ejemplo– se vuelven «fatuos o sensibleros» sólo cuando están escribiendo en primera persona?

Pero entonces todas las percepciones que merecen la pena son en el fondo particulares, o se basan en detenidas lecturas de textos, frases, ideas formuladas de manera aproximada o rigurosa. La opinión de Trilling sobre la autenticidad nos resulta cautivadora porque él la hace emerger de su profunda absorción en obras concretas de Hegel, Diderot, Wilde y otros. El modo en que Wilson entiende la violencia en su descripción del bolchevismo está profundamente relacionado con la meticulosa atención que presta a textos, discursos e incidentes relevantes, muchos de los cuales tal vez no nos parezcan tener tan aterradora trascendencia por sí mismos. Cuando Steiner escribe sobre *G*, la novela de Berger, entiende que, «como asunto altamente literario –incluso valiosísimo–», la novela pide ser leída sin perder de vista sus «claramente reconocibles» orígenes literarios. Decir que las observaciones de Steiner en una lectura como ésta son «particulares» en realidad no es más que decir que estaba dispuesto a hacer el trabajo

esencial del crítico que se muestra plenamente receptivo a una novela que para él tenía algún valor genuino.

Por supuesto, no es trivial que Steiner sea un lector fabulosamente erudito, que domine varias lenguas y que esté tan cómodo hablando de Platón, de Heidegger y Simone Weil como de Fernando Pessoa y Alexandr Solzhenitsin. Cuando en 1959 apareció el temprano libro de Steiner *Tolstói o Dostoievski*, destacados estudiosos rusos reconocieron que su comprensión de los textos y contextos relevantes era impresionante y que, aun sin conocer el ruso, Steiner generaba unas ideas enormemente originales que resultaban estimulantes incluso para los especialistas en literatura eslava. Así sucedió también con la producción de Steiner en otras áreas a menudo consideradas como del dominio exclusivo de los expertos en filología clásica, los filósofos o los lingüistas. Y de este modo no es sorprendente que, con sus artículos y reseñas, se haya tenido a Steiner por un guía ideal en una gran cantidad de temas, desde el Risorgimento italiano hasta la literatura del Gulag, desde la historia del ajedrez hasta la perdurable importancia de George Orwell o el lenguaje de la privacidad en la narrativa decimonónica.

Cuando se enfrenta a la obra de una figura canónica moderna –Brecht, por ejemplo, o Céline, o Thomas Mann–, Steiner da muy pocas cosas por sentadas o fuera de discusión. Procede partiendo de la base de que queda un argumento por exponer y que, aun tratándose de un escritor extremadamente original, el contexto cuenta mucho y tiende a ser más difícil de aprehender de lo que con frecuencia se reconoce. A Brecht, cree Steiner, es preciso situarlo exactamente en relación con diversos predecesores, entre ellos Lessing y Schiller, y al situarlo así Steiner nos recuerda que, como ellos, «Brecht se propone ser un maestro, un preceptor moral», de una manera que se hace palpable para nosotros cuando se escudriñan diestramente sus obras teatrales y poemas. Igualmente ilustrativo es el modo en que Steiner coloca a su hombre dentro del marco político, ético y religioso esencial. Los lectores de *The New Yorker* podían, pues, esperar que Steiner les ofreciera con regularidad pasajes sorprendentes por su intensidad y su economía y profundamente instructivos por su dominio de un terreno emocional ideológico fuera del alcance de casi cualquier otro crítico en ejercicio. «El aborrecimiento que sentía Brecht por el capitalismo burgués», escribió Steiner,

siguió siendo visceral; sus presentimientos de su inminente sino, tan jovialmente anárquicos como siempre. Pero buena parte de este aborrecimiento profético, tanto en su psicología como en el medio de expresión de ésta, tiene su origen en la rechifla bohemia de su juventud y en una especie de moralismo luterano. Sus sensibles antenas le hablaron del hedor de la burocracia, de las grises coerciones pequeñoburguesas que prevalecían en la Madre Rusia. Hasta cuando Martin Heidegger estaba en esa misma época desarrollando un «nacionalsocialismo privado» (la expresión procede de un archivo de las SS), interior, Brecht estaba exponiendo para sí mismo y a sí mismo un comunismo satírico, analítico, ajeno a la ortodoxia estalinista y también a las simplistas necesidades del proletariado y de la *intelligentsia* de izquierdas de Occidente.

Los palpables rasgos del pasaje sobre Brecht incluyen, de forma muy evidente, la variedad y profundidad de conocimientos, la claridad pedagógica, el movimiento a través de las ideas sin traza alguna de falta de resuello ni de insistencia. Esto, nos parece, es crítica entendida como «el discurso formal de un aficionado», según dijo una vez R. P. Blackmur, donde la palabra «aficionado» alude a una persona que está interesada en muchas cosas, habla en su propio nombre y no en el de una «escuela» o una arraigada posición teórica, y no le importa en absoluto reconocer un entusiasmo o una aversión. Pero en el pasaje sobre Brecht hay también, como en cientos de otros que podría haber seleccionado, una extraordinaria rapidez y fluidez, una capacidad para evocar un origen o un nexo intelectual brevemente pero sin rastro de superficialidad o de argucias. Cuando Steiner observa la «rechifla bohemia» de Brecht, su don para la sátira y su visceral antagonismo hacia la ortodoxia, explica perfectamente la peculiar naturaleza del comunismo de Brecht, considerándolo como una expresión de cómo retrocede ante el «hedor de la burocracia» y las «grises coerciones pequeñoburguesas». En el pasaje de Steiner entendemos inmediatamente por qué la Rusia estalinista no podía ser para Brecht una alternativa atractiva a las sociedades capitalistas que despreciaba automáticamente. Y entendemos también por qué Edward Said se sintió «impresionado», como él dijo, «por la energía y, en sus mejores momentos, la implacable concentración del pensamiento [de Steiner]». Esos rasgos están presentes por doquier en este volumen de crítica extraído de las páginas de *The New Yorker*.

Por supuesto, un escritor de la quisquillosa independencia y el empuje de Steiner ha sido fácil de caricaturizar. Sus esfuerzos por distinguir lo mejor de lo óptimo siguen suscitando el epíteto «elitista», y su continua inversión en obras maestras ha inducido a

algunos críticos a describirlo como «un museo de monumentos europeos». Pero el presente volumen desmiente estas caracterizaciones. Steiner ha dedicado toda su vida no sólo al examen de textos clásicos —de Shakespeare, Homero, Sófocles, Tolstói, Dante y otros— sino también al permanente encuentro, siempre tenso, con lo nuevo y lo difícil. Con lo que Said denominó «el desdén *tory* [conservador] por la especialización» que profesaba Steiner, su contagiosa «fascinación por el ingenio verbal» y su capacidad para «situarse en el núcleo interior de un discurso, disciplina, lengua o autor, y luego comunicarlo al exterior, a los no iniciados, sin perder ni la intimidad ni la urgente claridad de cada terreno», Steiner ha hecho cualquier cosa menos dar impresión de congelación o de inaccesible monumentalidad en los cientos de obras que ha emprendido. Todo lo contrario. Una y otra vez en su obra, todo lo que mira se llena de posibilidades, de alguna genuina perspectiva de resultar nuevamente emocionante, sorprendente o aleccionador. Se percibe que la novedad misma es un reto digno de ser aceptado, y cuando su encarnación en una obra concreta parece espuria o pretenciosa o fácil, el instinto de Steiner es no arrojarla simplemente a las tinieblas exteriores sino presentar lo que ese instinto entiende que no está injustificadamente marcado por la mera apariencia de novedad. La resistencia de Steiner a las manifestaciones concretas de lo nuevo (véase su reacción a la novela de John Earth titulada *Letters*) hace aún más tonificante su entusiasta adhesión a otros escritores y pensadores.

Al fin y al cabo, Steiner fue el primer crítico habitual de Estados Unidos que habló en favor de escritores como Thomas Bernhard o Leonardo Sciascia, e incluso seleccionó a novelistas americanos como Robert Pirsig, el autor de *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta*. Los extensos artículos-reseñas que dedicó a Alexandr Solzhenitsin y a otros autores rusos fueron decisivos para facilitar y dar forma a su recepción en el país. Igualmente, los textos de Steiner sobre Lévi-Strauss, Gershom Scholem y otros pensadores los dieron a conocer a gran cantidad de lectores mucho antes de que muchos intelectuales americanos leyeran sus libros.

Tampoco ha prestado atención Steiner exclusivamente a las obras maestras. De hecho, se ha mostrado notablemente abierto y generoso incluso con obras que no son de primer orden, resistiéndose con fiereza solamente a libros sin altas ambiciones o claramente concebidos para congraciarse con algún electorado o para satisfacer un ansia de fácil

consuelo. No hay nada «democrático» en la crítica de Steiner, si por «democrático» entendemos una disposición a ser benévolo con casi todo, pero ha estado dispuesto a ocuparse de lo que se le presente sin una teoría fija del valor o una jerarquía de principios. A diferencia de buen número de críticos contemporáneos que han creado reputaciones repentinas en Estados Unidos en los años más recientes, Steiner no ha leído para verse decepcionado y nunca ha considerado la crítica como una oportunidad para adoptar posturas fabulosamente desdeñosas.

En una introducción a una colección de artículos y reseñas de Lionel Trilling, Leon Wieseltier observaba hace poco que Trilling «no leía para ser deslumbrado», que «se preocupaba más por la “imaginación moral” que por la imaginación», y que, aun cuando estaba examinando obras de arte era «un historiador de la moralidad» que sopesaba «documentos para una historia moral de su cultura». También Steiner ha escrito muchas veces como «un historiador de la moralidad». En artículos tempranos, como «Palabras nocturnas» (del volumen de 1967 *Lenguaje y silencio*), estudió los «idilios de ducha vaginal» de los pornógrafos de nuestros días con el fin de preguntar cuál es el precio que pagamos por la libertad de leer lo que queramos. «El peligro está», escribía Steiner, «en el fácil desprecio del que hace gala el novelista erótico por sus lectores, por sus personajes y por el lenguaje. Nuestros sueños son comercializados al por mayor». En otros artículos, Steiner estudió la relación entre arte y racismo (como en el caso de LouisFerdinand Céline), la erosión de la privacidad, el rango moral recientemente otorgado a la locura y a la alienación. En efecto, se podría decir que el ejercicio de la imaginación moral ha sido fundamental en la obra de Steiner.

Y sin embargo, a nadie se le ocurriría decir de Steiner que «no leía para ser deslumbrado». Steiner es un virtuoso del deslumbramiento. Cuando habita el «paisaje de angustia» de Thomas Bernhard pone de manifiesto su propia y compulsiva subordinación al radical «propósito vilipendiador» del novelista, a la «vibración de terror», a la «marmórea pureza» y a los «torrentes impetuosos pero con frecuencia contaminados» de la prosa de Bernhard. El lenguaje de Steiner se ajusta así, adecuadamente, para registrar el tenor de la obra que examina, su intensidad y seducción particulares. Incluso cuando, como sucede con Bernhard, le desaniman la reiterada insistencia de las obras menores del novelista y el acento de «dolor y aborrecimiento sin tregua», el retroceso,

como se manifiesta, es claramente el de un lector que ya ha tenido demasiado, en este caso de un despotricador extrañamente embriagador aunque maligno. Así, se dice que el odio que satura buena parte de la prosa de Bernhard se convierte en una «sierra monótona y embotada que zumba y chirría sin cesar». Esa misma imagen de la «sierra embotada» transmite nítidamente la visceral absorción de Steiner en la textura real de la escritura de Bernhard, su susceptibilidad al «deslumbramiento» y de este modo a la repugnancia genuina y sincera.

Así exactamente, en la resistencia de Steiner a la lacónica, «lapidaria concisión» del escritor rumano-francés E. M. Cioran, oímos la decepción de un aspirante a amante que conoce las ardientes satisfacciones que proporcionan las exigencias aforísticas de André Gide, Oscar Wilde y otros. Piensen en Racine o en Nietzsche, propone Steiner, unos escritores cuyo pensamiento y cuya manera de escribir admiramos por su inflexible concentración y precisión. En francés, dice Steiner, hay un ideal asociado a *la litote*, de la cual el término *understatement* [atenuación, eufemismo] se dice que es «una floja traducción». Es mejor, sugiere Steiner, si queremos describir la cualidad de sorpresa y veneración que sentimos cuando nos enfrentamos a un epigrama nietzscheano o a una formulación de Gide o Borges, implacablemente imposible de parafrasear, pensar en «ese silencio repentino que dicen los pilotos que hay en el ojo de un huracán». Ese inverosímil salto en Steiner capta perfectamente su propio esfuerzo incesante por lograr un lenguaje adecuado para transmitir el júbilo que ha experimentado como lector. Y así sucede que Steiner es, siempre ha sido, un escritor a veces desmedido, audaz, nunca meramente dócil o cauto.

En la manera en que trata de encontrar epítetos y analogías, Steiner deja patente su sintonía con la voz y el lenguaje característicos de la obra que estudia, en este caso su entusiasmo por el «destello de autoridad» conseguido por escritores inexorablemente atraídos, como Wilde, Laurence Sterne y La Rochefoucauld, por la «mordaz brevedad». Su desdén por Cioran tiene que ver, pues, con lo que él llama un «brutal exceso de simplificación» en un escritor cuya obra, de no ser así, podría resultar atrayentemente casta, sutil, llena de una paradoja y una sorpresa conmovedoras del género que Steiner considera en otros lugares con intensidad casi enamorada. En una época en la que muchos otros críticos estaban cantando las alabanzas de Cioran y dando al olvido sus

furores y rechazos bruscamente convulsivos, sus declaraciones de que todo es un asco, Steiner fue casi el único en observar que las lacónicas jeremiadas de Cioran eran a menudo «fáciles», compuestas, aquí, de una «pequeña pirueta de ironía con la que se burla de sí mismo» y, allí, de discretos toques de un «*chic* macabro». Al citar a Cioran, al situarlo con exactitud, Steiner escucha atentamente la palpitación básica del pensamiento de Cioran y concluye –no sin alguna apropiada renuencia– que la proliferación de peanes en la oscuridad en este escritor «halaga al [propio] escritor con el tenebroso incienso de lo oracular». La ausencia misma de duda o de contradicción en un escritor como éste, argumenta Steiner, sólo puede indicar que desea inspirar en su lector únicamente «aquiescencia entumecida o un eco complaciente».

Por supuesto, siempre se podía confiar en que Steiner hiciera cuidadosas distinciones, y aunque durante muchos años *The New Yorker* le dio la posibilidad de escribir con inhabitual extensión sobre multitud de temas, en modo alguno significa que su mejor obra haya sido invariablemente escrita para estas páginas. Tampoco debe esto sorprender en absoluto. Si se lee aquí y allá en los volúmenes de Edmund Wilson dedicados a la crítica, no se tiene la impresión de que los artículos que escribió para *The New Republic* y otros periódicos sean notablemente inferiores a sus reseñas para *The New Yorker*. Aunque el resultado de esta comparación sería muy diferente si examináramos las obras de reseñadores menores –cuyos textos nunca parecen mucho más que un simple trabajo, por muy habilidosamente logrados que estén–, en el caso de críticos como Wilson y Steiner el ámbito de referencia, el sentimiento de tener una misión pedagógica, la fuerza misma de la inteligencia crítica conspiran para darnos la sensación, en casi todos sus textos críticos, de que es mucho lo que está en juego, incluso cuando la tarea planteada es ocasional. Es cierto que ningún otro semanario concedió a Steiner el espacio necesario para publicar un artículo tan enorme como «El erudito traidor» –una reflexión, inolvidablemente rigurosa y vívida, sobre Anthony Blunt, el historiador británico del arte convertido en espía, artículo que para muchos lectores es el mejor que hizo Steiner para *The New Yorker*–, pero Steiner publicó reflexiones comparablemente tonificantes en muchas otras revistas.

Con frecuencia Steiner se ha referido a sí mismo como un «correo», es decir, como alguien que lleva las noticias y, en el mejor de los casos, ejemplifica las virtudes de lo que un compañero de *The New Yorker* denominó «conocimiento sin pedantería», por no

hablar del «sobrio encanto». Si sus escritos pudieron parecer muchas veces –como dijo C. P. Snow– una «bofetada en la cara del viento dominante», también había en ellos la preocupación explicativa del escritor cuya misión primordial es educar y estimular. Steiner como crítico fue siempre el profesor, y los textos recogidos en este volumen atestiguan su inequívoco sentimiento de misión.

«El mayor privilegio que uno puede tener», dijo Steiner en una entrevista especialmente aleccionadora y traviesa, «es ayudar a llevarle el correo a un gran artista [o ayudar a impulsar el debate sobre ideas interesantes], y eso es lo que es un buen profesor. [Los grandes artistas y pensadores] nos dan las cartas y nos dicen: “Ahora, hombrecillo, manos a la obra”, y si eres un buen hombrecillo sabes a qué buzones llevarlas para que no se pierdan, se malgasten o se malinterpreten, y es un trabajo muy apasionante, créame». Siempre alerta a «la distinción de Wittgenstein entre todas las trivialidades de las que se puede hablar y todas las cosas esenciales de las que no se puede», Steiner no se ha esforzado nunca en desdibujar esa distinción. Está al mismo tiempo entre los más serios y menos complacientes de los críticos, y sólo se enfada cuando se le enfrentan quienes, de forma negligente o despreocupada, ensucian las cosas importantes.

Elias Canetti describía al verdadero escritor como «el vasallo de su tiempo», como alguien que «mete sus húmedas narices en todo», que es «insaciable» y no se deja «intimidar por ninguna tarea». Canetti exigía también que el escritor «se opusiera» a la propia «ley» de su época y presentara un antagonismo «ruidoso» e insistente. Desde luego, existe un peligro para el crítico o el escritor que adopte una actitud opositora como programa. La exigencia de tal actitud ¿no alienta la iconoclasia o la pose? Pero Steiner está compulsivamente comprometido con el arte y con el pensamiento de su época y a todo lo que considera le hace el regalo de su persona entera, con su infatigable curiosidad y con sus pasiones, celos y simpatías. Nadie que le lea con la indispensable generosidad y apreciación pensará en él como un sabio tradicionalista que se ha enterrado en obras maestras y se ha acorazado en verdades irrefutables para resistirse mejor a los terrores de lo nuevo. Su hostilidad hacia algunos aspectos de la cultura contemporánea y hacia determinadas obras o ideas está más que compensada con su avidez por lo genuinamente nuevo y desafiante. Como es propio de él, ha seleccionado para una crítica enérgica sólo

a los oponentes más audaces y mejor armados, incluyendo a figuras –en la cima de su influencia– como Noam Chomsky y Jacques Derrida. Quienes han oído decir que es autoritario y despiadado encontrarán, conforme lean los artículos recogidos en este volumen, vivacidad y confianza en sí mismo, por supuesto, pero también una inmensa paciencia y el gozo del escritor que sabe comunicar su entusiasmo. «Trato de imaginarme a alguien diciéndole a Shakespeare: “¡Relájate!”», dijo Canetti. De la obra de Steiner podemos decir lo que Susan Sontag escribió en cierta ocasión acerca de la de Canetti: «Su obra defiende con elocuencia la tensión, el esfuerzo y la seriedad moral y amoral».

Robert Boyers

George Steiner en *The New Yorker*

En recuerdo de Mr. Shawn

I. Historia y política

El erudito traidor (1980)

En el verano de 1937, el crítico de arte del *Spectator* londinense, un joven de veintinueve años, acudió a París a ver el *Guernica* de Picasso, recién expuesto. Este gran grito de indignada humanidad fue recibido con turbulentos elogios. La conclusión del crítico, publicada el 6 de agosto, fue severamente desdeñosa. El cuadro era «una explosión mental totalmente personal que no ofrece ninguna prueba de que Picasso se haya dado cuenta de la significación política de *Guernica*». En su columna del 8 de octubre, el crítico, Anthony Blunt, reseñó la feroz serie de grabados de Picasso *Sueño y mentira de Franco*. De nuevo fue negativo. Estas obras «no pueden llegar más que a un limitado círculo de estetas». Picasso no era capaz de hacerse la soberana consideración de que la Guerra Civil española era «sólo una trágica parte de un gran movimiento hacia delante», hacia la derrota del fascismo y la liberación definitiva del hombre corriente. El futuro pertenece a un artista como William Coldstream, declaraba el crítico del *Spectator* el 25 de marzo de 1938. «Picasso pertenece al pasado.»

El profesor Anthony Blunt volvió al estudio del *Guernica* en un ciclo de conferencias que dio en 1966. Esta vez admitió la talla de la obra y su genialidad compositiva. Identificó en ella motivos de la *Matanza de los inocentes* de Matteo di Giovanni, de Guido Reni, de las pinturas alegóricas de Poussin, del cual había llegado a ser la primera autoridad mundial. Sorprendentemente, Blunt pudo demostrar que el terror apocalíptico del *Guernica* se debía a una parte del marmóreo cuadro de Ingres *Júpiter y Tetis*. Si en el más célebre lienzo de Picasso no había casi ningún rasgo de compromiso inmediato o espontáneo, si todos los temas principales estaban ya presentes en el aguafuerte de la *Minotauromaquia*, de 1935, era simple cuestión de economía estética. Este aguafuerte había expuesto de forma dramática «la verdad y la inocencia refrenando al mal y a la violencia» justo de la manera en que lo haría el *Guernica*, aunque a una escala menor,

más humorística. La actitud subyacente del artista hacia la Guerra Civil española no era, como daba a entender el joven Blunt, de indiferencia o de rechazo a tomar partido. Y en 1945, pocos meses después de afiliarse al Partido Comunista Francés, Picasso había declarado: «No, la pintura no se hace para decorar apartamentos. Es un instrumento de guerra para atacar y para defenderse del enemigo».

El crítico del arte del *Spectator* no lo hubiera dicho así. Su estética, su concepto de la relación entre el arte y la sociedad eran más sutiles. El enemigo era Matisse, cuya sabiduría, al parecer, «ya no era la del mundo real», y Bonnard, que había elegido la experimentación formal y el equilibrio cromático en detrimento de los «valores humanos». El arte, tal como lo vio Blunt en sus crónicas desde 1932 hasta principios de 1939, tenía una esencial y exigente tarea: encontrar una manera de salir de la abstracción. La solución surrealista era espuria. Reflexionando sobre Max Ernst en su reseña del 25 de junio de 1937, Blunt preguntaba: «¿Tenemos que contentarnos con sueños?». No; la respuesta estaba en un concepto que Blunt designaba como «honestidad». Este término abarca una gran diversidad de significados. Daumier es, evidentemente, honesto en su sátira de las clases dominantes, pero lo es aún más cuando demuestra a los trabajadores que «sus vidas podrían convertirse en tema para la gran pintura». Pero Ingres, el más puro de los artesanos y el más burgués de los retratistas, no es menos honesto. La concentración de su técnica, el delicado pero «decidido realismo» de su percepción eran, en efecto, «revolucionarios». Es interesante la comparación con Gainsborough. Él también era un desapasionado retratista de los afortunados. Pero es precisamente la carencia de brillantez técnica lo que priva a los estudios de Gainsborough de la «condescendencia», de la honestidad que se puede encontrar en Ingres y en sus predecesores dieciochescos: Fragonard, Watteau y Lancret. En Rembrandt (7 de enero de 1938) Blunt hallaba «una honestidad tan evidente que nos impresiona como una cualidad moral». La vía «honesta» para salir de la trampa teórica y pragmática de la abstracción sólo podía consistir en una vuelta a algún género de realismo, pero una vuelta que no hiciera concesiones a la falta de rigor técnico. El realismo de Matisse es meramente «vacuo» y «elegante», como el de los últimos lienzos de Manet.

Pero mientras Blunt rastreaba exposiciones y galerías se producían signos de un giro positivo. Estaban latentes, por así decirlo, en el formalismo de Juan Gris; eran bien

visibles en las obras de una serie de artistas ingleses, especialmente Coldstream y Margaret Fitton, cuyo *Ironing and airing* fue la única obra digna de mención presentada en la pésima muestra de la Royal Academy en la primavera de 1937. Y se produjo sobre todo el nuevo realismo de los maestros mexicanos Rivera y Orozco. Fue hacia ellos hacia los que miró Blunt con creciente entusiasmo. Aquí, sin duda alguna, había un corpus de obra que podía tratar de las realidades de la condición humana sin perjudicar su responsabilidad estética, y que podía, al mismo tiempo, influir profundamente en las emociones del hombre corriente. La experiencia mexicana es fundamental en el capítulo sobre «El arte bajo el capitalismo y el socialismo» con el que Anthony Blunt, crítico de arte y editor de publicaciones del Warburg Institute de Londres, colaboró en un libro titulado *The mind in chains*, dirigido por el poeta C. Day Lewis y publicado en 1937.

La naturaleza muerta, tal como la cultivan los maestros del impresionismo tardío, encarna el impulso hacia la huida de las cuestiones serias de la existencia personal y social, según Blunt. Condujo a «las diversas formas de arte esotérico y semiabstracto que han florecido en el presente siglo». El arte es un fenómeno complejo y no puede ser juzgado con arreglo a descarnados determinantes psicológicos y sociales. No obstante, el marxismo «al menos proporciona un arma para el análisis histórico de las características del estilo o de una concreta obra de arte». Y nos recuerda, lo cual es muy útil, que las opiniones del crítico son a su vez «hechos» de los cuales se pueden dar explicaciones históricas. Utilizando los instrumentos del diagnóstico marxista llegamos a una clara visión del dilema modernista. El impresionismo marcó la separación del gran artista y el mundo proletario. Daumier y Courbet seguían estando en imaginativo contacto con las dolorosas realidades de la condición social. El surrealismo, a pesar de sus coqueteos con el radicalismo político, *no* es un arte revolucionario en términos sociales. Su inherente desprecio del espectador corriente halla correspondencia en el reflejo por el cual el espectador corriente, a su vez, rechaza la obra surrealista, y estas actitudes están en marcado contraste con las interacciones creativas entre pintor y público que hay en el arte gótico y en el primer Renacimiento. El artista puramente abstracto y su círculo de espectadores se han aislado «de todas las actividades serias de la vida». La conclusión de Blunt es categórica: «En el estado actual del capitalismo, la posición del artista es desesperada». Pero del crisol de la revolución están surgiendo otros modelos de sociedad. En la Unión Soviética se está construyendo «una cultura de los trabajadores».

Esta construcción no implica una aniquilación del pasado. Por el contrario, tal y como describe Blunt las enseñanzas de Lenin, una verdadera cultura socialista «se hará cargo de todo lo bueno de la cultura *burguesa* y lo aplicará a sus propios fines». Bajo el socialismo –y el desacuerdo de Blunt con el famoso ensayo de Oscar Wilde sobre el mismo tema es evidente–, el artista moderno, como sus predecesores medieval y renacentista, será capaz de desarrollar su personalidad de una manera mucho más rica de como pueda hacerlo bajo el dominio escapista y banalizador del capitalismo anárquico. «Ocupará un lugar claramente definido en la organización de la sociedad como un trabajador intelectual, con una función específica.» Es muy posible que a nosotros, en Occidente, «no nos *guste* la pintura producida en la Unión Soviética, pero de ello no se deduce que no sea el tipo de arte adecuado para los rusos en el momento actual». Y la pintura mexicana, en su fase revolucionaria y didáctica, está produciendo exactamente el tipo de murales y lienzos, importantes e inmediatamente persuasivos, que tanta falta hacen en Londres, París y Nueva York. Rivera y Orozco son maestros que, aunque miembros de la clase media y artistas antes que ninguna otra cosa, están «ayudando al proletariado a producir su propia cultura». Recíprocamente, se benefician del tipo de escrutinio y apoyo público del que el artista, bajo el capitalismo tardío, se ha aislado más o menos deliberadamente. Las lecciones soviética y mexicana son claras. Blunt cita con aprobación la de Lenin a Clara Zetkin: «Los comunistas no podemos quedarnos de brazos cruzados y dejar que el caos se desarrolle en la dirección que quiera. Debemos guiar este proceso de acuerdo con un plan y dar forma a sus resultados». El arte es un asunto demasiado serio como para dejárselo sólo a los artistas, y mucho menos a sus adinerados mecenas.

En el transcurso del año 1938, estas firmes esperanzas parecieron desvanecerse. Las posibilidades de elección del artista se hacían cada vez más sombrías. Podía, escribió Blunt en su artículo del *Spectator* del 24 de junio, disciplinarse para pintar el mundo tal como es, pintar otra cosa como mera distracción frívola o suicidarse. El ejemplo mexicano estaba siendo vergonzosamente abandonado. «En la habitación de todos los jóvenes intelectuales de clase alta de Cambridge que pertenecen al Partido Comunista», observaba Blunt en septiembre, «siempre se encuentra una reproducción de un cuadro de Van Gogh», pero nada de Rivera, nada de Orozco. Evidentemente, la exhortación individual y el juego de la sensibilidad espontánea ya no bastaban. La columna fechada el

8 de julio aporta un gesto casi desesperado: «Aunque el método de Hitler para reglamentar las artes es en todo deplorable, no hay nada intrínsecamente malo en la organización de las artes por parte del Estado». El régimen mexicano había mostrado el camino, «y esperemos que pronto pueda suceder en Europa». Se estaba acabando el tiempo.

La economía de guerra alistó a los artistas e historiadores del arte británicos en la propaganda, en el reportaje gráfico (los famosos dibujos de Henry Moore de refugios antiaéreos), y en diversos proyectos artísticos. Éstos representan la colaboración planificada y militante entre artistas y sociedad que Blunt había estado reclamando durante los últimos años de la década de los treinta. Sin embargo, fue en este momento – en 1939 pasó a ser profesor de Historia del Arte en la Universidad de Londres y subdirector del muy valorado Courtauld Institute– cuando la producción de Anthony Blunt se retrajo bruscamente. Su primer artículo erudito había aparecido en el *Journal of the Warburg Institute* de 1937-1938, pero el grueso de su obra publicada había sido de naturaleza periodística. Después de 1938, el periodismo de Blunt se hizo ocasional y esporádico y fue en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, que a partir de 1939 sería enormemente influyente, y en el *Burlington Magazine*, lugar de encuentro de colegas expertos y conocedores, donde dio a la luz sus series ininterrumpidas de textos académicos que han hecho de él uno de los historiadores del arte más destacados de la época. Estos artículos –sobre Poussin, sobre William Blake, sobre la pintura italiana y la arquitectura francesa de los siglos XVII y XVIII, sobre las relaciones entre el Barroco y la Antigüedad– constituyen los fundamentos y, con gran frecuencia, la forma preliminar de las más de veinticinco monografías, catálogos y libros diversos producidos desde 1939 por sir Anthony Blunt (se le concedió el título en 1956), titular de la cátedra Slade de Bellas Artes sucesivamente en Oxford y Cambridge, miembro de la British Academy (1950), miembro de la Society of Antiquaries (1960) y, sobre todo, Inspector de las Pinturas y Dibujos de la Reina y Asesor de las Pinturas y Dibujos de la Reina (desde 1952 y 1972 respectivamente).

Nicolas Poussin (1594-1665) se había convertido en el centro del saber y la sensibilidad de Blunt. Aparecieron más de treinta estudios poussinianos entre «A Poussin-Castiglione Problem», de 1939-1940, y un artículo sobre «Poussin and Aesop»,

de 1966. Se publicaron cinco textos importantes sobre el maestro clásico francés sólo en 1960, y otros tres al año siguiente. No es ninguna exageración decir que Blunt se identificó con Poussin de una manera tan estrecha como otro gran historiador del arte, Charles de Tolnay, con Miguel Ángel, o como Erwin Panofsky, en determinadas épocas de su carrera, con Durero. Fue a través de Poussin como Blunt organizó y evaluó sus actitudes no sólo ante el arte y la arquitectura del clasicismo y el neoclasicismo sino también ante las composiciones espaciales de Cézanne, el arte religioso de Rouault y los grupos de figuras y la dispersión de la luz de Seurat. Esta pasión de toda una vida culminó en un estudio en dos volúmenes sobre Poussin –que incluyó las conferencias A. W. Mellon que había pronunciado en Washington y un catálogo razonado de la producción del artista– editado en 1967, en Nueva York, por la Bollinger Foundation.

La prosa académico-crítica de Blunt es hasta cierto punto fría. Parece repudiar explícitamente el lirismo dramatizado y personal que caracterizaba a los escritos sobre arte de Pater y Ruskin y de su sucesor más fascinante, Adrian Stokes. Con raras excepciones, el estilo de Blunt evita incluso los destellos de impresionismo y sinuosa retórica que ornamentan los estudios artísticos de Kenneth Clark. La lúcida discreción de la manera clásica francesa, que Blunt ha analizado y apreciado en extremo, pasó a su propio lenguaje. Sin embargo, en sus reflexiones sobre Poussin hay indicios de su visión fundamental. El arte de Poussin es ennoblecido deliberadamente. Encarna «una visión meticulosamente elaborada de la ética, una actitud coherente hacia la religión y, al final de su vida, una concepción del universo compleja y casi mística». Blunt ve en Poussin a un maestro que refutó la desdeñosa conclusión de Platón según la cual las artes representativas son meras imitaciones de la realidad. Un decisivo pasaje sobre Poussin se acerca a la elocuencia todo lo que el profesor Blunt se permite:

Su búsqueda de una forma racional de arte fue tan apasionada que lo llevó, en sus últimos años, a una belleza más allá de la razón; su deseo de contener la emoción dentro de los límites más estrictos le hizo expresarla en su forma más concentrada; su determinación de ser humilde y de no buscar nada más que la forma perfectamente adecuada a su tema lo llevó a crear pinturas que, aunque impersonales, son también hondamente emocionales y, aunque racionales en sus principios, son casi místicas en la impresión que transmiten.

Sólo un disciplinado control, una rigurosa humildad y un absoluto magisterio técnico

pueden conducir a un artista, a una conciencia humana, a esa inmediatez de revelación (mística) que la razón genera pero no contiene totalmente. El sentimiento vehemente es refrenado por la calma de la forma. Blunt cita con visible aprobación el testimonio del propio Poussin: «Mi naturaleza me obliga a buscar y a amar cosas que estén bien ordenadas, huyendo de la confusión, que me es tan contraria y adversa como lo es el día a la noche más oscura». Esta gran tradición de austera nobleza es esencial en el genio francés desde Racine hasta Mallarmé, desde los hermanos Le Nain hasta Braque. Muy pocos ingleses se han sentido cómodos en esta formalidad. Blunt, que pasó largos períodos de su juventud en Francia, encontró en la tradición francesa el clima primario de sus sentimientos. Llegó a reconocer en Poussin a un estoico tardío, a un moralista senequiano apasionado en su misma racionalidad pero remilgadamente apartado de los asuntos públicos. La de Montaigne, observa Blunt, es la voz –y una voz francesa por antonomasia– de este desapasionamiento francés. Aunque estas cualidades son preeminentes en Nicolas Poussin, se encuentran en otros maestros y técnicas artísticas: en el arquitecto francés Philibert de l'Orme (c. 1510-1570), a quien Blunt dedicó una monografía en 1958; en el gran pintor Claudio de Lorena (1600-1682); en el escultor y arquitecto Francesco Borromini (1599-1667), sobre el que Blunt publicó un perspicaz y elegante estudio en 1979. En la estética de Borromini, el estoicismo se une al humanismo cristiano para suscribir la opinión de que Dios es «razón suprema». No menos que Poussin en sus últimos años, Borromini concibe al hombre como inevitablemente insignificante y miserable pero dotado de capacidad para la reflexión, para traducir en forma disciplinada ciertos aspectos de la energía y el orden cósmicos. Y esta reflexión baña un lienzo de Poussin, una fachada de Borromini o un dibujo de Fouquet en la luz del misterio razonado.

Es un rasgo de la distinción de Blunt y de la finura de sus antenas el hecho de que su autoridad se extienda a ciertos artistas que a primera vista parecen contrarios a su ideal galo. Empezó a publicar sobre William Blake en 1938. Su estudio *The art of William Blake* apareció en 1959. Una vez más, el criterio es la concordancia entre visión y técnica de ejecución. Como en Poussin, aunque expresado en un código totalmente distinto, hay en las pinturas de Blake una «completa integridad de pensamiento y sentimiento». En el caso de Blake, el análisis era fundamentalmente político. Blake se oponía decididamente al materialismo –a la fiebre del dinero de la nueva era industrial– y

a la hipocresía de una religión estatal anquilosada. Era un «luchador en minoría», en grave peligro de aislamiento, de mera excentricidad. Sus facultades como artesano, la inteligencia vital de su manera de entender el arte clásico y la sociedad moderna le permitieron producir dibujos totalmente personales en su carácter y, sin embargo, inconfundiblemente universales en su significado. «Para aquellos que están a su vez tratando de escapar del dominio del materialismo», dice el profesor Blunt, Blake supone una ayuda y un consuelo sorprendentes. Y el radicalismo de la protesta radica en la controlada línea de la composición. Esta «extraordinaria mezcla de severidad y fantasía» había de deleitar a Blunt en su estudio de la fachada de Borromini para el Colegio de Propaganda Fide, en Roma.

Para sus compañeros de profesión, Blunt no es solamente un historiador del arte y crítico analítico de gran talla. Es uno de los principales catalogadores de nuestro tiempo. Las disciplinas requeridas, la importancia del producto para el estudio y la interpretación de las bellas artes en su conjunto no son fáciles de comprender, mucho menos de resumir, para el profano. Al igual que la fuerza vital de la lengua hablada y escrita está en última instancia determinada por la calidad de nuestros diccionarios y gramáticas, el acceso a las obras de los grandes artistas y su valoración dependen de la exacta atribución y datación. ¿Quién pintó este lienzo? ¿Quién hizo este dibujo? ¿Qué relación tiene este grabado con la plancha original? ¿Cuándo se esculpió o se fundió esta estatua? ¿Qué año asignamos a esta columnata o a este vestíbulo? ¿Estoy contemplando una obra individual o el producto de un trabajo de taller, hecho en colaboración con el maestro o quizá siguiendo una maqueta más o menos acabada? El catálogo razonado —el listado cronológico y descripción precisa de la producción de un artista o de su escuela— es para el historiador del arte y de la cultura, para el crítico y para el entendido, el instrumento primordial de una percepción ordenada. Los medios que se requieren del compilador, como del maestro lexicógrafo o gramático, son del tipo más exigente e inhabitual. El catalogador, en primer lugar, tiene que poseer un conocimiento completo de la mecánica de la técnica artística que está clasificando. Por ejemplo, tiene que ser capaz de reproducir mentalmente, pero también, por así decirlo, en las puntas de los dedos, las peculiaridades del instrumento del grabador para poder identificar la mano de éste. Tiene que conocer la metalurgia del período del que se trate para poder juzgar el estado de la plancha. Le serán familiares la textura concreta de la tinta utilizada, la historia exacta del

papel y sus marcas al agua, las consideraciones estéticas y comerciales que dictaron el número de impresiones hechas. Al atribuir y datar pinturas, el catalogador puede recurrir a técnicas de laboratorio: a la fotografía con rayos X e infrarrojos, a fin de revelar sucesivas capas de pigmento; al minucioso análisis de la madera, el lienzo y el metal, a fin de fijar la cronología e historia compositiva del objeto. Pero el dominio de estas complicadas minucias es sólo el paso preliminar. La correcta atribución de un cuadro, de una estatua, de un baptisterio a este o aquel pintor, escultor o arquitecto, su correcta datación y ubicación dentro de la obra del artista en su conjunto son, en última instancia, resultado de una aguda intuición racional. La memoria, la retentiva que permite recordar como si se estuviera viendo una gran variedad de arte cercano, auxiliar, comparable o contrario, es indispensable. Así pues, es la imaginación histórica, la repentina y precisa simpatía, lo que permite a un novelista histórico, a un historiador, a un gran escenógrafo imaginar el pasado. La pura erudición —es decir, una voluminosa intimidad con la biografía del artista, con sus hábitos profesionales, con la distribución y la supervivencia material de sus obras cuando salieron del taller e iniciaron su viaje, a menudo tortuoso, hacia el museo moderno, la sala de subastas, la buhardilla olvidada o la colección privada— es esencial. Pero estas cosas no son *el quid*. Lo más importante son los «valores táctiles» (expresión de Berenson), que requieren una capacidad para poner el gusto y la conciencia sensorial en funcionamiento sobre el objeto artístico tanto en sus menores detalles como en su efecto general. El maestro catalogador tiene oído absoluto.

El catálogo de Blunt *The drawings of Nicolas Poussin* empezó a aparecer en 1939. *The french drawings in the collection of H. M. the King at Windsor* se publicó en 1945. Nueve años después le siguió *The drawings of G. B. Castiglione and Stefano della Bella in the collection of H. M. the Queen at Windsor Castle*. El catálogo descriptivo que hizo Blunt de los dibujos venecianos de los siglos XVII y XVIII conservados en la colección real fue publicado en 1957. Tres años después llegó el catálogo de los dibujos romanos del mismo período en posesión de la soberana. Anthony Blunt hizo el catálogo de la amplia exposición de Poussin de 1960 en París, y su definitivo listado de las pinturas del artista vino al cabo de seis años. En 1968, Blunt estudió la colección de James A. Rothschild en Waddesdon Manor. En 1971 publicó suplementos a sus anteriores listados de dibujos franceses e italianos. Además, en todas sus monografías, como el estudio *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture* (1975) y el libro sobre Borromini,

desempeñan un papel fundamental la atribución, la descripción exacta y las dataciones. Blunt ha puesto literalmente en orden inteligible las principales habitaciones de la casa del arte occidental. Como he dicho, sólo el experto puede evaluar plenamente el esfuerzo, el escrúpulo, el grado de olfato y de concentración que esto implica.

Sobre el «escrúpulo» merece la pena insistir. La tarea de atribuir, describir y fechar exige una total integridad a nivel técnico. Los márgenes deben medirse al milímetro; las sucesivas impresiones de una plancha o bloque de madera original deben ser diferenciados casi milimétricamente para numerar correctamente la serie. Pero en este terreno hay también presiones de tipo moral y económico. El valor último de un cuadro, de un dibujo o de una escultura en el enloquecido mercado del arte depende directamente de la atribución pericial. Las tentaciones son notorias. (Según se dice, Berenson cedió a ellas en alguna ocasión.) La austeridad de Blunt estaba fuera de toda duda. Su erudición y su enseñanza ejemplifican unos criterios formidables de severidad técnica e intelectual y de rigor moral. Sus catálogos, sus obras de historia del arte y sus textos críticos, las decisiones a las que llegó con respecto a la identificación y valoración de pinturas y dibujos de propiedad pública y privada ilustran el lema adoptado por Aby Warburg, fundador del instituto con el que Blunt estuvo tan estrechamente relacionado: «Dios se esconde en el detalle». En este nivel de sabios y entendidos, el engaño y la divulgación pública que le sigue serían irreparables. Apenas hubo un día en que el profesor sir Anthony Blunt, caballero de la Orden de la Reina Victoria y respetado invitado de la reina, no dejara esto claro a sus compañeros y alumnos.

Respondieron con generosidad. Los *Studies in Renaissance & Baroque art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday* (Phaidon, 1967) es más que un gesto ritual. Aquí, algunos de los historiadores del arte y la arquitectura más distinguidos rindieron genuino homenaje a un maestro en la materia y a un profesor ejemplar publicando artículos que reflejaban sus propios elevados estándares y su amplitud de visión. Pero aun más allá del honor al erudito y al expositor está el homenaje al hombre. Lo que los compañeros del profesor Blunt en todo el mundo académico, en el National Art Collections Fund, en el National Trust (el organismo más importante para la conservación del patrimonio histórico de Gran Bretaña), en los museos y –hay razones para creerlo– en el entorno regio deseaban expresar sin reservas era su conciencia de las «cualidades intelectuales y de integridad moral» de sir Anthony. Las dos cosas, evidentemente, iban juntas.

No sé con exactitud cuándo fue reclutado Blunt para el espionaje soviético. Parece que es probable que se interesara activamente por el comunismo y fuera receptivo a él siendo estudiante en el Trinity College de Cambridge, entre 1926 y 1929. Elegido miembro del College en 1932, al parecer actuó principalmente como cazatalentos y gurú para el KGB. Los testimonios señalan su extraordinaria influencia sobre un círculo de jóvenes entre los cuales estaban Kim Philby, Guy Burgess y Donald Maclean, todos los cuales huyeron posteriormente a Moscú. Blunt sirvió a Francia entre 1939 y 1940, después de un intento, cuyos detalles siguen siendo poco claros, de alistarse en la inteligencia militar. En 1940, durante el caos y la crisis desencadenados por la penetración de Hitler en Occidente, Blunt logró sacar adelante su proyecto. Ahora era miembro de la rama del MI5 dedicada a los servicios secretos en tiempo de guerra. Nadie ajeno a la institución parece saber a ciencia cierta cuáles eran las funciones de Blunt ni el grado que llegó a tener. En un principio, según parece, estuvo haciendo el seguimiento de las comunicaciones y actividades de diversas embajadas extranjeras y gobiernos en el exilio en Londres. Al pasar sus hallazgos a su control soviético, habría ayudado a los rusos a planificar y realizar sus políticas criminales en los países de Europa del Este recientemente liberados en 1944 y 1945. El propio Blunt declaró que sus actividades consistían únicamente en mantener a los rusos al corriente de lo que el MI5 estaba averiguando acerca de las redes de inteligencia alemanas y en pasar ocasionalmente información de rutina sobre el trabajo y las opiniones de sus colegas. Margaret Thatcher, en su declaración a la Cámara de los Comunes en la tercera semana de noviembre de 1979 –la declaración que reveló la traición de Blunt al público general–, se limitó a decir esto: «No sabemos exactamente qué información pasó. Sabemos, sin embargo, a qué información tuvo acceso». Lo que se insinuaba era que esta segunda información era evidentemente delicada. Cara al exterior, la pertenencia de Blunt al MI5 cesó al final de la guerra. En realidad, por supuesto, la comunidad británica de inteligencia, como sus homólogas en todos los demás países, es una especie de club permanente, en el cual los «viejos chicos» y antiguos activistas permanecen de retén. En 1950, Blunt ofreció al parecer su ayuda a la sección de seguridad del Foreign Office cuando éste estaba tratando de seguir la pista de una importante filtración de información clasificada de la embajada en Washington. Este amable acto llevó a Blunt directamente al centro del archivo Burgess-Maclean. Hasta hoy, el preciso mecanismo por el que Burgess y Maclean fueron avisados setenta y dos horas antes de que se pudiera interrogar a

Burgess, y de este modo pudieron hallar refugio en la Unión Soviética, sigue siendo conocido solamente por muy pocos. Blunt, casi con toda certeza, tuvo algo que ver en la fuga. No está claro si actuó como iniciador y organizador de la operación o simplemente como transmisor de señales urgentes. Lo que se sabe es que fue Anthony Blunt quien telefoneó a Burgess la mañana del 25 de mayo de 1951 –un viernes– para decirle que la red se iba a cerrar sobre Maclean el siguiente lunes. Los servicios de seguridad británicos respetaban el Sabath. Esa noche, Burgess y Maclean tomaron el *ferry* de Southampton a Saint-Malo. Fue Blunt, además, quien registró el apartamento de Burgess en Londres en busca de pruebas que pudieran incriminarlos a él y a Philby. Philby conservó el valor en los severos interrogatorios. Según la declaración parlamentaria de Margaret Thatcher, Blunt había admitido haber ayudado a Philby a establecer contacto con la inteligencia soviética «en una ocasión» entre 1951 y 1956, el año en que la reina nombró a Blunt su leal caballero. Los testimonios indican, sin embargo, que Blunt sirvió como correo entre el KGB y el agente cada vez más acorralado. Como dijo Philby más adelante desde un soleado banco de un parque público moscovita (se le permitió más o menos desertar sin peligro en 1963), recibió (por el más ingenioso de los caminos) un mensaje de ánimo de sus patronos y amigos del Kremlin. «Cambió totalmente el cariz del asunto. Ya no estaba solo.»

Tampoco lo estaba Blunt. Empujados a la acción por la farsa Burgess-Maclean y por la indignación de las agencias de inteligencia y contrainteligencia de Estados Unidos, que habían tratado inútilmente de alertar a sus colegas británicos de la presencia de «topos» en los más altos niveles de los servicios secretos, diversos interrogadores del MI5 vieron a Blunt once veces desde 1951. Por lo que se puede deducir, Blunt rechazó todas las sospechas con una actitud fría y distante. Las supuestas revelaciones de Burgess eran producto de un alcohólico conocido por sus travesuras y fantasías. Algunos interrogadores estaban convencidos de que Blunt mentía pero no pudieron probarlo. Por otra parte, cada año que pasaba crecían el prestigio de Blunt en la vida pública, su acceso a la realeza y la cuasi inmunidad que dicho acceso conlleva. Los años de 1952 a 1964 fueron una época dorada para el conservador e inspector del arte regio. Pero el clima estaba empezando a estropearse. El descubrimiento y juicio en 1961 de George Blake, un veterano espía soviético, el regreso de Philby a Moscú y el aluvión de revelaciones subsiguientes, junto con el escándalo del caso Profumo, en esencia trivial pero desalentador, en el verano de 1963, causaron una alarma general y un sentimiento de

traición. Comenzó una nueva ronda de investigaciones. Esta vez, según el relato oficial, Blunt cedió e hizo un trato con sus perseguidores. Confesaría su traición y cooperaría con el MI5 como éste considerara conveniente a cambio de absoluta discreción y de inmunidad personal. El evidente señuelo estaba en la posibilidad de que el KGB, al no saber que a Blunt le habían «dado la vuelta», continuara utilizando sus servicios y que éstos fueran revelados a la contrainteligencia británica. Este apetitoso acuerdo había de ser mantenido en absoluto secreto. De entre los poquísimos que fueron informados figuraba sir Michael Adeane, el secretario privado de la reina. Al parecer se tomó la noticia con el debido aplomo, lo cual es todavía más notable teniendo en cuenta que el Conservador Ayudante de las Pinturas de la Reina era un tal Oliver Miller, antiguo miembro del servicio secreto. Tal como salieron las cosas, el KGB no mordió el anzuelo, y la propia cooperación de Blunt con sus nuevos patrones fue casi inexistente. A sus enormemente exasperados controles del MI5 les parecía que se la había jugado una vez más. El brillo de los honores públicos de sir Anthony ponía peor las cosas. Filtraciones e insinuaciones, muy verosímilmente sembradas por la airada red de inteligencia, empezaron a circular por Fleet Street, por las salas de profesores de los *colleges* de Oxford y Cambridge y por las sinapsis de los cotilleos del sistema. Dos periodistas, Richard Deacon y Andrew Boyle, siguieron la pista con asiduidad. Las amenazas de ser denunciado por calumnias obligaron a Deacon a retirar el libro que había escrito sobre el caso. Boyle, confiando en los datos que poseía y muy probablemente alentado en ciertos ámbitos poderosos, publicó el suyo (cuya edición americana se tituló *The fourth man*) el 5 de noviembre del año pasado. La elección de la fecha fue un sardónico éxito: para los ingleses, el día de Guy Fawkes es un recordatorio anual que hace pensar en pavorosas conspiraciones. Diez días después, el primer ministro hizo una declaración.

Éstos son, en resumen, los hechos tal y como fueron relatados a un público ávido por el señor Boyle y otros periodistas en una avalancha de revelaciones, por expertos y antiguas figuras del servicio secreto de todo tipo, por los acólitos de John Le Carré (y desde luego por el propio maestro) desde las revelaciones de Margaret Thatcher en el Parlamento. Un rápido vistazo a la historia pone de manifiesto que está tan llena de lagunas, preguntas sin respuesta y cosas inverosímiles que resulta casi inútil. Aun suponiendo que el reclutamiento fuera caótico en 1940, ¿cómo era posible, en la época misma de la entente Hitler-Stalin, que el MI5 pasara por alto los sentimientos políticos expuestos por Blunt en sus reseñas de arte del *Spectator* y en su artículo de 1937?

¿Quién ocultó o retiró un informe entregado al MI5, en fecha tan temprana como 1939, por un desertor soviético, el general Walter Krivitsky, un informe que casi identificaba a Blunt y su relación con Maclean (aunque podemos imaginar que de una manera embrollada y fragmentaria)? No se puede ignorar la existencia de una eficaz protección en niveles muy altos. En la vida de Blunt hubo mucha suerte desde el principio. ¿Cómo fue posible que a Blunt, que incluso había compartido piso con Burgess, se le dejara escapar a través de las mallas de la red (¿o sí se le dejó?) durante el barullo de 1951? Todo lo relativo a la confesión y a la garantía de inmunidad en 1964 resulta inverosímil. ¿Por qué iba a derrumbarse Blunt precisamente en esta época, y qué categoría e importancia tenían sus servicios prestados al KGB si sus interrogadores pensaron que merecía la pena evitarle la denuncia pública y una acusación por traición? Lord Home, entonces primer ministro, y Harold Wilson, su sucesor, afirmaron que no se les había dicho nada, aunque los dos eran, en razón de su cargo, jefes de los servicios de seguridad. ¿Cuál habría sido el motivo? ¿Y quién tomó la decisión, políticamente banal pero psicológicamente estrambótica en extremo, de informar o no informar a Su Majestad de que su asesor artístico cargado de honores e invitado habitual en palacio era un confeso agente del KGB? ¿No es perfectamente imaginable que la confesión de Blunt de 1964 fue a su vez un fraude táctico y que siguió prestando servicio como informador del KGB o, lo que es más probable, como un clásico agente doble, al que los dos lados le habían «dado la vuelta» pero era leal solamente a uno? ¿De qué otro modo hemos de explicar el hecho, revelado en unas declaraciones un tanto oblicuas de Edward Heath, en la época primer ministro, según las cuales el archivo Blunt había sido reabierto en 1973 pero que tres fiscales generales sucesivos, en los seis años siguientes, no habían encontrado nada que se pudiera utilizar como prueba en la que basar un procedimiento legal? Lleva mucho tiempo filtrar por los canales de inteligencia los testimonios suministrados por «topos» y desertores. Pero la contrainteligencia británica ¿realmente hizo caso omiso de la información proporcionada por Anatoli Dolnytsin, un agente de alto rango del KGB que buscó refugio en Estados Unidos en 1962 y al parecer conocía todo el tinglado de Philby y la relación con Blunt? Una vez más, se deja sentir con fuerza la presencia de un ángel de la guarda o de una hueste de ángeles en ámbitos muy elevados. Un filósofo de Oxford de rango superior, hombre de impecable perspicacia y asimismo miembro del círculo de elegidos que participan en la vida social de la jerarquía británica, me dijo con toda franqueza que la historia de Blunt, tal como se contó al gran

público, es una invención en muchos aspectos. Fue ideada y revelada precisamente con el fin de echar una cortina de humo detrás de la cual pudieran escabullirse a lugar seguro otros destacados personajes del drama. Los puntos esenciales son, «en realidad, justo lo contrario de lo que le han hecho creer a la gente». Los historiadores futuros hurgarán. Aparecerá tal o cual sorprendente pista en documentos inéditos, cartas, recuerdos personales. El propio Blunt tendrá algo que decir y que sacar en cuanto a derechos reales (un juego de palabras predestinado, éste). Pero es muy dudoso que salga a la luz alguna vez una verdad coherente. Lo que *es* seguro es sencillamente esto: Anthony Blunt fue un adlátere del KGB cuya traición durante treinta años o más perjudicó gravemente, casi con toda seguridad, a su propio país y es muy posible que enviara a otros –exiliados polacos y checos, otros agentes secretos– a una muerte abyecta. Lo demás es cotilleo de mal gusto.

El espionaje y la traición, se nos da a entender, son tan antiguos como la prostitución. Y, evidentemente, han atraído muchas veces a seres humanos de cierta inteligencia y audacia y, en algunos casos, de elevada posición social. Sin embargo, que se alistara en este repugnante oficio un hombre de tal superioridad intelectual, un hombre cuyas manifiestas aportaciones a la vida espiritual son de extrema elegancia y percepción y que, como estudioso y como profesor, hizo de la veracidad y la escrupulosa integridad la piedra de toque de su trabajo, es verdaderamente singular. No se me ocurre, en relación con la época moderna, ningún paralelismo genuino. La traición y la duplicidad del profesor Blunt sí que plantean cuestiones fundamentales sobre la naturaleza de la obsesión académico-intelectual, sobre la coexistencia dentro de una sola sensibilidad de la máxima verdad y la máxima falsedad y sobre ciertos gérmenes de lo inhumano que están plantados, por así decirlo, en las raíces mismas de la excelencia en nuestra sociedad. Ahí residen la importancia y la fascinación del caso. No tengo ni la competencia ni el interés suficientes para aportar algo al torrente de fantasías de sillón sobre detectives y espías que desencadenó el asunto Blunt. Pero me gustaría pensar durante un momento en un hombre que por la mañana enseña a sus alumnos que una falsa atribución de un dibujo de Watteau o una transcripción inexacta de un epígrafe del siglo XIV son un pecado contra el espíritu y por la tarde transmite a los agentes secretos soviéticos información clasificada, tal vez vital, que le han confiado bajo juramento sus compatriotas y sus

compañeros más cercanos. ¿Cuáles son las fuentes de esa escisión? ¿Cómo se enmascara el espíritu?

Los sentimientos marxistas expresados en las reseñas artísticas de Blunt y en su colaboración en *The mind in chains* son banales. Constituyen la extendida rutina de la ira de una generación de clase media atrapada en el triple contexto de la depresión económica occidental, el fascismo y el nazismo en auge y lo que se creía eran los éxitos dinámicos y libertarios de la Revolución rusa. Nada de lo que escribe Blunt deja ver un modo especial de entender los aspectos filosóficos del materialismo dialéctico de Marx ni de la teoría económica del trabajo en la que basa dicho materialismo. Es charla de izquierdosos de salón en el estilo dominante en los años treinta. Excepto, quizá, en un aspecto. Blunt había llegado tempranamente a la convicción de que el gran arte, al que atribuía un valor extraordinario en la conciencia y en la sociedad humanas, no podría sobrevivir al gobierno –fragmentario, anárquico y siempre siguiendo la moda– del mecenazgo privado ni a la trivialización de los medios de comunicación de masas. Para que la pintura, la escultura y la arquitectura de Occidente recuperen una talla clásica, tienen que hacerlo bajo el control de un Estado ilustrado, educador y con sentido histórico. No obstante, si examinamos con detenimiento la reiterada exigencia de Blunt de una autoridad central sobre las artes vemos que la base de su argumento no es particularmente marxista. El precedente ideal es muy anterior. Como muchos miembros de la «élite radical», Blunt se adhiere a dos creencias posiblemente antitéticas. Sostiene que el gran arte posee una significación sin igual para el hombre y querría que esta significación fuese accesible a la comunidad en su conjunto. La solución es, más o menos inevitablemente, la de Platón: unos «guardianes», elegidos por su potencia intelectual y su probidad, deben garantizar la calidad positiva del arte y su capacidad para mejorar la vida, y organizar la presentación de ese arte a la sociedad entera a la que pertenecen. Y esta calidad y presentación pública elevarán la sensibilidad colectiva a un plano superior. Blunt pensaba, al parecer, que algo muy similar a este mecanismo de autoridad y difusión funcionaba en las ciudades-Estado autocráticas de la Italia renacentista y, sobre todo, en el siglo de Luis XIV y su inmediato sucesor. El mecenazgo de los Médicis o de Versalles era centralizadamente autoritario y al mismo tiempo progresista. Dominaba la producción de cuadros, estatuas y edificios de duradero mérito pero convirtió esta producción en un beneficio y un estímulo político-social, en el cual participaba activamente el cuerpo

político en su totalidad. De esta manera se integraba a los artistas individuales en el tejido vivo de la sociedad. Por privada y singular que fuera su inspiración, el lienzo, el monumento, la galería o la fachada que ideaban y producían habían sido sometidos a las presiones racionalizadoras y humanizadoras de la ocasión pública y de la necesidad de comunicación, tanto con los grandes mecenas como con la ciudad en general. El marchante de arte y el coleccionista privado, el magnate y el periodista-crítico del capitalismo no pueden igualar esta coherencia. Por el contrario, es el nexo del dinero el que ha dividido fatalmente el mundo del arte en lo esotérico, por un lado, y lo *kitsch*, por otro. Según parece, Blunt situó la crisis en algún momento entre Ingres, que todavía trabajaba en condiciones esencialmente jerárquicas y públicas, y, por ejemplo, Manet. El equivalente disponible de los Médicis o del *ancien régime* sería el comisariado leninista para las artes, el ministerio de cultura revolucionario de México o, muy especialmente, como hemos visto, la oficina de propaganda y la cámara oficial del arte en el Tercer Reich. Blunt es lo bastante sagaz para saber que el precio puede ser alto, al menos durante un período de transición histórica. Pero ¿de qué otro modo pueden ser rescatadas las artes –sin las cuales el hombre retrocedería a la animalidad– de su aislamiento, de la prostitución del mercado monetario? Acaso fue porque no encontró otra respuesta por lo que Blunt pasó del marxismo de estudiantes y de salón a los aspectos prácticos de la traición.

Tal vez intervino también un motivo relacionado con esto y más inusual, aunque no puedo probar mi intuición al respecto. Hay algún indicio de que Blunt, cuando empezó a estudiar arte en serio, sintió por Claudio de Lorena una atracción al menos tan poderosa como por Poussin. Y Lorena es posiblemente un maestro más original, más evocador. Pero, por razones que tienen que ver con las relaciones, muy diferentes, de los dos pintores con sus patronos y su público, las obras de Poussin eran en su mayoría accesibles a los estudiosos, mientras que buena parte de las de Lorena se hallaban por aquel entonces en colecciones privadas y a menudo cerradas. Tocamos aquí un problema en torno al cual tengo la impresión de que hay una considerable ambigüedad. La propiedad privada de grandes obras de arte, el hecho de apartarlas de la visión general de hombres y mujeres, no digamos de aficionados y eruditos interesados, es un asunto curioso. La literal desaparición de un Turner o de un Van Gogh en la cámara acorazada de algún banco en Oriente Próximo o América Latina para ser guardado como inversión

o garantía, la sardónica decisión de un magnate naval griego de colgar un incomparable Greco en su yate, donde se halla expuesto a un peligro constante, son fenómenos que rozan el vandalismo. ¿Tiene que existir la posesión privada de grandes obras de arte, con todo lo que dicha posesión entraña de riesgo material, de codicia, de exclusión de las corrientes generales de pensamiento y sentimiento? La pregunta es apremiante sobre todo cuando la pintura, escultura o motivo arquitectónico en cuestión fue concebido para la exhibición pública en primer lugar, como sucede, por supuesto, con la mayoría de las obras de la Edad Media, el Renacimiento y los siglos XVII y XVIII. Decir que los coleccionistas privados, especialmente en Estados Unidos, han sido generosos al permitir que unos invitados doctos echasen un vistazo a sus tesoros (no siempre, de hecho) no es una respuesta. ¿Debe la mera riqueza o la fiebre especuladora del inversor determinar la ubicación, la accesibilidad de unos productos del legado del hombre universales y siempre irremplazables? Hay veces que pienso que la respuesta debe ser categóricamente negativa: que las grandes obras de arte no son, no pueden ser, propiedad privada. Pero no estoy seguro. Mi conjetura es que Blunt sí estaba seguro y que el joven estudioso-entendido, imposibilitado de ver ciertos cuadros y dibujos geniales porque estaban bajo siete llaves en manos privadas, experimentó un espasmo de desdeñoso aborrecimiento por el capitalismo. Sabía que en la Unión Soviética las grandes obras de arte son conservadas en galerías públicas. Ningún investigador, ningún hombre o mujer que deseara sanar su alma ante un Rafael o un Matisse tenía que esperar, gorra en mano, a la puerta de la mansión.

La segunda perspectiva fundamental en la que se puede tratar o intentar comprender el fenómeno Blunt es la de la homosexualidad. Hasta hoy se han escrito infinitas páginas sobre la incidencia de la homosexualidad en los círculos universitarios de Cambridge de los cuales los servicios secretos soviéticos reclutaban su galaxia de agentes. Algo de la información hecha pública es, muy probablemente, fidedigna; gran parte de ella es chismorreos más o menos lascivo. Uno de los principales testigos del homoerotismo de Blunt, el ya fallecido Goronwy Rees, era un informador brillante pero emocionalmente errático y no siempre impecable. Lo que no está en duda es el hecho general del carácter marcadamente homosexual de la élite en la que prosperó el joven Blunt en el Trinity College y el King's College de Cambridge, y muy especialmente de los Apóstoles, la célebre sociedad semisecreta de espíritus intelectuales y estéticos que desempeñó un

papel tan claro en la vida filosófica y literaria inglesa desde la época de Tennyson hasta la de Strachey y Bertrand Russell. Ni la sociología ni la historia cultural, ni la teoría política ni la psicología han empezado siquiera a abordar de manera solvente el extenso tema del papel que ha tenido la homosexualidad en la cultura occidental desde finales del siglo XIX. El asunto es tan difuso y de tanta complejidad metodológica y emocional que requeriría una combinación de Maquiavelo, Tocqueville y Freud para producir el gran libro que falta. Apenas hay una rama de la literatura, la música, las artes plásticas, la filosofía, el drama, el cine, la moda y los accesorios de la cotidiana vida urbana donde la homosexualidad no haya tenido una participación fundamental, muchas veces dominante. Puede verse que el judaísmo y la homosexualidad (con la máxima intensidad cuando coinciden, como en un Proust o un Wittgenstein) han sido los dos principales generadores de toda la textura y el sabor de la modernidad urbana en Occidente. De una manera que C. P. Snow ni siquiera insinuó en su argumentación sobre «las dos culturas», es con mucho la sorprendente ausencia de una comparable presencia homosexual en las ciencias puras y aplicadas lo que ha contribuido a causar la brecha cada vez mayor entre la cultura general y la científica. Es un fenómeno inmenso y hasta ahora sólo imperfectamente comprendido del cual el papel de la homosexualidad en la política y en el mundo del espionaje y la traición es sólo un aspecto especializado, aunque llamativo. En el caso de Blunt y de los jóvenes apostólicos de Cambridge y Bloomsbury, además, la homosexualidad es quizá un concepto demasiado restrictivo.

Hasta tiempos muy recientes, las clases privilegiadas de la sociedad inglesa eran educadas en escuelas célibes y en los *colleges* célibes de Cambridge y Oxford, que admiten mujeres solamente desde hace siete u ocho años. Esta educación estaba avalada por un ideal explícito de amistad masculina, de una intimidad masculina y una confianza mutua más duradera y radiante que los plebeyos valores del mundo exterior. Los *Enemies of promise* de Cyril Connolly y el exquisito *Friends apart* de Philip Toynbee ofrecen una imagen clásica de esta Arcadia adolescente, con sus sugerencias de tardes veraniegas de franela blanca y sus muertes heroicas en futuras guerras varoniles. Este código masculino abarcaba etapas de encuentros homosexuales que van desde el más platónico (por su parte un término ambiguo) de los enamoramientos de colegial hasta la relación completa. Pero incluso ésta se limitaba a ser, en muchos casos, una fase transitoria antes de que se extinguiera la luz estival y de que un hombre hiciera su

responsable entrada en el clima, más frío, del matrimonio y la vida familiar. Sin embargo, lo más importante no es el homoerotismo sino la visión de un reducido grupo de hombres en sintonía por la común educación y por el común escenario embrujado de los claustros y jardines de Cambridge. La fuerza de la afinidad electiva en un grupo así es doble: por una parte, los lazos de los afectos, y, por otra, el rechazo, más o menos consciente, de las vulgares costumbres y zafias convenciones de «los otros», de la multitud banal. La contraseña para acceder a este complejo conjunto de actitudes y creencias es una celeberrima declaración de E. M. Forster, formulada por él en los años treinta y repetida innumerables veces desde entonces: «Si tuviera que elegir entre traicionar a mi país y traicionar a mi amigo, espero que tuviera las agallas de traicionar a mi país». Muy sobrevalorado como novelista –sólo *Pasaje a la India* es de primera categoría absoluta–, Forster fue para sucesivas generaciones de Cambridge el diapasón de la conciencia. Su propia homosexualidad, la quisquillosa privacidad de su modo de vida, su posición entre los Apóstoles hicieron de él poco menos que un tribunal de apelación en cuestiones de opción ética. Dicho sea de paso, no podemos dejar de preguntarnos hasta qué punto conocía Forster la verdad acerca de Burgess, Philby, Maclean, Blunt y sus pretorianos. Ahora bien, es indudable que su afirmación sobre la traición es merecedora de un análisis detenido. Da la casualidad de que a mí me atrae poderosamente la valoración implícita en ella. El nacionalismo es el veneno de la historia moderna. No hay nada más brutalmente absurdo que la disposición de los seres humanos a incinerarse o matarse unos a otros en nombre de la nacionalidad o bajo el pueril hechizo de una bandera. La ciudadanía es un acuerdo bilateral que está o debería estar sometido siempre a examen crítico y, de ser necesario, a derogación. Por ninguna ciudad del hombre vale la pena cometer una gran injusticia, una gran falsedad. La muerte de Sócrates pesa más que la supervivencia de Atenas. No hay nada que dignifique la historia de Francia tanto como la voluntad de los franceses de llegar al borde del hundimiento colectivo, de debilitar drásticamente los vínculos de la nacionalidad (como de hecho hicieron) con motivo del caso Dreyfus. Mucho antes que Forster, el Doctor Johnson había definido el patriotismo como el último refugio de los canallas. Me parece dudoso que el animal humano logre sobrevivir si no aprende a prescindir de fronteras y pasaportes, si no puede entender que somos todos huéspedes unos de otros, como lo somos de esta tierra envenenada y llena de cicatrices. La patria de cada cual es el trozo de espacio común y corriente –puede ser una habitación de hotel o un banco en el parque más cercano– que la burda vigilancia y acoso

de los regímenes burocráticos modernos occidentales u orientales aún nos permiten tener para nuestro trabajo. Los árboles tienen raíces, las personas tienen piernas para marcharse después de haber dicho «no» en conciencia. Así, en el desafío de Forster hay un humanismo ecuménico que merece la pena defender. Si Anthony Blunt hubiera renunciado a su dorada carrera y hubiera buscado un estéril refugio en Moscú o se hubiera suicidado en vez de informar sobre sus hermanos de Cambridge, lo condenaríamos como el traidor que es pero reconoceríamos en ello una demostración de la suprema paradoja de Forster y veríamos una culminación lógica de una larga tradición de lealtad juvenil. Blunt, por supuesto, no hizo nada tan quijotesco y elegante. Traicionó a su país y a sus amigos con la misma fría fruición.

Sin embargo, el tema de la homosexualidad pudo haber contado de dos maneras. Habría conferido a la inteligencia soviética un poder para chantajear a Blunt y a su círculo en una época en la que las leyes inglesas, incluso en relación con los adultos que obran por su propia y libre voluntad, eran todavía draconianas. Lo que es más importante, el *ethos* homoerótico pudo haber convencido a hombres como Blunt y Burgess de que la sociedad oficial de su entorno, cualesquiera que fuesen los premios que hubieran otorgado a sus talentos, era en lo esencial hostil e hipócrita. Era, en consecuencia, el momento propicio para destruirla, y el espionaje era uno de los medios precisos para este buen fin. La ironía es que la Unión Soviética estalinista, como informó André Gide con amarga desilusión, era mucho más opresiva con respecto a la homosexualidad que el Occidente capitalista. Blunt, que en 1940, en el prefacio a su *Teoría artística en Italia, 1450-1600*, había agradecido a Guy Burgess su ayuda y estímulo en «todos los aspectos más esenciales» –la autoridad de Burgess en estética renacentista no resulta evidente a primera vista–, pudo prosperar dentro y fuera de los servicios secretos británicos. En Rusia resuelven estas cosas de otra manera.

Pero, por cruciales que sean, ni el declarado marxismo de Blunt ni su compromiso con aquella francmasonería de niños mimados nos conducen al centro del laberinto, que es la radical duplicidad, la aparente esquizofrenia del estudioso y profesor de impecable integridad y el impostor y traidor profesional. Cuando nuestra sociedad se toma el trabajo de pensar en la cuestión, ella y las convenciones del reconocimiento mutuo con las cuales organizan sus asuntos cotidianos dan por sentado, con toda tranquilidad, el carácter y el

estatus del estudioso. Es sólo en viejísimos chistes sobre el despiste del pedante puro, sus excentricidades corporales o su ineptitud para las necesidades más simples y elementales de la existencia ordinaria donde surge una antigua incomodidad y recelo. El erudito absoluto es, en realidad, un ser bastante raro. Está imbuido de la conclusión de Nietzsche según la cual el interés por algo, el interés absoluto por ello, es un impulso libidinal más poderoso que el amor o el odio, más tenaz que la fe o la amistad; no pocas veces, incluso, más imperioso que la misma vida personal. Arquímedes no huye de sus asesinos; ni siquiera vuelve la cabeza para percibir su precipitada entrada en el jardín mientras está inmerso en el álgebra de las secciones cónicas. Lo que constituye la rareza es esto: la reputación convencional, el valor material o económico, la atracción sensorial, la utilidad del objeto de este interés son totalmente irrelevantes. Un hombre dedicará toda su vida al estudio de los fragmentos de la cerámica sumeria; al intento, que produce vértigo, de clasificar los escarabajos peloteros de un rincón de Nueva Guinea; al estudio de las pautas de apareamiento de las cochinillas, a la biografía de un único escritor o estadista, a la síntesis de una sustancia química, a la gramática de una lengua muerta. Los orinales coreanos del siglo IX, la cuestión del acento en el griego antiguo –es testimonio el irónico pero tenso elogio de Browning en el «Funeral de un gramático»– pueden comprimir las capacidades mentales y nerviosas de un hombre hasta hacerlo llegar a una furia extática. Mefistófeles fue un despilfarrador cuando tentó a Fausto con los secretos del universo: la única *Orchis* que faltaba en la colección que tenía en el invernadero, la página arrancada del Códice Laurenciano de Esquilo o la prueba, aún no descubierta, del teorema de Fermat hubieran bastado. El erudito absoluto, el intelectual influyente, es un ser que padece el cáncer de la vacía «santidad del mínimo detalle» (apostilla de William Blake). Su monomanía cuando encuentra lo que persigue lo lleva a desinteresarse de la posible utilidad de sus hallazgos, de la buena fortuna o el honor que puedan reportarle, de si en el mundo no hay más que uno o dos hombres o mujeres aparte de él a quienes les interese o puedan siquiera empezar a entender o a valorar lo que está buscando. El desinterés es la dignidad de su manía. Pero puede extenderse a zonas más perturbadoras. El archivista, el monografista, el anticuario, el especialista consumido por fuegos de esotérica fascinación puede ser indiferente también a las fastidiosas exigencias de la justicia social, de la vida familiar, de la conciencia política y de la humanidad corriente y moliente. El mundo exterior es el impedimento amorfo y grosero que lo aparta de la piedra filosofal, o puede ser incluso el enemigo que burla y frustra la desaforada primacía de su adicción.

Para el erudito total, el sueño es un rompecabezas de tiempo perdido, y la carne un equipaje arrancado que el espíritu tiene que arrastrar tras de sí. El legendario profesor Alain enseñaba a sus alumnos franceses: «Recuerden, caballeros, que toda idea verdadera es un rechazo del cuerpo humano». De aquí proceden no sólo las leyendas que se agrupan en torno a Fausto, la historia del hombre que sacrifica esposa, hijo y hogar al cultivo del tulipán enteramente negro (un antiguo relato que vuelve a narrar Dumas) y las fábulas de terror sobre cabalistas y científicos trastornados, sino también los hechos desnudos que conciernen a las vidas obsesionadas, sacrificadas y autodevoradoras de los abstraídos desde que Tales de Mileto cayó al pozo oscuro mientras trataba de calcular la conjunción eclíptica del Sol y la Luna. Es, desde luego, una cuestión angustiosa y angustiada.

Y lo es más aún, a mi juicio, cuando el embrujo es de anticuario. Hasta en el último extremo del compromiso autista, el científico está orientado hacia el futuro, con lo que tiene de luz matinal y oportunidad positiva. El numismático que se esfuerza por identificar acuñaciones arcaicas, el musicólogo que descifra notaciones medievales, el filólogo con su códice corrupto o el historiador del arte que se afana en catalogar secundarios dibujos dieciochescos del Barroco o del rococó no sólo se han adentrado en el laberinto y en el inframundo de lo esotérico sino que, por necesidad, le han dado la vuelta al tiempo. Para él, la palpitación de la presencia más viva viene del pasado. Esto, una vez más, es una alienación social y psicológica a la que prestamos escasa atención. Hoy, los alumnos de segunda enseñanza resuelven ecuaciones inaccesibles a Newton o a Gauss; un estudiante de Biología podría dar clase a Darwin. Lo que sucede con las humanidades es casi justamente lo contrario. La aseveración de que nunca habrá en Occidente un escritor que iguale y mucho menos exceda a William Shakespeare, o que la música no volverá a producir los fenómenos de pródiga calidad manifiestos en Mozart y Schubert es imposible de demostrar lógicamente. Pero tiene un formidable peso de credibilidad intuitiva. El humanista es un recordador. Camina, lo mismo que un grupo de condenados en el *Infierno* de Dante, con el rostro vuelto hacia atrás. Anda tambaleándose, indiferente al mañana. El fragmento de lírica griega del siglo VI, el canon de Dufay, los dibujos de Stefano della Bella son el imán de sus pasos, o, como dice el mito inmemorial de la retrospección fatal, son su Eurídice. Esta desorientación (muchos de nosotros hemos experimentado una sutil náusea y perplejidad al salir de un cine en

pleno día) puede generar dos reflejos. El primero es un ansia de participación, un intento, en ocasiones desesperado, de meterse en la cálida densidad de «lo real». El destacado intelectual tiende la mano fuera de su retrospectivo aislamiento para agarrar la vida sexual o social o política. Excepto en raros casos —«En cuanto a vivir, eso se lo dejamos a nuestros sirvientes», observaba un esteta francés—, la erudición obsesiva engendra una nostalgia de la acción. Es «la proeza» que tienta al doctor Fausto a salir de la prisión del «mundo». Fue la inopinada oportunidad de aplicar sus casi enigmáticas habilidades —el análisis de problemas de ajedrez, la epigrafía, la teoría de los números, la teoría de la gramática— lo que alistó a una aristocracia de profesores universitarios ingleses en las brillantes operaciones de cifrado y descifrado durante la II Guerra Mundial. Todos recuerdan los días de Ultra y Enigma en Bletchley Park como unas vacaciones. Por una vez, la adicción hermética y las puras y simples necesidades de la época coincidieron.

El segundo reflejo está, sospecho, mucho más cerca del subconsciente. Es un reflejo de fantástica violencia. El hábito de dedicar las horas que está uno despierto al cotejo de un manuscrito, a la recensión de marcas de agua en dibujos antiguos, la disciplina de investigar los sueños propios en la siempre vulnerable dilucidación de abstrusos problemas accesibles sólo a unos cuantos colegas entrometidos y rivales puede segregar un singular veneno en el espíritu. El *odium philologicum* es una enfermedad bien conocida. Los estudiosos arremeterán unos contra otros con desenfadada malevolencia sobre cosas que a los profanos les parecen puntos en debate minúsculos, a menudo risibles. El gran Lorenzo Valla no fue el único humanista del Renacimiento que tuvo que echar a correr como alma que lleva el diablo después de una biliosa controversia textual. La filosofía, la musicología y la historia del arte, por depender de mínimas sutilezas de percepción y juicio, son especialmente propensas a estas rachas de incriminación y aborrecimiento mutuos. Como su centro permanente está en las antigüedades y en los archivos, pueden contagiar a sus adeptos una modalidad de aversión extraña y sin vida. En un ensayo clásico sobre A. E. Housman (1938), Edmund Wilson hizo la aguda sugerencia de que la violencia macabra de *A Shropshire Lad* ha de verse en conjunción con la ferocidad burlona de los doctos artículos y reseñas del profesor Housman sobre filología griega y latina. Ambas tienen su origen en el esteticismo, enclaustrado y comprimido, del erudito de Cambridge. Como la de T. E. Lawrence, una variante de Oxford, cuyo ascetismo aísla a un escritor de las «grandes fuentes de la vida» y puede

alimentar una necesidad patológica de crueldad. Hoy, Edmund Wilson tal vez se hubiera sentido libre para sacar jugo a su idea señalando el tema compartido y clandestino de la homosexualidad académica. Poetas como Pope y Browning han captado el tufillo a sadismo que hay en la academia. Algunos comediógrafos y novelistas también. *El crimen de Sylvestre Bonnard*, de Anatole France, trata con ligereza el tema, que se tiñe de un terror desnudo en la obra breve de Ionesco *La lección*. Fantaseando sobre la acción en el exterior, en el mundo «real», tejiendo elevados sueños sobre la secreta centralidad, la oculta importancia de los trabajos en los que ha enterrado su existencia –unos trabajos que la inmensa mayoría de sus congéneres juzgarían totalmente marginales y socialmente despilfarradores si supieran de su existencia–, el erudito puro, el maestro catalogador, puede alimentarse de odio. En el plano ordinario, exorcizará su irritación en la maldad *ad hominem* de una reseña de libro, en el arsénico de una nota a pie de página. Dará rienda suelta a sus resentimientos en las blandas traiciones de una recomendación o informe de examen ambiguos y en el círculo de escorpiones de un comité de titularidades. La violencia permanece en el terreno de lo formal. No –se supone– en el profesor Blunt.

En él, las sutiles exactitudes de la erudición hallaron compensación o paródica contradicción –pues hay sensibilidades a un tiempo fuertes y oscuramente débiles que requieren algún tipo de socarrona subversión de sí mismas, a las que les resulta imperioso hacer mofa de algo esencial para su propio ser, como cuando uno irrita con la lengua una muela que le duele– en las mentiras y corrupciones del topo. En él, el escrúpulo ascético del pedagogo que ha instruido a generaciones de discípulos en el despiadado código de la verdad documental se vio contrapesado por la prolongada maestría en la falsedad y la falsificación. Sobre todo, el profesor Blunt fue capaz de traducir a desempeño clandestino, a mentira encubierta y, posiblemente, a crimen (los hombres y mujeres marcados para la venganza soviética en la Europa del Este), esas fantasías de viril acción, esas solicitudes de la violencia, que burbujean como gas de los pantanos desde las profundidades del pensamiento y la erudición abstrusos. La observación de Blunt sobre el intento de suicidio de Borromini en 1667, que le causó la muerte horas más tarde, da la impresión de ser lo más cercano a una autorrevelación que hayamos visto:

Haberse hallado bajo una tensión tan violenta que lo condujo a este acto de violencia –si no locura– y sin

embargo ser capaz, inmediatamente después, de dictar un informe tan lúcido del acontecimiento revela una combinación de intensa capacidad emocional y distanciamiento racional que se hallan entre las cualidades que harán de él tan gran arquitecto.

La «intensa capacidad emocional», aunque narcisista, y el «distanciamiento racional» tal como debe cultivarlos el estudioso entregado a su obsesión: se diría que caracterizan al conservador de los tesoros artísticos de la reina no menos que al agente secreto del KGB. Esta controlada dualidad es la de un doble agente para consigo mismo, de un traidor a otros que se nutre, en algún último nivel de ironía, a la vez juvenil y sofisticado, de la traición a sí mismo. Un dividendo psicológico para Blunt es al parecer éste: es simultáneamente su propio testigo y su propio juez; el único tribunal que reconoce como competente es el de su propia duplicidad.

Es la condescendencia de Blunt, el intacto caparazón de su autoestima lo que ha asombrado a quienes han acudido a él desde su denuncia pública. Almas endurecidas en el periodismo han retrocedido ante sus frías sofisterías, ante el filo de autosatisfacción con que saboreaba los sándwiches de salmón ahumado que amablemente puso delante de él un equipo de entrevistadores en el santuario editorial del *Times* de Londres. Ha descrito sus largos años de servicio en los órganos de inteligencia soviéticos como algo marginal, casi de aficionado por su insignificancia. Ha negado haber pasado información de verdadera importancia. Su participación en el turbio asunto Philby-Burgess-Maclean se debió únicamente a amistad personal, fue el modo decoroso de actuar entre almas gemelas. Su aparición en televisión la tercera semana del pasado mes de noviembre fue un clásico. Identificó lo que hay de relumbrón no sólo en Blunt sino, de manera aún más inquietante, en el medio mismo. Hubo allí, como luego dijo un periódico, «un hombre con una infinita capacidad para la duplicidad» ejecutando un argentino y meloso *pas de deux* ante millones de personas. Las finas manos tejían *arabesques* que sugerían cordiales complicidades con los inquisidores y con un gran público que a Blunt, lo que es bastante justo, debió de parecerle ávido y lascivo. La boca se movía remilgadamente, desgranando de forma en apariencia vacilante, pero con un barniz de elegancia, frases en una clave menor típica de las salas de profesores de Cambridge en los viejos tiempos. Pero los ojos del profesor Blunt siguieron estando todo el tiempo planos y fríos como el cristal. Fue su joven compañero, acosado por la prensa y por la vileza de todo el asunto, el que saltó o se cayó por la ventana del apartamento de Blunt. El propio Blunt, a quien

se había visto en Roma a mediados de septiembre, estaba trabajando, según se rumoreaba, en sus memorias y apología en su soleado refugio.

Esta charada no carece de importancia. En lo que se fijarán los historiadores será en la variedad de reacciones que el desenmascaramiento público de Blunt provocó en el sistema social y cultural inglés. Durante semanas, la página de cartas al director del *Times* estuvo bullendo en un agitado coro. Fueron escasos la franca repugnancia o el anatema. Los intelectuales influyentes y los *top people* [la gente de arriba] (en la propia expresión semidespectiva del *Times*) se unieron en apoyo de Blunt. Sus apologías adoptaron una de las tres líneas principales o una combinación de ellas. Una era que el pobrecillo ya había sido bastante castigado por la denuncia en el Parlamento y por la jauría aulladora de vulgares periodistas. ¿No había confesado y recibido garantía de inmunidad muchos años antes? ¿Era preciso que un personaje tan *distingué* fuera juzgado dos veces por el mismo delito? Un segundo modo de argumentación tenía más enjundia. La conversión de Blunt al comunismo, alegaban algunas de las voces más representativas de las letras y las artes inglesas actuales y del pensamiento político, había formado parte de un movimiento muy extendido. Poner los ojos en Moscú en los años treinta, resistirse al derroche del capitalismo en descomposición y a la amenaza de Mussolini, Franco y Hitler era, en la época, actuar con decencia, con perspicacia. Si había que despellejar a Anthony Blunt, ¿quién, como dijo Shakespeare, «escaparía a los azotes»? ¿Por qué iba a fallecer un Auden en olor de santidad mientras se perseguía a un Blunt? El que la mayor parte de la inteligencia prosoviética se lo hubiera pensado dos veces en la época de la alianza Hitler-Stalin y que casi nadie tradujera sus simpatías en espionaje y traición eran aspectos que se reconocían pero que se trataban ligeramente. La tercera línea de defensa, expresada, por ejemplo, por el historiador A. J. P. Taylor, era ésta: la denuncia de Blunt estuvo basada en pruebas contaminadas, sobre todo las revelaciones de un americano que era un antiguo agente de la CIA. Poca credibilidad se podía otorgar a aquel material, y no se podía poner a nadie en la picota por motivos tan insustanciales. Tiene razón Taylor cuando señala la endeblez y el tenor inventado del asunto tal como fue oficialmente revelado. Sin embargo, no hay ninguna duda acerca de la esencial traición de Blunt. La presión de los sentimientos a favor de él, además, no era primariamente judicial, ni siquiera razonable. Se originaba en el *ethos* de la amistad inflexible tal como se proclamaba en el talismánico aforismo de E. M. Forster. Tom Brown, con quien se

habían ensañado hasta casi matarlo en la Arcadia infernal de sus años escolares, no acusará ni siquiera al bravucón de la clase. Los guardiamarinas de Henty, los subalternos de Kipling, los niños mimados de 1914 irán a sus diversas muertes con el aura de la lealtad masculina. Un caballero no acusa a su amigo; no se vuelve contra su amigo cuando éste, por la razón que sea, ha vivido malos tiempos. Un profesor de Cambridge, cuando le preguntaron qué haría si Blunt se presentara ahora en su puerta, contestó: «Le ofrecería un trago y le diría: “Feo asunto. Mala pata, Anthony”». Creo que, en Cambridge, las amistades y lealtades personales cuentan mucho, y con toda la razón. Y que todavía cuentan. Desde luego, no ha ocurrido nada que lo haga menos amigo». El lenguaje de colegiales de este pasaje –«feo asunto, mala pata»– y la fastuosidad sensiblera de la última frase son un ejemplo bastante bueno del tono dominante.

Como le habían hablado de antemano de la inminente declaración de Margaret Thatcher, el profesor Blunt se dio de baja del menos prestigioso de los dos clubs a los que pertenecía en Londres. Sigue siendo miembro, seguro que bien recibido, del otro. El título nobiliario le fue retirado por real decreto, una medida muy infrecuente: la última vez que se tomó, si no me equivoco, fue con sir Roger Casement cuando trató de promover la agitación en Irlanda durante la I Guerra Mundial (Casement, por supuesto, fue ahorcado). Bajo una presión extrema, Blunt dimitió como miembro honorario del Trinity College antes de que el consejo del *college* tuviera que enfrentarse a lo que hubiera sido una angustiada votación. No se brindó –ni se le pidió– a renunciar a sus grados honoríficos, muy señaladamente en Oxford. Cuando la British Academy se reunió el pasado 3 de julio, en medio de un considerable interés público, se discutió la cuestión de la permanencia de Blunt. Pero la augusta corporación pasó luego a otros asuntos. Las letras «F.B.A.» [miembro de la British Academy] siguieron estando detrás del nombre de Blunt. Dio la casualidad de que el día siguiente a la reunión vi a varios académicos y les pregunté cuál habría sido su actitud si Blunt hubiera sido agente de los servicios secretos nazis. No obtuve ninguna respuesta clara. Algunos admitieron que, de hecho, se atenían a un doble rasero mal definido, que en la traición pronazi había algo elementalmente repugnante que no existía en la traición prosoviética, en especial cuando uno se embarcaba en ella en la década de los treinta. Ni siquiera el mundo del Gulag y el peligro presente podían borrar totalmente la diferencia, casi estética. A otros les parecía que se hubieran negado a excluir a Blunt de la Academia aun cuando hubiera espiado para

Himmler. Preguntado a mi vez, fui incapaz de dar una respuesta directa. La pertenencia a la British Academy honra la eminencia en el saber. La aportación de Blunt a la historia del arte sigue siendo luminosa. Los «monumentos del intelecto que no envejecen» –la orgullosa expresión de Yeats– ¿son susceptibles de negación moral o política? Yo, sencillamente, no lo sé. También he hecho los votos del erudito. Y al abrir el *Times Literary Supplement* un día o dos después –el *T.S.L.* es el buzón de la *intelligentsia* británica– leo una reseña autorizada de un obra reciente sobre la arquitectura neoclásica francesa. ¿Hubiera debido abstenerse el editor de encargársela? ¿Hubiera debido tener Blunt la vergüenza, la necesidad de oscuridad, de no escribirla? Una vez más, no lo sé. Presiones hubo, sin duda. Blunt presentó su dimisión de la Academia el 18 de agosto.

Acurrucado en su jaula carcelaria de Pisa, Ezra Pound, cuyas traiciones nos sorprenden por ser como de aficionado y esencialmente histriónicas en comparación con las de Blunt, escribió uno de los grandes lamentos del hombre de toda la literatura. No obstante, por su lúcida abyección, el canto LXXXI se abalanza hacia la mañana, hacia la convicción de que hay en el arte, en el pensamiento elevado, una redención para los infernales caminos de nuestra condición:

Pero haber hecho en lugar de no haber hecho eso no es vanidad haber llamado con decoro a la puerta para que abra un Blunt haber recogido del aire una tradición viva o de un hermoso ojo de oro la llama invicta eso no es vanidad.

Pound se refiere, casi con toda seguridad, al esteta, viajero y poeta lírico Wilfrid Scawen Blunt, que murió en 1922 y cuyo nombre llevaba el hermano mayor de Anthony Blunt, asimismo entendido en arte y adicto a París. Pero no importa. Blunt quería que el nombre representara todo cuanto es radiante y verdadero en nuestro amor y estudio del arte. Para todos aquellos que han atesorado estos versos como una piedra de toque de nuestras esperanzas, y para todos aquellos que los lean en las generaciones venideras, el daño ya está hecho. Tal y como está, «Blunt» quema la luminosa textura del poema haciendo en ella un agujero burlón. Al final, esto será tal vez lo que le dé al profesor Anthony Blunt más derecho a ser recordado. Maldito sea el hombre.

8 de diciembre de 1980

Wien, Wien, nur du allein¹ (1979)

Hay un gran libro que no se ha escrito aún. En él se mostraría que el siglo XX tal como lo hemos vivido en Occidente es, en lo esencial, un producto y un artículo de exportación austrohúngaros. Nuestra vida interior se desarrolla en un paisaje cartografiado por Freud y sus discípulos y discrepantes, o en conflicto con ese paisaje. Nuestra filosofía y el lugar central que asignamos al lenguaje en el estudio del pensamiento humano se derivan de Wittgenstein y de la Escuela de Viena del positivismo lógico. La novela después de Joyce está dividida principalmente entre los dos polos de la narración introspectiva y la experimentación lírica definidos por Musil y por Broch. Nuestra música sigue dos grandes corrientes: la de Bruckner, Mahler y Bartók, por una parte, y la de Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, por otra. Aunque el papel de París fue desde luego vital, ahora está cada vez más claro que ciertas fuentes del modernismo estético, desde el Art Déco hasta la *action painting*, se pueden encontrar en el *Jugendstil* vienés y en el expresionismo austríaco. Los ideales funcionalistas y antisépticos tan dominantes en la arquitectura actual fueron predichos en la obra de Adolf Loos. La sátira político-social de Londres y Nueva York, la broma morbosa, la convicción de que el lenguaje de los que nos gobiernan es una ponzoñosa cortina de humo refleja el genio de Karl Kraus. Ernst Mach tuvo una profunda influencia en el desarrollo del pensamiento de Einstein. La lógica y la sociología de las ciencias naturales no pueden ser formuladas sin referencia a Karl Popper. Y ¿dónde situaremos los múltiples efectos de Schumpeter, Hayek y Von Neumann? Podríamos prolongar la lista.

La conflagración de energías artísticas, científicas y filosóficas en Europa Central tuvo su origen en unas inestabilidades fundamentales. Fue, como dicen los físicos, «implosiva», una compresión de fuerzas en conflicto en un espacio que se reduce violentamente. La descomposición imperial y la emancipación étnica, el antisemitismo y

el éxito judío, un orden familiar arcaico y una sexualidad omnipresente: éstas eran las antinomias entre las cuales pasaban grandes fogonazos y arcos de voltaje creativo. Éstos, a su vez, precipitaron la atmósfera de crisis social, el estilo nervioso, el erotismo de la sensibilidad general que hasta hoy caracterizan a la ciudad occidental, al taller de las artes occidentales, a las desaliñadas convenciones de la vida intelectual occidental. Entre la década de 1880 y 1914, entre 1919 y 1938, Viena, junto con Praga y Budapest, atravesaron rápidamente, exteriorizaron y hallaron agitada pero conmovedora expresión para las crisis mayores de los órdenes de valor europeos y luego americanos. En esta implosión, el elemento judío –Freud, Mahler, Kafka, Schönberg, Kraus y tantos otros– fue casi dominante. Así, hay una lógica y finalidad fatales en el hecho de que la persona de Hitler y buena parte de la ideología nazi hicieran su aparición en Austria. (Los historiadores han encontrado el origen del término clave *Judenrein*, «no contaminado por judíos», en las reglas de admisión de un club ciclista austríaco a principios del siglo.) Fue en Viena donde el joven Hitler fabricó su inspirado veneno. Como dice el vals, *Wien, Wien, nur du allein*. Viena fue la capital de la era de la ansiedad, el centro del genio judío y la ciudad desde la cual se filtró el Holocausto. El libro en el que estoy pensando tendría que ser muy extenso.

Acaso esta idea nos reconcilia con la escala de *Anton von Webern* (Knopf), de Hans y Rosaleen Moldenhauer. Algunas de las mejores obras de Webern –tres estudios para violonchelo y piano, por ejemplo– duran menos de un minuto. Incluso sus obras largas tienden a una concisión extrema. Él mismo era parco. No obstante, su biografía supera las ochocientas páginas. Por supuesto, no se limita a contar la vida de Webern. Los Moldenhauer, que han dedicado gran parte de su propia vida a la mayor gloria de Webern, han presentado una biografía, un comentario moderadamente técnico sobre buena parte de su música y una descripción de la cultura en la que vivió y compuso. Webern nació en 1883 y murió, absurda y trágicamente, en 1945. Son las décadas de la implosión vienesa. El lector paciente –hasta el lector cuyos intereses no sean primordialmente musicales– encontrará un material fascinante que conduce al entendimiento del espíritu de la época. La paradoja es ésta: Webern es una figura aparte que halló satisfacción en un ideal casi esotérico de pureza musical y en la soledad de los Alpes austríacos. Al mismo tiempo, es un fenómeno hondamente representativo de las condiciones psicológicas y sociales del arte moderno. Como ha proclamado Boulez, hay

obras de Webern, de sólo unos pocos compases de duración, que parecen cristalizar la modernidad. Sin embargo, no habido ningún músico tan cercano a Bach.

Por lo que toca a su oficio, Anton Webern –prescindió del «von», aunque siguió estando orgulloso de su linaje vagamente aristocrático– era ásperamente independiente. A pesar de sus permanentes dificultades económicas, que le obligaron a ganarse la vida trabajando como arreglista, profesor y director virtuoso a tiempo parcial (el mejor desde Mahler, a juicio de muchos expertos), Webern no quiso comprometerse. Fueran cuales fuesen la crítica, la ridiculización pública o el escándalo –la ejecución de sus *Seis bagatelas* en marzo de 1913 ocasionó un tumulto totalmente comparable al desencadenado dos meses después por la *Consagración de la primavera* de Stravinski– desviaron a Webern de su decisión de llenar de fuerza emocional y de inevitabilidad formal hasta la menor unidad de tono, de altura, de ritmo. No ha habido una inteligencia musical más severa. Pero en términos personales y políticos la historia de Webern ilustra de forma dolorosa precisamente ese anhelo de autoridad, de explicaciones simplistas, que condujo a una ingenua grandilocuencia pietista en un Bruckner y en un Mahler y que sería útil para el desarrollo y triunfo del nazismo. Como en muchos montañeros, en Webern la soledad y la servidumbre, el ascetismo y el arrobamiento están inextricablemente mezclados.

La relación de Webern con Arnold Schönberg representa casi una parodia del modelo de Freud del hombre que busca una figura paterna omnipotente. «Creo que los discípulos de Jesucristo no pudieron abrigar sentimientos más profundos por su Señor que nosotros por usted», aseguró Webern al maestro. Schönberg era el «ángel custodio» sin el cual la existencia de Webern hubiera carecido de propósito. «*Verdaderamente no puedo existir con la idea de que usted pudiera no abrigar sentimientos amistosos hacia mí*», alegaba Webern con ocasión de un malentendido de poca monta. «¡Desde luego merezco castigo!» «Con terrible ansiedad he pensado sólo en usted», escribió Webern a su dios en el momento de la crisis política de 1933. Los precarios recursos psicológicos y materiales de Webern estaban al exigente servicio de Schönberg. El caso es todavía más interesante porque mucha de la música de Webern, si bien refleja las enseñanzas de Schönberg y la adopción de un sistema dodecafónico por parte de Schönberg, era notablemente distinta y, como destacan los músicos y los musicólogos de hoy, incluso marcó una ruptura con los elementos conservadores de la obra de Schönberg. El psicoanálisis adleriano, al cual

había recurrido Webern con buenos resultados en una etapa de depresión aguda y sequía creativa, no hizo nada por debilitar su fijación con la autoridad.

Las consecuencias políticas eran previsibles. Aunque Webern había superado el fácil y convencional antisemitismo en el que había sido educado (y que tal vez dio a su posterior adoración hacia Schönberg su filo de supercompensación), su patriotismo nunca decayó. El régimen hitleriano parecía encarnar un formidable renacimiento del genio alemán y centroeuropeo. Semejante régimen, sin duda alguna, tenía que ponerse al lado del arte del futuro. Simplemente era preciso «tratar de convencer al régimen hitleriano de la luminosidad del sistema dodecafónico». Dos días antes de que las tropas nazis entraran pisando fuerte en Viena, Webern informó a un amigo: «Estoy totalmente inmerso en mi trabajo y no se me puede molestar». La hija menor de Webern se alistó en la organización femenina homóloga a las Juventudes Hitlerianas. Pronto, y bajo la bandera del Tercer Reich, Webern la entregó en matrimonio a un miembro de las tropas de asalto uniformado. Puntualmente había presentado todas las pruebas requeridas de la pureza aria de la familia Webern.

Su confianza en el poder y la victoria teutónicas siguió siendo firme durante mucho tiempo. En junio de 1942 dice: «¡A veces me sobreviene un sentimiento, una esperanza!». Una nimia cortesía que le mostró a Webern un cónsul alemán en Suiza, a comienzos de 1943, lo sumió en un éxtasis de gratitud patriótica: «¡Nunca me había ocurrido antes que un representante de mi patria me prestara atención!... Veo que es un buen augurio y una recompensa por mi lealtad». Un artículo de Goebbels, el otoño después de la derrota alemana en Stalingrado, en 1943, hizo a Webern preguntar en una carta: «¿Nos enfrentamos a algo totalmente inesperado?». En febrero de 1945 llegaron a su culminación los bombardeos aliados de su amada Viena y su hijo fue mortalmente herido en acción de guerra. Pero casi hasta el ultimísimo momento no se creería Webern que el espíritu alemán, cuyos logros habían dominado la historia de la música occidental, cuya poesía lírica y cuya metafísica idealista habían dado a la existencia de Webern su centro talismánico, pudiera sucumbir a la barbarie y a la destrucción. La convicción que había expresado en agosto de 1914 —«Una fe inquebrantable en el espíritu alemán, que ha creado, acaso de forma exclusiva, la cultura de la humanidad, ha despertado en mí»— continuó animando su corazón y su mente. Su desesperada huida de Viena y su repentino final representan la caída en un abismo imprevisto.

Los Moldenhauer nos ofrecen las pruebas de ello con absoluta meticulosidad. La

incomodidad que sienten al hacerlo es palpable. Se preguntan a sí mismos y preguntan al lector si la presencia judía y exiliada de Schönberg vino a inquietar a Webern en la boda de su hija. La pregunta, nos tememos, debiera ser otra: ¿qué habría sucedido si los nazis hubieran tratado de atraerse, en lugar de rechazarlos, los talentos y el prestigio del doctor Anton Webern? ¿Habría respondido si su música hubiera sido interpretada en el Reich en lugar de ser prohibida como basura decadente, fatalmente contaminada por su relación con Schönberg y el degenerado erotismo de Berg? Una y otra vez, Webern trató de romper el círculo de silencio que las autoridades habían cerrado en torno suyo. Y sí que aventuró unos pocos gestos de simpatía y apoyo para sus amigos judíos perseguidos, cuando hasta el menor de tales gestos requería gran coraje. Sin embargo, el hecho es que el ostracismo salvó la integridad moral de Webern y su reputación posterior. En las semanas anteriores a su muerte, Webern fue llamado a presidir la reconstrucción de la pulverizada vida musical de Viena. Pero el problema va mucho más allá de la cortedad de vista de un individuo, de un maestro del arte elevado, sin interés por lo material. La casi esquizofrénica dualidad de tensiones autoritaria y radicalmente rebelde que hay en la reputación de Webern –una rígida contención y una total innovación en su música– es emblemática de la naturaleza autodesgarradora de la cultura vienesa. Nuestra sensibilidad es heredera directa de esta tensión creativa.

Además, si hubo mucha ceguera y pesadumbre en la carrera de Webern, hubo también una firme conquista. En 1920, los años de olvido se acercaban a su fin. La famosa *Passacaglia* y los primeros ciclos de canciones estaban empezando a abrirse paso. El primer concierto enteramente formado por obras de Webern tuvo lugar en abril de 1931. El cincuenta cumpleaños del compositor se convirtió en una especie de acontecimiento: se oyó un cuarteto en la BBC, la sinfonía fue transmitida por la radio en Praga, el cuarteto para saxofones se interpretó en Winterthur. En la misma Viena, hostil durante mucho tiempo y ruidosamente, se dio una pequeña fiesta en casa de un mecenas americano y tocó un conjunto de cuatro jóvenes (judíos polacos, como observó Webern).

Webern nunca dudó ni de la luminosidad de sus doctrinas musicales ni de su final aceptación. En una época en la que sus obras eran consideradas como una absurda cacofonía o como inejecutables, Webern aseguró tranquilamente a un alumno: «Alguna vez, en el futuro, hasta el cartero silbará mis melodías». Dada la atmósfera de nuestros actuales servicios postales, puede que no sea exactamente así. Pero el reconocimiento ha

tenido ámbito mundial. Se han celebrado seis Festivales Internacionales Webern entre 1962 y 1978. Stravinski llegó a ver en Webern «el hombre justo de la música», el diapasón con el que tienen que medir su integridad los compositores contemporáneos. Es para los oídos de Webern para los que parece estar compuesta gran parte de la música de Stockhausen, de Boulez, de Elliott Carter, de George Crumb.

Webern no pudo conocer estas confirmaciones, pues yacía moribundo tras recibir un disparo de un soldado americano en un oscuro embrollo de gatillo fácil o confusión de identidad, en un pueblo de los Alpes austríacos. El episodio, que sigue siendo casi insoportable con su aura de puro azar y pérdida absurda, fue aclarado por la incansable investigación de Hans Moldenhauer. Pero el elogio póstumo de Webern fue precisamente lo que él había previsto. «Ni un solo momento me he desanimado.» Los escépticos, los detractores, los ignorantes «*siempre* me han parecido “fantasmas”». Así pues, Webern aprobaría la devota monumentalidad de este libro. Reconocería su estilo un tanto pedante, y también su franqueza, como típicamente vieneses.

25 de junio de 1979

De profundis (1978)

Las exigencias que Alexandr Solzhenitsin plantea a sus lectores clandestinos en la Unión Soviética (¿cuántos hay?) y a su amplio público occidental poseen una perspicaz ferocidad. Conoce y desprecia la buena disposición de su audiencia occidental a responder favorablemente, el apetito vagamente lascivo por el sufrimiento distante. No somos tanto nosotros quienes leemos a Solzhenitsin como él quien nos lee a nosotros. Como Tolstói en sus últimos años, Solzhenitsin es un buscador, un fustigador de las debilidades humanas y un incordio para el mundo.

Solzhenitsin, un anarquista teocrático, tiene en poca estima a la razón, en especial cuando proviene del «intelectual», del hombre que se gana su vida más o menos banal con el desapasionamiento. En presencia de lo inhumano, la razón es a menudo un agente pequeño, incluso ridículo. Puede también ser sutilmente autoaduladora, y Solzhenitsin se burla con aspereza de la fácil «objetividad» de los que discutirían con él, de los que tratarían de ser «razonables» sin haber estado en contacto ni siquiera con un milímetro del archipiélago del dolor. ¿Qué tiene que decir el análisis histórico ante el propio sufrimiento de Solzhenitsin y ante el grito que ha enviado a través de la historia moderna? Cada indignidad infligida a un ser humano, cada tortura, es irreductiblemente singular e inexpiable. Cada vez que un ser humano es azotado, matado de hambre, despojado del respeto a sí mismo, se abre un agujero negro concreto en el tejido de la vida. Es una obscenidad más despersonalizar la inhumanidad, cubrir el hecho irreparable de la agonía individual con categorías anónimas de análisis estadístico, teoría histórica o construcción de modelos sociológicos. Conscientemente o no, cualquiera que ofrezca una explicación diagnóstica, por devota que sea, incluso condenatoria, erosiona, allana hacia el olvido, la irremediable concreción de la muerte por tortura de este hombre o de aquella mujer, de la muerte por hambre de ese niño. A Solzhenitsin le obsesiona la santidad del

detalle mínimo. Como ocurre con Dante y Tolstói, los nombres propios caen en cascada de su pluma. Sabe que para que podamos rezar por los muertos torturados tenemos que aprendernos de memoria sus nombres y pronunciarlos, a millones, en un incesante réquiem de nombres.

Pero la mente de los mortales está construida de tal modo que no puede contener, en una individuación genuina, más de un número muy reducido de presencias conocidas. Al menos veinte millones de hombres, mujeres y niños murieron en las purgas estalinistas. Si tenemos una vívida percepción interna podemos visualizar, podemos enumerar y, hasta cierto punto, podemos identificarnos con cincuenta personas, tal vez con cien. Más allá de esto se extiende el cómodo limbo de la abstracción. De modo que, para entender algo, *tenemos que* tratar de analizar, de clasificar, esos ensueños de la razón que se llaman teorías.

Es un tópico más antiguo que Tucídides que, en el ejercicio del poder político, la especie humana puede y quiere volver a la animalidad. Las matanzas han salpicado los milenios con estridente monotonía. El trato rutinario de los esclavos, de los dependientes familiares, de los lisiados o de los dementes en épocas y sociedades que ahora vemos retrospectivamente como poseedoras de un sobresaliente esplendor artístico, intelectual o cívico es tal que paraliza la imaginación. Los oasis de compasión eran pocos y estaban muy alejados entre sí. (De ahí la promesa cristiana de un cielo en compensación.) Nadie sabe realmente si la hierba volvía a crecer o no por donde pasaba Gengis Khan; no quedaba nadie para mirar. En grandes extensiones de Europa Central, durante la Guerra de los Treinta Años, sólo quedaron lobos para devorar el viento.

Pero *hubo* un veranillo de San Martín, un relativo armisticio con la historia, en las regiones más afortunadas de Europa Occidental y en Estados Unidos durante buena parte del siglo XVIII, y de nuevo entre el final de los años napoleónicos y 1914. La constante de salvajismo estaba en manos de ejércitos profesionales especializados y había sido exportada a la frontera o a las colonias. Voltaire no fue un ingenuo utópico cuando previó la desaparición de la tortura y las represalias masivas de la vida política. Las señales eran positivas. Las tácticas vandálicas del general Sherman semejaban un atavismo aislado y vergonzoso.

Son las matanzas de armenios de 1915-1916 las que resultan a un tiempo capitales y problemáticas. ¿Fueron, como han argumentado unos, un epílogo a modo de pesadilla de una larga historia de invasión y pillaje «bárbaros», una reversión al mundo de Atila? ¿O

fueron, como sostienen otros, el comienzo de la era del holocausto y el genocidio? ¿Y cuáles son, si los hay, los vínculos psicológicos y técnicos entre el asesinato deliberado de un millón de armenios por los turcos y las hecatombes, rigurosamente contemporáneas, del frente occidental? Sea cual fuere el diagnóstico, el hecho abrumador es que el hombre político, nacionalista, equipado con armas sin precedentes, había recordado o redescubierto la lógica de la aniquilación.

Es con arreglo a esta lógica como hemos llevado nuestros asuntos desde entonces. Esta lógica ha conllevado la demencia del homicidio en masa de 1914 a 1918 (casi tres cuartos de millón de personas sólo en Verdún), la erradicación de emplazamientos y poblaciones civiles, el planificado envenenamiento del medio natural, la cruel matanza de especies animales y el asesinato de judíos y gitanos por los nazis. Hoy, esa misma lógica conlleva la erradicación a sangre fría de las tribus nativas en toda la Amazonia, la ubicuidad en Uruguay y Argentina de un grado de tortura y terror que iguala a cuanto se conoce de los matones de Stalin y la Gestapo. Hoy, en este mismo minuto, hay una lógica que suscribe el suicida derramamiento de sangre en Camboya. El Gulag no tiene fronteras reales.

Esto no debe disminuir ni un ápice la especificidad de los informes de Solzhenitsin desde el infierno. Pero hay que preguntarse en qué sentido el edificio soviético de servidumbre y degradación es o no es un segmento de una catástrofe más general. El propio Solzhenitsin no es claro a este respecto. Los dos primeros tomos de la crónica del Gulag² contenían digresiones burdamente perentorias acerca de las distinciones que hay que trazar entre las prácticas nazis y estalinistas. Solzhenitsin prestó mucha atención a la (indudable) verdad de que Stalin había matado a muchos más millones de personas que Hitler. (En pleno funcionamiento, como ha demostrado Robert Conquest en sus clásicos estudios, los campos soviéticos contenían unos ocho millones de internos.) Solzhenitsin incluso avanzó la suposición de que la Gestapo torturaba para obtener los «hechos», mientras que la policía secreta rusa torturaba para producir falsos testimonios. Ninguna vulgaridad como ésa estropea este tercer volumen, *The Gulag Archipelago three* (Harper & Row), pero Solzhenitsin sigue indeciso en cuanto a dónde y cómo encaja el Gulag en el tejido de la historia rusa y del temperamento ruso. En algunos lugares expresa la creencia de que la opresión desde arriba y la obediencia a una autoridad brutal por parte de la gran masa de la población son características del espíritu ruso. Pero en otros recalca la naturaleza específicamente bolchevique del régimen de terror, un régimen iniciado por

Lenin, llevado a una demencial eficacia por Stalin y que continúa en la actualidad con su locura a una escala menos apocalíptica. De manera frecuente y sarcástica, Solzhenitsin compara las diabluras, relativamente benignas, del aparato punitivo zarista (según nos cuentan Chéjov o Dostoievski) con la devoradora brutalidad de la solución soviética.

Si se le preguntara a Solzhenitsin si la regresión del hombre político moderno a la tortura, el encarcelamiento y el asesinato masivos representa algún fenómeno general o si cada ejemplo es una espantosa singularidad, me imagino que diría algo como esto: cuando la humanidad rechazó el verdadero significado y el apremio del ejemplo de Cristo, cuando se volvió a los ideales seculares y a las esperanzas materiales, separó su historia y sus instituciones políticas de la compasión, del imperativo de la gracia. Una política o una burocracia social divorciada de la sanción teológica tiene en su interior, ineluctablemente, los mecanismos del nihilismo, de la crueldad autodestructiva. El planeta Gulag, la ubicuidad de la tortura y el homicidio en nuestra existencia pública, no es más que la manifestación más espectacular, más desvergonzada, de una inhumanidad omnipresente.

Es esta interpretación teológico-penitencial de la condición humana lo que avala el más excéntrico, pero también el más profundamente sentido, de los dogmas de Solzhenitsin: su aborrecimiento del liberalismo secular tal como se deriva de la Revolución francesa; su aversión a los judíos, en quienes ve no meramente a los primeros que negaron a Cristo sino también a los libertarios radicales cuya agitación culmina en el marxismo y en el socialismo utópico; su desprecio por el «degenerado hedonismo» y el conspicuo consumo de las sociedades occidentales; su indisimulada nostalgia del aura teocrática de la Rusia ortodoxa, casi bizantina.

Éste es un conjunto de tesis aislador, a menudo enloquecedor. Tiene en su contra una alianza, a un tiempo ridícula y, para Solzhenitsin, enteramente natural, entre el KGB, la esposa de Jimmy Carter (véase su intento de rebatir la diatriba de Solzhenitsin en la ceremonia de graduación de Harvard) y las autoridades fiscales suizas en su intento de obtener su diezmo de los derechos de autor de su reciente huésped. Unidas, estas creencias de Solzhenitsin proporcionan una explicación «mística» de la barbarie moderna. Se trata de una explicación que, por su propia naturaleza, es imposible de probar o de refutar. Pero ¿hay otra mejor?

Muchos han tratado de encontrarla. Hannah Arendt se esforzó en hallar las raíces del totalitarismo moderno en ciertos aspectos concretos de la evolución del Estado-nación

abarcador y de la naturaleza del colectivismo económico y psicológico posterior a la Ilustración. Otros han visto en los campos de concentración y de exterminio una puesta en escena final, a la vez lógica y paródica, de los procesos industriales de la cadena de montaje y la estandarización. He sugerido la «metáfora de trabajo» por la que la erosión de la presencia de Dios en la vida cotidiana y en la legitimidad del poder político generó la necesidad de instituir un sucedáneo de condena en la Tierra (un infierno aquí arriba), sucedáneo que son los Gulags nazi, soviético, chileno y camboyano. Pero ninguna de estas hipótesis es realmente explicativa. Lo que se nos deja es el hecho fundamental: de una manera y a una escala inconcebible para el occidental educado desde, por ejemplo, Erasmo hasta Woodrow Wilson, hemos vuelto a unas políticas de tormento y matanza, o las hemos ideado. Partiendo de este hecho clama la única pregunta que importa: ¿puede detenerse el ciclo infernal?

Solzhenitsin, que sobrevivió no sólo al Gulag sino también al cáncer, está animado por una voluntad furiosa. Tal vez más que nadie desde Nietzsche y Tolstói, le hipnotiza la ilimitada resistencia del espíritu humano y es poseedor de ella. Su respuesta sería: sí, es posible detener el monstruo que nos aplasta; es posible rechazar la banalidad del mal y decir no a aquellos que querrían reducirnos a un obrero del matadero. Diría –o debería hacerlo, en el resplandor de su propia visión– que Estados Unidos podría detener el genocidio de la Amazonia, el sádico circo de Argentina, las degradaciones de Chile, retirando a esos regímenes grotescos las inversiones, los intereses corporativos gracias a cuya generosidad funcionan. Solzhenitsin puede y debe proclamar que el automatismo de la opresión se puede detener, porque él lo ha visto detenido, o al menos estancado, en una impotencia temporal en el pozo del infierno mismo.

Éste es el testimonio del último tomo de la trilogía, con su fascinante registro de los levantamientos en el campo, de las fugas, del desafío por parte de individuos y grupos de víctimas. Solzhenitsin da constancia de los cuarenta magníficos días y noches de la revuelta de mayo y junio de 1954 en el campo de Kengir. Cuenta la historia –es un relato clásico– de Georgi P. Tenno, virtuoso de la fuga. En los emotivos capítulos finales rememora su propia resurrección de la casa de los muertos, su propia reentrada, a la vez agónica y jubilosa, en la luz diurna habitual de una existencia más o menos normal, autorizada.

Sin embargo, este coloso de hombre, tan marcadamente ajeno a la humanidad común, no termina su epopeya ofreciéndonos consuelo. Tras nueve años de escritura clandestina,

Solzhenitsin cierra su trilogía haciendo la sombría observación de que ha pasado un siglo desde la invención del alambre de púas. Y él, que ha visto, vivido y narrado de nuevo el *summum* de la resistencia, de la esperanza contra el infierno, da a entender que es esta invención lo que continuará determinando la historia del hombre moderno. No hay, en la negrura de su gran fresco, una pincelada más desesperada.

4 de septiembre de 1978

Los espías de Dios (1978)

Desde el principio ha sido un asunto sucio. Los primeros espías de los que tenemos constancia fueron enviados secretamente por Josué a Jericó. Encontraron un «piso franco», como se denomina en la actual jerga de los servicios secretos; era la casa de la ramera. La segunda historia de espionaje más antigua es la del Libro X de la *Iliada*. Es un sórdido episodio de penetración y contrapenetración durante la noche, que concluyó con una silenciosa carnicería. De manera muy apropiada, los estudiosos consideran el relato como un añadido posterior, un pasaje melodramático que no se debe a Homero. Sin embargo, la fascinación del género es perenne. En la primera literatura americana madura de ficción se encuentra *El espía*. En esta novela, James Fenimore Cooper da con un típico motivo moderno: el del doble agente real o supuesto. En el contexto de la Revolución americana, con su lengua común y su frecuente parentesco entre adversarios, la ambigüedad del agente secreto estaba presente casi por definición. Así sucedió de nuevo durante la Guerra Civil americana, cuyos correos y mensajeros de inteligencia clandestinos encarnaron en sus propias personas y turbios azares el desgarrón de la lealtad dividida.

La incipiente dualidad es el demonio del agente. ¿Cómo podría ser de otra manera? El oficio de espionar se basa en la intimidad con la parte a la que se espía. El agente debe pasar inadvertido en la ciudad enemiga. El que rompe el código introduce subrepticamente su propio ser en el laberíntico corazón del codificador. (El extenso poema de John Hollander titulado *Reflections on espionage*, malicioso y sutil, es una alegoría de la proximidad especular entre enmarañador y desenmarañador.) Atrapado en la red críptica de su propia «pantalla», puesto al descubierto, despojado de su máscara, al agente secreto se le ofrece muchas veces la escapatoria de una segunda traición. Ahora

empieza a trabajar para sus captores, aunque al parecer conserva su lealtad primera. Como se suele decir, le han «dado la vuelta».

Pero pueden producirse nuevas piruetas. Quizá un agente doble sea, de hecho, simplemente eso: tal vez esté cumpliendo de verdad con lo prometido a unos y a otros, convirtiéndose así en uno de los buzones o sinapsis nerviosas que mantienen hasta al más enconado de los enemigos nacionales en el necesario contacto. Con frecuencia, los dos amos o «controles» saben que están siendo recíproca pero útilmente traicionados. Se concede al agente la desnuda inmunidad de la tierra de nadie. Otras veces, solamente uno de los pagadores sabrá que a su hombre le han «dado la vuelta». (Durante la II Guerra Mundial, este conocimiento permitió que los espías aliados filtraran datos falsos en las principales arterias de la red de contrainteligencia alemana.) Pero hay numerosos casos en los que ninguna de las partes del mutuo engaño puede estar nunca segura de dónde está al final la verdad o la falsedad del agente. Un aparente espía doble –¿estuvo el joven Stalin trabajando igualmente para la Ojrana zarista y para los bolcheviques; estuvo vendiendo más a la una que a los otros; se había vuelto a sus primeros reclutadores después de traicionar a los segundos?– escarba irremediabilmente en el laberinto de sus propios propósitos ocultos. ¿Recuerda el espía mismo, como opina Joseph Conrad en *El agente secreto*, dónde están sus lealtades?

A esta pregunta, que puede considerarse simbólica de las incertidumbres de la identidad humana, de las capacidades para el autoengaño y el olvido selectivo que hacen que los hombres se tambaleen o tropiecen cuando descenden por la escalera de caracol del yo interior, el espionaje del siglo XX y la literatura de ficción dan una nueva respuesta. Hasta el agente triple, que vende a sus dos empleadores a un tercer postor, hasta el más venal y camaleónico de los mirones (espíar, «mirar secretamente», es el arte del *voyeur*) tiene una adhesión suprema. En la nauseabunda hora antes del amanecer, cuando espera la decorosa llamada del torturador a la puerta, es leal no a los Estados-nación ni a los gobiernos que lo han comprado y vendido; es leal a su profesión, a la tela de araña, incesantemente rota, incesantemente reparada, que tejen en una común intimidad de desconfianza todos los agentes, todos los hombres de la cámara en miniatura en gabinetes de archivo sin iluminación, todos los calígrafos con tinta invisible, sea cual sea la bandera bajo la que ejercen su oficio. Ningún espía quiere surgir del frío. Su único hogar es la tundra de su tarea compartida. Su única fraternidad es la de la estima profesional, como la que hay entre perseguidor y perseguido.

En el sentir británico, esta sombría paradoja ha adquirido un filo obsesivo. La penetración de Kim Philby, mientras trabajaba para la inteligencia soviética, hasta muy cerca de la cúspide de los servicios secretos británicos y la traición, relacionada con aquella, de Guy Burgess y Donald Maclean, cuya huida a Moscú ingenió Philby, se hace más inquietante conforme pasa el tiempo. La razón es, en parte, la despiadada desfachatez del golpe, junto con la ineficacia de la reacción oficial. (¿Fue peor que eso, hubo colusión o encubrimiento en puestos aún más altos?) Por su torpe fealdad y su elevado coste –a la inteligencia estadounidense nunca más le ha resultado fácil coordinarse plenamente con sus «primos hermanos»– el desastre protagonizado por Philby ha venido a representar ciertas debilidades fundamentales de imaginación y de técnica en los asuntos públicos británicos.

Pero el malestar tiene motivos más profundos. Por su medio social y su educación, por su lenguaje y modo de vida, Philby y sus adláteres encarnaban la refinada casta en cuya absoluta fidelidad, en cuya indiscutible devoción al servicio público ha basado Gran Bretaña su confianza en el gobierno por y a través de una élite de aficionados. Judas había pertenecido a los clubs oportunos. Peor que eso: había estado en el comité de la casa. El impacto de la revelación llegó a lo más hondo. Indujo a E. M. Forster a formular una de sus más inquietantes proposiciones modernas: que un auténtico caballero y humanista es aquel que preferiría traicionar a su país antes que a su amigo (que el amigo es también un «caballero», que la traición a un sinvergüenza no plantea ningún dilema comparable). El drama de Philby proporciona una densidad especial –aunque también, en el caso más reciente, una ampulosidad sentimental– a las novelas de espías de John Le Carré. Es el tema de la actual obra de teatro *The old country*, de Alan Bennett, en la que sir Alec Guinness ofrece una interpretación virtuosista del personaje de Philby en su reposo de Moscú. Y es, inevitablemente, el trasfondo de la vigésima novela de Graham Greene, *The human factor* (Simon & Schuster)³, que según tengo entendido empezó hace muchos años siendo una reflexión sobre Philby.

Graham Greene es, desde hace mucho, un maestro de la política de la tristeza. En esto es heredero de Conrad, cuyo desolado epitafio toma la nueva novela: «Sólo sé que aquel que forma un vínculo está perdido. El germen de la corrupción ha entrado en su alma». Maurice Castle (el nombre señala a Forster y a Kafka) ha formado un vínculo. Ama a Sarah, su esposa negra, y a Sam, su hijastro negro. La huida de ambos de Sudáfrica, de las leyes raciales que hubieran hecho imposibles la vida juntos y el matrimonio, fue una

artimaña peligrosa. No podría haber salido adelante sin la ayuda de Carson, misteriosamente asesinado en una cárcel sudafricana, y de sus compañeros contrarios al *apartheid*, entre ellos los comunistas. Esta deuda une más a Castle con Sarah. Honra dicha deuda deshonorando la confianza depositada en él y su propio cargo. Es un agente doble.

Castle ocupa un hueco moderadamente alto en un polvoriento rincón sin futuro en los servicios secretos británicos. Mantiene bajo triste vigilancia las antiguas colonias africanas. Detesta las políticas sudafricanas y pasa a sus contactos soviéticos toda información que pueda ayudar a inhibir la expansión del *apartheid* y una mayor represión de la resistencia liberal e izquierdista en el interior de la propia Sudáfrica. Cuando Sarah habla de «nuestro pueblo», él experimenta una momentánea sensación hogareña más inmediata, más vital para su corazón de hombre que va entrando en años, que la que le producen el hecho de haber nacido inglés o sus funciones oficiales. Se detecta una filtración en el departamento de Castle. El contraespionaje sospecha que hay un «topo», la palabra que se utiliza para designar a un traidor en el propio centro secreto, alguien que excava desde dentro y trabaja bajo el mandato de una organización de espionaje extranjera. La lógica de la sospecha, fortuita al principio, luego mentirosamente coherente, señala a Davis, el segundo de Castle, disperso y un tanto descuidado. El coronel Daintry quiere pruebas sólidas antes de proceder, pero el doctor Percival, que cuida de los problemas de salud en la «empresa» (el equipo de espías), es menos sentimental. Davis muere envenenado.

Entretanto han ordenado a Castle colaborar estrechamente con el mismo hombre de los servicios secretos sudafricanos que antaño los acosó a él y a Sarah. «Tío Remus» es el nombre en clave de uno de los planes antisubversión y para mutuo provecho con los que Sudáfrica y Estados Unidos persiguen sus comunes intereses contra los rojos. Castle transmite un último *dossier* de información crucial y, sabiendo que los zapadores se le están acercando, aprieta el botón de eyección. Es sacado en secreto de Inglaterra. Al final de la novela, la línea telefónica que, por unos momentos, le había traído la voz de Sarah enmudece. Se nos deja inferir que pasará un tiempo muy frío antes de que Castle vuelva a verlos a ella y a Sam. En el limbo de su piso de Moscú, lee *Robinson Crusoe*. ¿Cuánto tiempo estuvo el marinero abandonado en la soledad del recuerdo? «Veintiocho años, dos meses y diecinueve días...» Pero Moscú es una isla más remota.

Durante toda la novela estamos en la atmósfera austera y amortiguada que Greene ha

hecho suya. Hay un tono terminal. Castle es estéril. Los espías y contraespías británicos actúan desde una base de poder o relevancia drásticamente disminuidos. Los sueños del marxismo se han convertido en una pesadilla o en un encaje en una serie de gestos y metáforas tan vacíos y tan corrosivos como los del liberalismo clásico occidental. (Aquí Greene se muestra todavía más desencantado que Le Carré, que hizo del «centro ausente» un elemento constante de sus argumentos.) El brío que pueda haber aquí se halla en la deliberada brutalidad de BOSS (la agencia de espionaje sudafricana) o en la distante prepotencia de la ingenuidad americana. En Daintry, el elevado código del caballero y el funcionario público inglés se ha desvanecido convirtiéndolo en un inútil. (La única jugada chispeante del libro muestra a un titubeante Daintry derrotado por su autoritaria esposa, de la que llevaba largo tiempo separado, en relación con el matrimonio de su hija con un hombre de inferior categoría social.) En el doctor Percival, este mismo código se ha corrompido convirtiéndolo en un asesino indiferente.

De los desvaídos clubs de St. James's, de las librerías con sus secciones de literatura erótica, de los suburbios empapados en whisky, Greene hace imágenes de toda una sociedad que avanza sin resuello hacia algún futuro vagamente repugnante, visión esta que estaba ya en sus rudimentos en *Brighton Rock*, de 1938. Una conversación entre Castle y Davis, en el relato, es expresiva del sarcasmo en clave menor de la novela en su totalidad:

- ¿Cuál fue la información más secreta que has tenido nunca, Castle?
- Una vez conocí la fecha aproximada de una invasión.
- ¿Normandía?
- No, no, sólo las Azores.

Es magistral ese «aproximada».

Pero aunque se trata de una obra enjuta y excelentemente controlada, no es uno de los grandes logros de Greene. El texto está repleto de referencias a sí mismo. Se pide al lector que dé cuerpo a la abreviatura que usa para describir motivos y personajes mediante la rememoración de episodios muy similares, fragmentos de diálogos, impulsos de *pathos* en *Nuestro hombre en La Habana* y *El cónsul honorario*. Como tantas veces en Greene, el tratamiento del amor conyugal, capital en la traición de Castle, es irregular. El diálogo entre Sarah y Castle se vuelve acartonado; su dolorosa intimidad se asevera,

no se hace realidad. Son las estampas rápidas las que destacan: Bellamy (Philby) de visita en la casa moscovita de Castle.

El motivo más interesante, con mucho, de *El factor humano* es la sugerencia de Greene de que tanto el catolicismo romano como el espionaje proporcionan un instrumento de verdad y alivio que ni el protestantismo ni el racionalismo secular (su fatídica progenie) pueden igualar. Tiene que haber una escondida escucha del alma; tiene que haber oyentes ocultos con poder para reprender y consolar. El agente que informa a su control y el católico que se arrodilla ante el confesor están en el mismo y peligroso barco. Pero en esa travesía, con su desnudamiento del espíritu, con su aquiescencia a las labores penitenciales, está la solidaridad. Greene insiste en el paralelismo. Castle vio en cierta ocasión a un auténtico sacerdote, un servidor de Dios que atendía a la gente en las chabolas de Soweto, y sabe que el comunismo tiene también rostros humanos, que alguna última verdad de la visión comunista ha sobrevivido a Praga y a Budapest lo mismo que el catolicismo ha sobrevivido a los Borgia. Y en la escena crucial del libro, una escena que se escribió recordando de forma explícita la mejor obra de Greene, *El poder y la gloria*, Castle, que no pertenece a ninguna Iglesia, trata de robar los consuelos del confesonario. Como Kierkegaard, Greene sabe que el más solitario de los hombres es el que no tiene ningún secreto, o, más exactamente, el que no tiene nadie a quien revelar un secreto. Así, en toda traición hay una extraña comunión y una teología que se refleja en la misteriosa exhortación de Lear a Cordelia: seamos «espías de Dios» y cantemos como los pájaros en su jaula.

La idea tiene su oscuro hechizo, como lo tienen las fantasías de identidad clandestina con las que tantos de nosotros reforzamos nuestros sueños diurnos. Es el pobre Davis el que descubre el pastel: «Qué profesión más estúpida es la nuestra» (donde «profesión» conserva, como sucede siempre en Greene, la fuerza de sus raíces etimológicas). Pero es precisamente la conciencia de esto lo que evitan Greene, Le Carré y su populosa tribu. Hay artilugios de los que se rumorea que son capaces de detectar el calor del tubo de escape de un carro de combate a más de veinte kilómetros. El periodismo de investigación y el *ethos*, ahora universal, del cotilleo inundan los quioscos de prensa con información de alta seguridad. Hay revistas populares que contienen diagramas de cómo montar una bomba nuclear. ¿Hay algo genuinamente nuevo o decisivo entre las cosas que los espías venden a sus clientes? ¿Necesitó Josué cuatro ojos encubiertos para enterarse de que Jericó tenía murallas y de que sus moradores no acogerían

favorablemente la invasión? Puede que toda la industria del espionaje se haya convertido en un juego fatuo, en una rayuela homicida dentro de una casa de espejos.

«Ojalá todas las mentiras fueran innecesarias», confía Castle a Boris, su control soviético. «Y ojalá estuviéramos en el mismo lado.» Tal vez lo estemos, y tal vez Greene nos esté susurrando que, sin embargo, es el lado perdedor.

8 de mayo de 1978

Desde la casa de los muertos (1976)

Albert Speer fue el arquitecto y ministro de armamento y producción de guerra de Hitler. Dos rasgos lo distinguen del resto de los criminales nazis. Primero, había en los sentimientos de Speer hacia Hitler un núcleo de afecto desinteresado, de calor que iba más allá de la fascinación animal. El 23 de abril de 1945, con Berlín convertido en un mar de llamas y todas las oportunidades de una escapatoria segura casi perdidas, Speer regresó a la capital para despedirse personalmente del Führer. La total frialdad de la reacción de Hitler lo destrozó. Segundo, Speer mantuvo vivo en su interior un atisbo de cordura y sentido moral durante el tiempo que duró el circo demencial del Reich y luego por espacio de casi veinte años de prisión en Spandau. Son estos dos elementos –el hechizo ejercido sobre él por la persona de Hitler y la decisión de salir cuerdo de dos décadas de entierro en vida– lo que domina *Spandau: The secret diaries* (traducido del alemán para Macmillan por Richard y Clara Winston)⁴.

En los procesos de Nuremberg por crímenes de guerra, Albert Speer reconoció que era él quien en última instancia estaba a cargo de la utilización de los muchos millones de trabajadores esclavos que componían el arsenal del Reich. No había estado directamente implicado ni en la brutal mecánica de la deportación que trajo a aquellos desdichados seres humanos desde los territorios ocupados, ni en el maltrato y exterminio rutinario que con frecuencia siguieron. Pero le había correspondido el señorío supremo de la movilización fabril e industrial, y hasta ese punto Speer admitió su culpa, incluso habló extensamente de ella. La sentencia de veinte años de prisión pareció, desde un principio, brutal, y se pensó que reflejaba las insistencias soviéticas. Casi inmediatamente después de Nuremberg hubo murmuraciones en el sentido de que las autoridades rusas no tenían ningún deseo de ver a tan brillante director de armamento y obtención de materiales pasar con toda tranquilidad a manos occidentales.

Speer entró en la prisión de Spandau, en Berlín, el 18 de julio de 1947; salió de ella la medianoche en punto del 30 de septiembre de 1966. Junto con el tiempo pasado en la cárcel de Nuremberg tras ser sentenciado, fueron exactamente veinte años. Speer cumplió la segunda década de su sentencia con la única compañía de otros dos hombres: Baldur von Schirach, antiguo jefe de las Juventudes Hitlerianas, y Rudolf Hess. Speer entró en el resonante ataúd de Spandau a los cuarenta y dos años, en la cima de sus capacidades y después de una carrera meteórica. Fue puesto en libertad a los sesenta y uno. Pero se pasó el cautiverio escribiendo: más de veinte mil hojas de notas de diario, cartas autorizadas y clandestinas, fragmentos de autobiografía. Escribió en hojas de calendario, tapas de cartón, papel higiénico (el tradicional papiro del preso). Y consiguió sacar de contrabando de Spandau este prodigioso alijo a pesar del vigilante escrutinio de los guardianes americanos, rusos, británicos y franceses. Speer sacó de contrabando suficiente material para su primer libro, *Memorias*, para su diario de la prisión y, si ciertos indicios son correctos, para lo que tal vez fuera un estudio a gran escala de Hitler. ¿Cómo lo hizo? La explicación de Speer es a la vez curiosamente circunstancial y esquiva. Nos dice que tiene que proteger la identidad de quienes le ayudaron. El principal canal fue uno de los enfermeros de la prisión, que, irónicamente, había sido a su vez un deportado en la máquina de guerra del Reich. Pero tuvo que haber otras vías. Es difícil evitar la impresión de que las autoridades, en especial las de las tres potencias occidentales, tenían que saber algo del voluminoso comercio de Speer con el mundo exterior y con el futuro. Incluso, en una fecha tan temprana como octubre de 1948, la esposa de un importante editor judío de Nueva York se puso en contacto con un miembro de la familia de Speer en relación con sus memorias (la sutil indecencia de la idea le resultó repelente a Speer, aunque no a la señora).

Hitler llena este libro como una niebla negra. En los primeros años de su cautiverio, Speer trató de recordar y relatar metódicamente la historia de su relación con el Führer. Muchas de las estampas son memorables. Vemos a Hitler planeando crear un centro mundial de arte en su ciudad natal, Linz. Lo observamos durante los años de su ascenso sonambular al poder, entre las enloquecidas multitudes ansiosas por verlo pasar como un torbellino en un coche abierto, o en la íntima compañía de sus matones, perorando, burlándose, pontificando y cayendo, bruscamente, en el silencioso vórtice de su visión. Hay extraordinarias instantáneas de Hitler en una vena doméstica en Obersalzberg, afanándose en una espontánea sociabilidad entre sus adláteres, asistentes y seguidores de

su campo, cuyas vidas pendían de su aliento. Speer deja constancia de las opiniones de Hitler sobre literatura (el individuo tenía pasión por Karl May, la versión alemana de Fenimore Cooper), sobre escultura, sobre el sentido de la Historia. Rememora los momentos de generosidad mostrados por el Führer a sus compañeros y partidarios de los primeros tiempos y habla de la obsesión de Hitler por el fuego, por las llamas en la chimenea y la tempestad de fuego sobre la ciudad.

Speer sabe que Hitler está estrechamente engranado con la raíz de su propia identidad. 20 de noviembre de 1952: «Sea cual sea el giro que dé mi vida en el futuro, siempre que se mencione mi nombre la gente pensará en Hitler. Nunca tendré una existencia independiente. Y a veces me veo como un hombre de setenta años, con hijos ya adultos desde hace mucho y nietos que van creciendo, y dondequiera que vaya la gente no me preguntará más que por Hitler». Tres años antes, Speer cavila sobre la predestinada lógica de su encuentro con el Amo: «Yo consideraba a Hitler, sobre todo, como el preservador del mundo del siglo diecinueve contra aquel perturbador mundo metropolitano que, me temía, estaba en el futuro de todos nosotros. Visto así, quizás en realidad estuviera esperando a Hitler. Además –y esto lo justifica aún más– me comunicó una fuerza que me elevó muy por encima de los límites de mis capacidades. Si esto es así, entonces no puedo decir que me apartara de mí mismo: por el contrario, a través de él encontré una identidad realzada».

En el túnel interminable de los días en prisión, Speer trata de llegar a una imagen clara del hombre que construyó y destrozó su vida. Si hubo crueldad –aunque de un género curiosamente abstracto, indiferente–, megalomanía, una áspera vulgaridad, autocompasión y falsedad más allá del alcance humano corriente, hubo también justo lo contrario. Speer conocía a Hitler como «un solícito padre de familia, un superior generoso, afable, ecuánime, orgulloso y capaz de entusiasmo por la belleza y la grandeza». Este último punto obsesiona a Speer. La política de Hitler en relación con las artes y la arquitectura podía surgir de una brutal miopía. Pero en otros momentos había verdaderos destellos de percepción, relámpagos de inventiva y saber. El carisma del individuo era profundo y frío, a un tiempo paralizador y magnético. Y también lo era su desnudo filo intelectual con respecto a la táctica política, el dominio retórico y la penetración psicológica de los cansados o corruptos jugadores en la sombra que se enfrentaban con él en el país y en el extranjero. «Verdaderamente venía de otro mundo...

Los militares habían aprendido todos a vérselas con una gran variedad de situaciones inusitadas. Pero no estaban en absoluto preparados para vérselas con aquel visionario.»

No hay nada nuevo en todo esto. Otros testimonios han hecho rutinaria la imagen de pesadilla. Pero Speer sí toca asuntos de primera importancia cuando se propone diagnosticar el antisemitismo de Hitler. Sólo recuerda una única conversación sobre el asunto entre el Führer y él (en el nauseabundo miasma de la charla de sobremesa de Hitler apenas encontramos una alusión al mundo de los campos de concentración). Sin embargo, al repasar más detenidamente el enorme cúmulo de sus recuerdos, Speer llega a la conclusión de que el odio a los judíos fue el eje absoluto e inmovible del ser de Hitler. La totalidad de los planes políticos y bélicos de Hitler «era un mero camuflaje para este verdadero factor motivador». Reflexionando sobre el testamento de Hitler, con su visión apocalíptica de la culpa de la guerra, que atribuía a los judíos, y del exterminio de los judíos europeos, Speer viene a darse cuenta de que dicho exterminio significaba más para Hitler que la victoria o la supervivencia de la nación alemana.

Los historiadores racionalistas han discutido esta cuestión. Se han esforzado en encontrar un marco económico-estratégico «normal» para la carrera de Hitler. Speer se acerca mucho más a la verdad. No es posible entender bien el fenómeno Hitler —con su venenosa magia y con la atrocidad de su autodestrucción— si no nos fijamos estrictamente en el motivo central del antisemitismo. En cierto tenebroso modo, Hitler vio en la mesiánica coherencia del pueblo judío, en su manera de permanecer apartado, en la metáfora de que es un «pueblo elegido», un inalterable contrapeso burlón a sus propios impulsos más íntimos. Cuando proclamó que el nazismo y el judaísmo no podían coexistir, que uno de los dos debía ser aniquilado en un conflicto final, estaba afirmando una verdad demencial. Al tener noticia del juicio de Eichmann y de las pruebas del Holocausto, que no cesan de aumentar, Speer anota que su propio deseo de ser liberado de la prisión se le antoja «casi absurdo».

Pero el deseo persistió, desde luego. Éste es el sentido de toda la literatura carcelaria: la esperanza contra toda esperanza de que más de siete mil días invariables pasarán, de que es posible dar un significado o una forma consoladora al tiempo atravesando un vacío de veinte inviernos. La asfixia de Speer se hizo peor a causa de las repetidas rachas de rumores: John McCloy, el alto comisario estadounidense para Alemania, estaba presionando para que se mitigara su condena o fuese liberado; Adenauer se mostraba comprensivo; el Foreign Office británico había realizado acercamientos a los rusos. Sin

duda la Guerra Fría conduciría a la evacuación de Spandau y a una visión más oportuna de los crímenes de Speer. ¿Por qué iban a dejar las potencias occidentales que el brujo del armamento alemán se pudriera cuando ellos mismos estaban remilitarizando Alemania? Pero todas las esperanzas se revelaron falsas y Speer acabó por soportar, y expresar, la convicción de que tendría que cumplir su pena hasta la última y casi inconcebible medianoche.

Conservó la cordura utilizando medios clásicos en los testimonios de sepultados en vida. Daba afanosos paseos cotidianos por los terrenos de Spandau, llevando un cálculo exacto de la distancia. Al final había recorrido 31.939 kilómetros. Pero esa marcha forzada era más que un ejercicio abstracto. Speer se imaginó que daba la vuelta al mundo a pie, desde Europa, pasando por Oriente Próximo, hasta China y el estrecho de Bering, y luego cruzando México. Mientras caminaba, evocaba mentalmente lo que conocía del paisaje, la arquitectura y el clima pertinentes. «Ya estoy en la India», dice una típica entrada de diario, «y conforme al plan estaré en Benarés dentro de cinco meses». Luego estaba el jardín de la prisión. A partir de la primavera de 1959, Speer dedicó cada vez más tiempo y energía a cultivarlo. Cada arbusto, cada lecho de flores pasó a ser objeto de un tenaz diseño y cuidado: «Spandau se ha convertido en un sentido en sí mismo. Hace mucho, tenía que organizar mi supervivencia aquí. Eso ya no es necesario. El jardín ha tomado plena posesión de mí».

Speer leía infatigablemente: historia, filosofía, literatura narrativa e, inquietantemente, libros que trataban de los acontecimientos en los que él mismo había tenido un papel tan drástico. Cuando se le permitió ver revistas de ingeniería y arquitectura, puso su empeño en refrescar sus habilidades y mantenerse en algún tipo de contacto con el mundo exterior, que estaba cambiando. Speer dibujaba: planos para casas unifamiliares, muy apreciados por sus carceleros rusos, siluetas y perfiles de monumentos ahora convertidos en escombros y, ocasionalmente, extrañas escenas alegóricas en las que resonaba estridente la soledad. Por encima de todo escribía: miles y miles de páginas. Su razón pendía de este sólido hilo.

Sin embargo, hubo períodos de desesperación y casi locura: al final del décimo año, cuando los almirantes Dönitz y Raeder fueron puestos en libertad tras cumplir su condena; en julio de 1961, cuando el temor a haber extraviado una de sus cartas ilegales lo sumió en un pánico frenético. Cuando el derrumbamiento parecía inminente, Speer se permitía una «cura de sueño», tres semanas a píldoras para dormir, que le garantizaban

noches ininterrumpidas y días borrosos. Pero más que nada recurría a su formidable resistencia. Después de una semana en una celda de castigo, donde pasó once horas diarias sentado sin moverse ante las lisas paredes, Speer salió «tan fresco como el primer día».

Las estratagemas de las autoridades aliadas –actuando, desde luego, en nombre de la ofendida humanidad– no siempre contribuyen a una interpretación agradable. Después de once años de prisión, Speer pidió lienzos y pinturas al óleo. Esta peligrosa petición fue denegada. Nunca se dirigían a los presos por sus nombres –únicamente por el número que llevaban en la espalda–, pues llamar a un hombre por su nombre es hacerle el honor de su humanidad. Las visitas familiares siguieron siendo escasas y breves. Debían tener lugar en presencia de los observadores soviético, americano, francés y británico. Pasaron dieciséis años antes de que se permitiera a Speer, por un descuido bondadoso, pasar un instante a solas con su esposa. Llegado el momento, estaba demasiado paralizado para tocarle siquiera la mano. Los estereotipos nacionales marcan a los diferentes carceleros y oficiales responsables (Spandau está bajo el mando de las cuatro potencias ocupantes por turnos de un mes). Los ingleses son puntillosos. Los franceses hacen gala de cierta fácil fanfarronería. En la inocencia y espontaneidad americanas hay con frecuencia un filo de brutalidad. Durante cada «mes soviético», la dieta carcelaria cae en picado. Pero el personal soviético está ansioso por instruirse. Mientras sus colegas occidentales hojean novelas policíacas o se quedan dormidos haciendo crucigramas, los rusos de Spandau estudian química, física y matemáticas o leen a Dickens, Jack London o Tolstói. De acuerdo con las variaciones en la temperatura de la Guerra Fría, las relaciones interaliadas dentro de la prisión se hacen más tensas o más relajadas, y los presos son tratados en consecuencia. Durante la crisis cubana de los misiles, la tensión eléctrica proporciona a los presos un centro de gravedad. Es el guardián ruso el que trae la noticia de la paz.

Son las instantáneas como ésta, risibles y trágicas, las que hacen soportables estas claustrofóbicas páginas. Speer tiene una mirada entrenada. En Nuremberg pasa por delante de las celdas de los que están esperando para ser ahorcados: «Como prescriben las normas, la mayoría de ellos están tumbados boca arriba, con las manos encima de la manta, la cabeza vuelta hacia el interior de la celda. En su inmovilidad, ofrecen un espectáculo fantasmal; parece como si los hubieran colocado ya en sus ataúdes». En el invierno de 1953, se permite un sillón al preso número 3, Konstantin von Neurath,

antaño ministro de Asuntos Exteriores de Hitler (la salud del anciano se estaba deteriorando). Speer reconoce ese sillón como el que había diseñado para la Cancillería de Berlín en 1938: «La tapicería de damasco está desgarrada, ha perdido el brillo, la madera está arañada, pero todavía me gustan las proporciones, en especial la curva de las patas de atrás». Las orgullosas monstruosidades que Speer había construido para el Reich, las columnas de un rojo vivo y los pórticos triunfales de mármol han caído en el olvido. Quedan dos cosas: el recuerdo de la impalpable «catedral de hielo», que Speer creó usando los rayos de ciento treinta reflectores en una asamblea del partido en Nuremberg, y este sillón.

Conforme se aproxima la puesta en libertad, la mente de Speer le hace jugarretas de mal agüero. Deja de oír la radio. Ordena a su familia que cese toda correspondencia. Nítidos sueños le revelan que nunca volverá a casa, que nada compensará nunca su vida no vivida. Tres días antes de partir: una vez más, arranca los hierbajos del jardín para que todo quede en perfectas condiciones. Percibe, como todos los que han estado largo tiempo presos, que su relación con su prisión se ha tornado «semierótica», que, de alguna disparatada manera, ya no desea salir del féretro que ha dominado. El último día, mientras aguarda que Schirach y él sean puestos en libertad, Speer añade diez kilómetros a su vuelta al mundo. El clímax es un toque de terror y desolación humana más allá del alcance de la ficción. Están descargando grandes montones de carbón en el patio de la prisión. Speer está junto a Hess, mirando: «Entonces Hess dijo: “Cuánto carbón. Y desde mañana, para mí solo”». Era el 30 de septiembre de 1966. El viejo vándalo demente, que no había tenido parte en las mayores atrocidades nazis por haber huido en avión a Escocia, permanece todavía en Spandau, solo, custodiado por cuatro ejércitos en miniatura y treinta y ocho mil metros cúbicos de espacio amurallado. Las potencias occidentales han apremiado hace mucho para su liberación. La Unión Soviética se niega, por temor a perder la única mínima posición militar que tiene en Berlín Este. Nuestra aquiescencia al chantaje ruso en este rasgo de inhumanidad está fuera de todo comentario.

Pero dicho esto, y reconocido el vigor del testimonio y de la supervivencia de Speer, hay que dejar claro otro aspecto. En Spandau había libros y música, cartas de la familia y atención médica. Durante tres de cada cuatro meses, la comida era excelente. Había baños calientes y un jardín que cuidar. No se ahogó a nadie, no se sumergió en excrementos ni se quemó a nadie poco a poco hasta convertirlo en cenizas. En pocas

palabras, veinte años en Spandau eran un paraíso en comparación con un solo día en Belsen, Majdanek, Auschwitz o cualquiera del centenar de los anexos del infierno contruidos por el régimen al que Speer sirvió de forma tan brillante. La fuerza y el dolor de este libro es que uno tiene que decirse esto a sí mismo, ya que no puede decírselo a él (que ahora declara saberlo). Sin embargo, ni siquiera decir esto es bastante. No es sólo en comparación con Belsen como Spandau es una cura de reposo, sino que, en comparación con el Gulag, con las penitenciarías psiquiátricas soviéticas, con las cárceles de Chile y con los indescritibles campos de exterminio de Camboya, Speer no fue más que uno de los maestros constructores, aunque tal vez el castigado con mayor dureza. La arquitectura de la muerte sigue prosperando.

19 de abril de 1976

De mortuis (1981)

No sé lo que pasa en el Instituto de Investigación Aplicada de Frutas Tropicales y Subtropicales, en las afueras de París. Prefiero imaginármelo. Seguro que hay importantes sabios con bata blanca y provistos de la colección de competitivas cualificaciones que en Francia son indispensables a toda casta profesional, desde los eruditos hasta los pedicuros. Misteriosos emisarios de Papúa, Cipango y las selvas de la Amazonia circulan entre ellos presentando a su inspección suculentos híbridos de fruta de la pasión y guayaba, de chirimoya y níspero, de *Dipteryx odorata* y *Litchi chinensis*. Las muestras son escépticamente mordisqueadas, olfateadas y acariciadas. Las semillas de un raro albaricoquero comemoscas, sacado de contrabando de las mesetas de Nueva Guinea, germinan en la jardinera. Como el Instituto tiene su sede en Maisons-Laffitte, de vez en cuando se sirven discretas libaciones de la noble cosecha cuyo nombre está emparentado con éste.

Como todo instituto que se respete a sí mismo, el de Investigación Aplicada de Frutas Tropicales y Subtropicales se jacta de poseer una sección de información, un catálogo, una mesa desde la que mandar altaneras pero ilustrativas respuestas a las preguntas que afluyen del Cuidador de Loros del Jardin Zoologique; de aquellos, siempre muy numerosos en Francia, que buscan nuevas y meticulosas toxinas con que envenenar a sus esposas; de gente dedicada a hacer y a resolver crucigramas. El director de información es un tal monsieur Philippe Ariès. Es un hombre diligente. Mientras contesta las consultas sobre las nueve mil seiscientas setenta y una variedades de bayas no comestibles de la maleza de Ceilán, monsieur Ariès escribe voluminosos libros sobre la vida y sobre la muerte, sobre el hombre privado y sobre la historia pública. Su libro *Centuries of childhood*, publicado en inglés en 1962, su estudio preliminar sobre *Historia de la muerte en Occidente*, traducido en 1974, su *The hour of our death*, que acaba de salir en

una vivaz traducción de Helen Weaver (Knopf), han hecho de Ariès uno de los «mascarones de proa» (*figures de proue*) de la actual escuela, inmensamente influyente, de historia e historiografía francesas.

La historia tradicional trata, como dicen los colegiales ingleses, de *maps and chaps* [mapas y mendas]. Este punto de vista un tanto literalista se ve desafiado desde hace tiempo por ramas especiales como la historia económica, la historia de las ideas, la teoría y el análisis de las relaciones internacionales y el intento, brillantemente representado en este país por Daniel Boorstin, de combinar en un todo orgánico los registros de la tecnología, de la invención científica, de la vida cotidiana en la ciudad y en la granja, y de los archivos de las instituciones sociales y la vida familiar. La escuela francesa ha puesto su empeño en excavar radicalmente hacia dentro. Ha tratado de sacar a la luz de la narración metódica —e incluso de la cuantificabilidad— las fuentes y el fluir de la conciencia humana, los cambios en el sentimiento, en los hábitos de sentimiento en una sociedad, medio o época determinados. No hay ninguna traducción al inglés que se ajuste exactamente a la etiqueta nativa *histoire des mentalités*, que señala simultáneamente a la historicidad en el sentido viejo y a la primacía de la interioridad en el nuevo. El desarrollo de esta escuela francesa es, en sí mismo, una fascinante muestra de «historia interna». El positivismo, en la versión decimonónica de Auguste Comte, había enseñado que la historia era el instrumento analítico abarcador a través del cual una sociedad llega a hacerse una imagen con sentido de su propia génesis y de su carácter específico. Comte, Hippolyte Taine y Marx habían insistido enérgicamente en que la sociología, la investigación estadística de las costumbres sociales y las tendencias demográficas pasaran a ser parte integrante de los métodos del historiador. Paralela a esta corriente fue la de la gran tradición narrativa del realismo social, desde Balzac y Flaubert hasta Zola y Proust, la predominante atención investigadora y vívidamente documental que se presta en la narración literaria a las actitudes, instituciones y tendencias psicológicas de la sociedad francesa tanto rural como urbana, tanto aristocrática como mercantil-burguesa. Estas dos tradiciones paralelas parecen confluir en la obra pionera de historiadores de genio como Marc Bloch, Fernand Braudel y Lucien Febvre. Febvre, en especial, formuló las cuestiones clave. Quería saber cómo pensaban y sentían los hombres y mujeres del siglo XVI acerca del amor, cómo experimentaban la tensión emocional de los conflictos religiosos y hacían frente a ella, cuáles eran sus actitudes hacia la enfermedad y la muerte. Exigía unas historias a escala completa «de la alegría, de la compasión, de la

angustia privadas». Se preguntaba si la nueva disponibilidad de lentes y las mejoras en la iluminación artificial habían erosionado la gran civilización de los olores, la atareada pericia de la nariz, tal como había prevalecido en las hediondas ciudades de la Edad Media y el siglo XV. Mucho antes de McLuhan, Febvre se preguntaba por las implicaciones sensoriales e ideológicas del gradual paso del manuscrito a la imprenta.

Una galaxia de historiadores franceses –y recientemente ingleses y americanos– ha seguido el ejemplo de Febvre. No sólo indagan la estructura y la evolución de, por ejemplo, las relaciones matrimoniales en el campo y la ciudad en los siglos XVII y XVIII; tratan de determinar –y ésta es la cuestión– de qué modo los hombres y mujeres de la época entendían, simbolizaban y se conformaban con o intentaban rebelarse contra lo que consideraban que eran (a su vez un asunto problemático) las «realidades» del matrimonio, el sexo, la maternidad y la crianza de los hijos, de la herencia y de la transmisión de los derechos de propiedad. Por ejemplo, historiadores como Georges Duby intentan dar nueva vida a las que sin duda fueron profundas modificaciones en la conciencia humana de la distancia, de la comunidad, de lo lejos que uno puede llegar, cuando los grandes bosques de la Europa altomedieval se hicieron menos espesos, cuando las carreteras se volvieron practicables una vez más después del deterioro del mandato romano. Otros historiadores quieren saber en qué aspectos concretos, en qué medida, las expectativas del infierno tal como se predica y se representa en la doctrina eclesiástica, y la erosión, muy gradual pero constante, de estas expectativas afectó o no afectó a los modos de hacer la guerra y a la inclinación a los «incestuosos» matrimonios consanguíneos del orden caballeresco, por una parte, y a la naciente «mundanidad» de las clases mercantiles, por otra.

La literatura y las artes, la historia transformativa de las palabras y de la gramática, los testimonios de la arquitectura pública y doméstica, la evolución de los libros de cocina y de los manuales escolares, los archivos de los recaudadores de impuestos y la guía de bolsillo del escribiente público (con su curiosa supervivencia de la selección de mensajes convencionales de felicitación o condolencia compuesta por la Western Union), los sermones del párroco y las notas de historial con que el médico describe para sí mismo y para su comunidad la naturaleza de una determinada enfermedad: todas estas cosas son de utilidad para el historiador de la «mentalidad». Casi por definición, nada que una sociedad haya pensado, sentido o hecho constar, pero tampoco nada que haya pasado por alto, es irrelevante. Pues si la percepción es una condición histórica, también lo es la

inadvertencia. Los hombres y mujeres antes de Freud ¿no *veían* ciertos rasgos destacados de la vida sexual en los niños, en sí mismos, en sus sueños? ¿Es que *elegían* no verlos? ¿O es que no había aún un vocabulario aceptado para la definición y expresión de tales rasgos? No tenemos historias de los sueños. Ya hacía mucho que se había observado que en el arte medieval y renacentista los niños pequeños eran adultos diminutos, que la percepción del artista no se extendía a las características innatas de la infancia en la actitud y el movimiento de un niño. Casi no hay niños convincentes en la «universalidad» de Shakespeare. El niño es un descubrimiento de los siglos XVIII y XIX; lo «inventaron» la sensibilidad romántica y las teorías rousseauianas de la educación. En su *Centuries of childhood*, Ariès trató de rastrear y documentar la historia de este gradual y sorprendentemente tardío apéndice al ámbito de los reconocimientos personales y públicos esenciales. Luego pasó a ocuparse de la muerte, de las cambiantes formas de conciencia emocional e intelectual y de interpretación que el hombre occidental ha aplicado a la mortalidad como experiencia individual e institución colectiva.

La materia prima es inmensa y variada: descripciones reales y literarias de dolencias fatales y fallecimientos; contratos con la muerte registrados en testamentos; crónicas de costumbres y emplazamientos funerarios; los numerosos y a menudo espectaculares cambios en el lenguaje de los epitafios y en el estilo de los monumentos conmemorativos; meditaciones filosóficas o litúrgicas sobre el significado de la muerte; exploraciones de ficción como *La muerte de Iván Ilich* de Tolstói; diagnósticos médicos de las causas de la muerte; cambiantes representaciones de la «otra vida»; investigaciones sobre la economía y la psicología de los estados terminales y el fallecimiento realizadas por sociólogos y psicólogos sociales modernos (desde la obra pionera de Geoffrey Gorer en Inglaterra). En un aspecto sustancial, la historia de las actitudes y gestos de una sociedad ante la muerte ofrece una explicación fundamental de esa misma sociedad.

El argumento principal de Philippe Ariès en el libro al que nos referimos es difícil de resumir. Es así no sólo porque, a diferencia de muchos de sus compañeros de la escudería gala, Ariès aborda un tema amplio y una escala temporal amplia (un milenio) para su lienzo. Es así porque una plétora de detalles fascinantes impiden ver con claridad los hilos principales de sus tesis y porque, de una manera a la vez tranquilizadamente sincera y ligeramente exasperante, Ariès matiza constantemente, incluso contradice, los postulados generales que acaba de formular. En una reciente serie de entrevistas autobiográficas, Ariès rememora sus años juveniles entre los niños mimados de la Action

Française, de extrema derecha. Persiste la sensación de pícara aventura. Pero ahora Ariès combina el determinismo teórico y rigorista de buena parte de la antropología y la historiografía francesas modernas con el desordenado y despierto empirismo y la flexibilidad de la facción angloamericana.

En cierto momento del siglo XII, sostiene Ariès, la experiencia arcaica, esencialmente colectiva, de la muerte cedió el paso, desde luego por lo que respecta a la élite, a una percepción personalizada de la extinción, al concepto de que desaparecía un individuo concreto, «biográfico». Durante la época medieval y moderna temprana, las actuaciones sociales y personalizadas del duelo, el entierro y la representación y conmemoración de los muertos funcionaban en una compleja variedad de modelos y de prácticas institucionalizadas. Éstos, a su vez, dependían de la clase social y del lugar, en el marco confesional dominante (católico o protestante). Dependían asimismo de las modificaciones en los tipos de relación de propiedad. Según Ariès, el romanticismo trajo consigo una inmensa transformación. El papel social del duelo no cesó del todo, pero fue poco a poco superado por la lícita expresión de un dolor enfático, incluso histriónico. Ahora se exaltaba la singular y numinosa identidad del querido difunto. Por su ritualizada negación de la muerte («Estás con nosotros ahora, estarás con nosotros siempre»), por su lírica certidumbre de imperecedero recuerdo y evocación, el *pathos* romántico estaba concebido para ayudar a los dolientes, para respaldar la soledad de la viuda y el huérfano con la compartida convicción de la trascendencia. La vida del desaparecido continuaba *in memoriam*. (Es testimonio de ello el triunfo de este tema en Shelley, en Tennyson.) Argumenta Ariès que esta transformación romántica fue tan omnipresente que a nosotros, que hemos venido después, nos parece representar alguna constante natural en la naturaleza humana. Pero también nosotros estamos experimentando profundas alteraciones en el estatus de la muerte. Aunque sigue teniendo vigencia la inversión romántica en la permanente presencia del ser querido, hay al mismo tiempo una corriente contraria de discreción. Se aparta de la vista a los moribundos. En 1967, en Nueva York, el setenta y cinco por ciento de todas las muertes ocurrieron tras el velo de la habitación del hospital. El pesar ostentoso ya no es aceptable en una sociedad de higiene agnóstica, o, mejor dicho, es considerado como un vestigio de anteriores usos característicos de unas costumbres inmigrantes o «mediterráneas»: son los entierros de la Mafia los que conservan la ampulosa desolación de los románticos. O así era, especialmente en Estados Unidos, hasta hace muy poco. Basándose en una serie de estudios recientes –sobre todo

On death and dying (1969) de Elisabeth Kübler-Ross–, Ariès concluye su monumental estudio dando marcha atrás de una manera que desarma. Encuentra que están volviendo unos estilos y ceremonias de la muerte más «visibles», más dramatizados psicológicamente. Contrarrestarían la tendencia dominante hacia el anonimato clínico, hacia la indiferencia emocional de la existencia urbana de finales del siglo XX. *Timor mortis conturbat me* [el temor de la muerte me perturba], proclamaba el salmista, y el poeta medieval: «El miedo a la muerte me retuerce las entrañas». Esto es lo único que no ha cambiado.

El perfil aquí trazado da poca idea de las particulares densidades y fuerzas sugestivas de este libro. Numerosas secciones –sobre los cementerios y osarios medievales, sobre los testamentos de las familias acaudaladas del siglo XVII, sobre las capillas e inscripciones funerarias barrocas, sobre la poesía de la muerte en las hermanas Brönte, sobre los choques entre las técnicas tradicionales de los empleados de pompas fúnebres y el auge de las medidas sanitarias modernas, sobre la milenaria historia de un solo cementerio rural francés, sobre la creciente popularidad, si se nos permite el término, de la cremación y la importancia socioespiritual de esta opción– podrían constituir monografías por sí mismas. Philippe Ariès está atento a las rarezas, a los atavismos, al juego de la fantasía y del terror en la conducta humana. Entreteje poesía y estadísticas, informes legales y cuentos folclóricos, metafísica y anuncios de funerarias. ¿En qué otro sitio podríamos encontrar relatos de horror góticos sobre personas enterradas vivas al lado de debates contemporáneos sobre neurofisiología o sobre el malestar causado por la enorme cantidad de valiosos terrenos engullidos por las necrópolis? *The hour of our death* es un banquete para la imaginación.

En el encanto y la fascinación de un planteamiento tan panóptico se hallan sus evidentes vulnerabilidades. Una cosa es citar un conmovedor pasaje de una epopeya medieval o evocar la inspirada anatomía de la muerte en una novela corta de Tolstói, y otra muy distinta demostrar que esos textos son representativos, que podemos inferir lógicamente de ellos las actitudes mentales de toda una sociedad y de toda una era. Una cosa es citar, como ejemplo, cambios en la redacción de testamentos y epitafios, y otra muy distinta llegar a una firme interpretación de las actitudes mentales que apoyan estas «codificaciones» o deducir de ellos unas transformaciones cronológicas en la sensibilidad occidental. En todo texto histórico, el propio sistema de percepciones del historiador desempeña un papel inevitablemente selectivo y ordenador. En las «historias de la

conciencia», el proceso de refracción es doble, y la luz del testimonio lejano pasa al menos dos veces por el prisma de la interpretación. Ciertas magnitudes, además, parecen desafiar al tacto y las intuiciones para la reconstrucción que posee el *historien des mentalités*, y que son casi «estéticos», a menudo «literarios». ¿En qué aspectos y hasta qué punto los hechos de la aniquilación en masa, en la guerra global y en el asesinato masivo totalitario, y la posibilidad de la destrucción nuclear con que ahora nos enfrentamos han afectado al temor occidental a la muerte personal? Ariès casi deja de lado este tema. Es muy posible que vuelva a él.

«Pensar la muerte», la famosa y desafiante expresión del filósofo Heidegger, es un acto al mismo tiempo terriblemente privado y plenamente colectivo. Reunir las pruebas de la larga historia y las actuales condiciones de este acto es aproximarse mucho a lo esencial de nuestro ser. Este libro es un momento de conciencia apasionada y, por tanto, inusualmente tonificante.

22 de junio de 1981

II. Escritores y escritura

Mil años de soledad (1987)

En el calor blanquecino y correoso, las colinas rocosas de Cerdeña son como la espina dorsal de un lagarto antediluviano. Al primer sol, el aire titila y se desprende humeante de la pizarra muerta. A mediodía está inmóvil pero corta como una púa. Hasta el mar está en silencio. Tierra adentro, la luz cae como una maza sobre los repentinos huecos de negra sombra que se abren entre las mezquinas casas de postigos cerrados. El calor se filtra en las sombras. Allí donde una de las espinas dorsales es más aguda se encarama la población de Nuoro. Aún más arriba, subiendo por una carretera cenicienta y sinuosa, está Orgosolo, conocido hasta hoy por su despiadado bandolerismo y por la serpenteante perpetuidad de sus enemistades de sangre. Mi mujer y yo nunca habíamos subido a esa célebre aguilera. Cuando nos apeamos del coche alquilado en Nuoro, nos ahogamos en el calor, en el horno quieto del mediodía. Y sólo estábamos en junio.

Hay una librería en Nuoro. La mayor parte de sus existencias se componen de literatura basura actual y revistas vagamente chillonas. Pero en la trastienda hay un nostálgico rincón de libros viejos, entre ellos primeras ediciones de Grazia Deledda, cuyos relatos solemnes y romantizados de la vida en Cerdeña le valieron el premio Nobel en 1926. Lo que he venido a buscar es una pieza más rara. El 18 de mayo de 1979 se celebró en un café de Nuoro un *dibattito*, un debate a modo de mesa redonda sobre un libro, *Il giorno del giudizio*, de Salvatore Satta. Leonardo Sole, Maria Giacobbe y el padre Giovanni Marchesi, de la Compañía de Jesús, presentaron sus interpretaciones de diferentes aspectos de la obra. Natalion Piras, uno de los participantes, expuso una *lettura altra*, «una lectura diferente». Estos diversos textos fueron publicados en un folleto de veintinueve páginas para la biblioteca local, que lleva el nombre de otro miembro de la familia Satta. Sorprendido por mi pregunta, el dueño de la librería sacó, desempolvó y me vendió el que parecía ser casi el último ejemplar que quedaba.

Esperando que el calor empezara a ser un poco menos virulento y entorpecedor, mi mujer y yo fuimos a ver el café (llamado Tettamanzi en el libro), el Corso y el cementerio, en su retorcido espolón de roca blanqueada. Estábamos en la Piazza S. Satta, con su conjunto de montículos prehistóricos. El aliento que sale de la puerta de horno del día es el del silencio. Cuando la media tarde libera las sombras, éstas se mueven, escribió Satta, «como un sueño en esa tierra agostada». El viaje hasta allí es monótono y abrasador; Nuoro es un lugar cerrado. Pero lo cierto es que no hay ninguna manera de visualizar plenamente, salvo visitando Nuoro, una de las obras maestras de la soledad en la literatura moderna, tal vez en toda la literatura, y de sentir su estructura ósea. La traducción de Patrick Creagh, *The day of judgement* (Farrar, Straus & Giroux)⁵, no capta del todo, para mi mente y para mi oído, el genio de la prosa de Satta, su marmórea ferocidad, el fuego lento que hay dentro de la piedra. El latín de Tácito y el estilo de Hobbes son lo que más se le aproxima. Poder disponer en inglés de *Il giorno del giudizio* es, no obstante, motivo de alabanza y gratitud. Se añade una cuerda importante al registro de nuestros reconocimientos.

La semejanza con Tácito y con Hobbes no es accidental. Salvatore Satta (1902-1975) se pasó la mayor parte de su vida enseñando Derecho y jurisprudencia en Roma, y su sensibilidad se adiestró en la severa y lapidaria latinidad de los historiadores romanos y del Derecho romano. Su *Commentario al codice di Procedura Civile* es una obra monumental y un clásico en la enseñanza legal italiana. Su *De profundis*, una lacónica y desgarradora recopilación de experiencias de la guerra que Satta publicó en 1948, está impregnada de latinidad y de la elevada tristeza que hay en la imagen tacitiana de la estupidez política humana. Satta da la impresión de haber llevado dentro de sí, durante medio siglo, el material y el diseño de un libro sobre su Nuoro natal y un esclerótico y sonambular epílogo a las antiguas costumbres de la ciudad. Una y otra vez deja de lado la obra y se dedica a su carrera académica. *Il giorno* no se publicó hasta 1979. Es una obra póstuma no sólo porque apareció después de la muerte de Satta sino también porque, en muchos aspectos, es un libro de los muertos y para los muertos. Para un sardo, para un nuorés, sólo hay un alojamiento que pueda dar acceso a su propia riqueza: el cementerio.

Il giorno es un libro difícil de describir. Interviene la voz estoica del cronista y se pregunta a sí misma si se debería invocar la presencia espectral de los incidentes, gestos, personajes del Nuoro de antes y después de la I Guerra Mundial, si no habría que

encomendar a los muertos, como dice Cristo en uno de sus más enigmáticos y desdeñosos mandatos, que entierren a los muertos. Satta se mofa de la vanidad de su empeño, su simulación de resurrección. Al mismo tiempo, reconoce el derecho al recuerdo, el quedo pero insistente llamamiento de los desaparecidos a la remembranza de los vivos. Ningún recordador excepto Walter Benjamin transmite de manera más conmovedora que Salvatore Satta (obsérvese el augurio de su nombre de pila) el derecho de los derrotados, de los ridículos y de los aparentemente insignificantes a ser recordados de manera precisa. En los climas septentrionales, el murmullo de viento en las hojas que produce su llegada se permite una vez al año, en la víspera de Todos los Santos. En Nuoro, esa noche se prolonga durante todo el año. Los difuntos están perpetuamente a nuestro alcance, rogando, solicitando la limosna del recuerdo. Las reacciones de Satta son desgarradoras: «Estoy escribiendo estas páginas, que nadie leerá, porque espero estar lo bastante lúcido para destruirlas antes de morir». ¿Para quién, pues, las está escribiendo? Para los muertos, un público cuya impalpable densidad da a Satta una sensación de estar en casa en el tiempo y en la tierra calcinada que ningún individuo de una *communitas* tradicional puede o intentaría alcanzar para sí mismo.

La composición del texto, a la vez episódica y apretadamente tejida en su interior, recuerda de lejos la de la *Spoon river anthology*; hay momentos de vívida sátira social, voces pomposas o tumultuosas, del tipo de las que se oyen en *Under milk wood*. Pero ni Edgar Lee Masters ni Dylan Thomas tienen la inteligencia filosófica ni la paciencia de sentimiento que permiten a Satta producir una forma casi impecable. Los pintores nos proporcionan una analogía mejor. Los efectos conseguidos en *Il giorno* poseen la misteriosa autoridad que reside en la sustancia de las cosas en un Chardin, la opaca luminosidad que nos llega de los cuerpos humanos de La Tour.

La casa y la familia de don Sebastiano Sanna Carboni suministran el eje del *romanzo antropologico* de Satta (la clasificación del libro que ofrecen algunos críticos italianos, pero exacta sólo si entendemos que «antropología» incluye una explicación fundamental y filosófica de la condición del hombre desnudo). La familia, o clan, es grande: tenemos noticia de siete hijos. Pero hay un ruidoso y acre silencio entre don Sebastiano y su esposa, donna Vincenza. Las cenas familiares causan mareos al amo de la casa. Come solo, en la habitación de arriba, donde cultiva las tenaces y enredadoras artes de la consulta y la defensa legales. Los interminables estudios de sus hijos, la inmemorial inercia nuoresa que parece estar en los huesos de éstos enfurecen a don Sebastiano.

¿Acaso los hijos de los millonarios de la lejana y fantasmagórica América no se ganan muy jóvenes la vida vendiendo periódicos? Donna Vincenza, empujada más allá del martirio por la fría cólera de su marido, por las presiones que sobre su marchita constitución ejercen las tareas domésticas, la enclaustrada monotonía y las desilusiones carnales, tan paralizantes como los viejos sueños, protesta. La gente, en América, «tiene todas las comodidades», dice. «No son como nosotros.» La respuesta de su marido es una de las sentencias más brutales de la literatura —es, literalmente, una sentencia de muerte—: «*Tu stai al mondo soltanto perchè c'è posto* [tú estás en el mundo solamente porque hay sitio]». La traducción de Creagh —«*You are only in this world because there's room for you*»— es más o menos exacta, pero se queda corta. En italiano tiene una connotación de hueco oscuro y predestinado en el cual son introducidas las vidas cautivas, insignificantes, y del cual no hay escapatoria. Y es precisamente esta falta de escapatoria lo que da a esas vidas su fundamento contingente, del todo humillante.

Hay un aspecto en el cual la totalidad de la obra se va desarrollando a partir de este veredicto. En Nuoro se puede decir, de casi todos los hombres, mujeres y animales, que están sobre este suelo incinerado únicamente porque hubo para ellos alguna somera mención en el Libro del Día del Juicio de los trabajos y los días. El maestro Fadda, que tiene los rasgos dolorosos de un rey etrusco, está allí para dar clase a los cursos cuarto y quinto en la escuela de Nuoro y para divertir a los ociosos en el café. Chischeddu «era una de esas ruinas humanas que por alguna ignota razón afluyen a las iglesias y Dios o el párroco les permiten tomar parte en la vida del espíritu como maceros o sacristanes». Fileddu, el tonto, es el bufón oficial cuando los vientos soplan como fuegos africanos acumulados. ¿Tiene alguna realidad la vida de cualquiera de los aludidos? Tomemos, por ejemplo, a Pietro Catte:

No hay la menor duda de que Pietro Catte, en abstracto, no tiene realidad alguna, no más que cualquier otro hombre sobre la faz de la Tierra. Pero no deja de ser cierto que nació y que murió, como prueban esos irrefutables certificados. Y eso le confiere una realidad de hecho, porque el nacimiento y la muerte son los dos momentos en los que lo infinito se hace finito; y lo infinito no puede tener existencia salvo a través de lo finito. Pietro Catte intentó escapar de la realidad ahorcándose de aquel árbol en Biscollai, pero la suya era una esperanza vana, pues uno no puede borrar su propio nacimiento. Por eso digo que Pietro Catte, como todos los desventurados personajes de esta historia, es importante y debería ser interesante para todos: si él no existe, ninguno de nosotros existimos.

El espontáneo imperativo de la existencia nació, desde luego en el mundo anterior a

1914, casi de forma intemporal. Para los pastores de las colinas y para los segadores no hay pasado ni futuro, sólo la fuerza de la costumbre. Percepciones y gozos tienen la paciencia sin profundidad de un orden de cosas anterior a la alfabetización. Satta es innovador y convincente en su implícito análisis de las relaciones del analfabetismo y la prealfabetización con la intemporalidad:

Donna Vincenza era muy inteligente, aun cuando apenas sabía leer y escribir, y por esta razón rebosaba amor, sin saberlo. Amaba los humildes muebles de su casa, los bordados de los almohadones, en los que trabajaba todo el día con su madre... Amaba el patinillo de la casa, donde se ponían a secar higos y tomates encima de unas tablas, en medio del ansioso zumbido de las abejas y las avispas. Y sobre todo amaba el jardín, donde aún iba a coger flores y frutas aunque sus hinchadas piernas la sostenían cada vez peor. Y había amado a don Sebastiano, el hombre que había venido a pedir su mano y que estaba destinado a llevársela a vivir a otra casa.

Hasta para los muy ilustrados, como los chicos de don Sebastiano y los canónigos o los abogados, los textos no entrañan, como para nosotros, un movimiento hacia delante. Libros viejos, pandectas obsoletas y comentarios apolillados conservan su autoridad en un presente polvoriento. El compromiso entre Ludovico y Celestina dura doce años. Acaba en separación. La castidad se modula, imperceptiblemente, en la plenitud y los consuelos de la pesadumbre del duelo.

Sin embargo, el relato rebosa acciones: solemnes, cómicas y violentas. Hay suicidios y asesinatos. Las uvas recién vendimiadas entran en el patio de don Sebastiano en octubre; una de las «oleadas de recuerdos que se suceden unas a otras en un absurdo desorden, como si la totalidad de la existencia hubiera tenido lugar en un solo instante». Las puertas se abren de par en par «con austera expectación» (una expresión característica de Satta). Los bueyes duermen como si sus grandes ojos estuvieran realmente ciegos. Aplastadas por los rodillos en la honda y oscura cuba, las uvas exhalan su mareante perfume, que llega hasta el interior de la casa nocturna:

Pero en aquella masa multicolor hay un dios oculto, pues no pasarán muchas horas antes de que aparezca una orla líquida de color violáceo por todo el borde, y entonces la masa se hinchará como si estuviera respirando hondo y perderá su inocencia, y un quedo sonido gorgoteante revelará el fuego que la está devorando... Todo sucede por la noche, porque la vida y la muerte son hijas de la noche.

La alusión es exacta: apunta a la cosmogonía griega y mediterránea preclásica. Los ritos de la existencia nuoresa son al menos tan antiguos como Homero. Pero cuando

Satta habla de cómo un artificio de pobreza autodeclarada construye barreras contra la natural opulencia y generosidad del mundo, la entonación y las ironías son las de los satíricos romanos y de los modernos.

Otro capítulo virtuosista habla de la llegada a Nuoro de la luz eléctrica, una gélida tarde de octubre. Se ha reunido toda la población, recelosa, vagamente resentida, incluso esperando lo peor:

Y de repente, como en una aurora boreal, las lámparas se encendieron y la luz inundó todas las calles, todo el camino desde San Pietro hasta Seuna, un río de luz entre las casas, que quedaron inmersas en la oscuridad. Un inmenso clamor se elevó sobre toda la ciudad, que de alguna manera misteriosa sintió que había entrado en la historia. Después, transidas de frío y con los ojos fatigados de mirar con fijeza, las gentes volvieron poco a poco a sus casas o a sus tugurios. La luz siguió encendida inútilmente. Se había levantado viento del norte y las bombillas colgadas a su propia sombra en el Corso empezaron a mecerse tristemente, luz y sombra, sombra y luz, poniendo nerviosa a la noche. Eso no ocurría con las farolas de aceite.

Sigue un pasaje todavía más agudo. Las ahora no deseadas pero añoradas farolas de aceite de Nuoro son vendidas a Oliena, un pueblo al otro lado del valle. Cuando cae la tarde, los nuoreses salen a ver cómo en Oliena «se enciende una farola tras otra, de modo que uno las podía ir contando», escribe Satta. «Y quién sabe si los niños no iban corriendo detrás del farolero allí también, recogiendo las cerillas gastadas.» Sólo en *Los muertos* de Joyce resuenan de manera tan dolorosa los pasos del tiempo que no volverá.

La tentación de citar –desde capítulos *con brio* relativos a embrollos eclesiásticos y muertes reclusas e inolvidables, desde uno sobre oratoria política y elecciones en Nuoro, desde análisis de las transformaciones que traen consigo los que han regresado de los frentes y las ciudades de 1914 a 1918– es difícil de resistir. Pero hay que saborear el texto como un todo, y no hay primera lectura que se acerque siquiera a sondear su risa ni su desolación. La mayoría de las veces, las dos son inseparables. Moribundo, el padre Porcu tiene fuerzas para una última oración en la casa de Dios. Apenas puede dominar la pendiente enlosada del Corso. Miradas de curiosidad siguen su espectral incursión. Luego, su voz resuena en el silencio: «Señor, ya ves lo viejo y lo enfermo que estoy. Llévame contigo. Ya no puedo decirte misa, puesto que no me tengo en pie. Señor, llévame contigo. Y, por el bien de la Iglesia, llévate también al arcipreste. Entonces todo será paz». El contrapunto del original es irrecuperable: «*Prendetevi anche l'arciprete. Costi tutto sarà pace*».

La mejor introducción a esta obra maestra es la del propio Salvatore Satta:

Como en una de esas absurdas procesiones del *Paraíso* de Dante, pero sin coros ni candelabros, los hombres de mi pueblo pasan ante mí uno tras otro, en un interminable desfile. Todos apelan a mí, todos quieren poner en mis manos la carga de sus vidas, la historia, que no es ninguna historia, de que han existido. Palabras de súplica o de ira susurran con el viento por las matas de tomillo. Una corona de hierro oscila colgada de una cruz rota. Y tal vez, mientras pienso en sus vidas, porque estoy escribiendo sus vidas, se creen que soy algún dios ridículo que los ha convocado a reunirse para el día del juicio, a fin de liberarlos para siempre de sus recuerdos.

Al lector no le parecerá fácil esa liberación, ni la deseará.

19 de octubre de 1987

Matar al tiempo (1983)

Si la novela publicada por Seeker & Warburg en Londres el 8 de junio de 1949 y por Harcourt, Brace & Co., en Nueva York el 13 de junio (fue el seleccionado por el Club del Libro del Mes para julio) se hubiese titulado «El último hombre en Europa», un título que aún estaban considerando seriamente autor y editor en febrero de 1949, este año próximo sería diferente. Sería diferente por lo que concierne al periodismo, al mundo editorial, al comentario político, a las declaraciones de periódicos y partidos, a los coloquios académicos y al sector de las letras en general. De forma más sutil pero mordaz, podría ser muy diferente en el clima político y en la sensibilidad social, en la manera en que los hombres y mujeres instruidos encuentran una representación y una expresión abreviada para la imagen que tienen de sí mismos, de sus comunidades y de sus probabilidades de supervivencia en un planeta ideológicamente dividido y armado hasta los dientes.

Como todo el mundo sabe, sin embargo, George Orwell y Fred Warburg, su íntimo amigo y editor, eligieron otro título. (Los dos posibles títulos se discuten en una carta de Orwell a Warburg fechada el 22 de octubre de 1948.) Tras terminar su manuscrito en noviembre de ese año, Orwell se limitó a invertir el orden de los dos últimos dígitos. A causa de esta estratagema más o menos accidental –si Orwell hubiera acabado de escribirlo en 1949, seguramente estaríamos esperando a 1994–, el año que viene no será tanto 1984 como *1984*⁶.

La adscripción del año al libro promete hacerse a una escala megalítica y para hartar. La novela –«No es un libro por el que yo apostara que se vaya a vender mucho», escribió Orwell a su editor en diciembre de 1948– ha aparecido ahora en unos sesenta idiomas, y se cree que las ventas totales alcanzarán las ocho cifras. En Gran Bretaña, en la radio y en la televisión empezaron a ocuparse del libro el pasado agosto. Una película

de setenta minutos, titulada *The crystal spirit*, presentará la existencia aislada y literalmente moribunda en la isla de Jura, en las Hébridas Interiores, donde escribió buena parte de *1984*. Otros dos programas de televisión mostrarán las relaciones entre la vida del novelista y sus obras. Según se dice, están discutiendo con virulencia la cuestión de la programación. Las fechas que más se manejan son el 21 de enero, aniversario de la muerte de Orwell en 1950; el 25 de junio, aniversario de su nacimiento en 1903, y el 4 de abril, la fecha de ficción en la que el antihéroe de la novela, Winston Smith, hace su primera anotación en su diario clandestino. Se va a publicar una edición de lujo de sus obras completas en diecisiete volúmenes en Seeker & Warburg. La edición original en cuatro volúmenes de los *Collected essays, journalism and letters de Orwell*, publicada en 1968, se va a ver aumentada con otros cuatro volúmenes que equivalen a más de medio millón de palabras no recogidas con anterioridad. Penguin va a lanzar por todo el planeta un *1984* con un nuevo diseño. Sir Peter Hall está pensando seriamente en hacer una producción teatral de *Rebelión en la granja*, publicada en 1945, en el National Theatre. El curso de verano sobre Orwell que se va a celebrar bajo la égida del profesor Bernard Crick, el biógrafo «más autorizado» del escritor (esta absurda rúbrica es necesaria porque el propio Orwell pidió expresamente que no hubiera ni funerales ni biografía), es solamente un ejemplo, aunque sin duda el más prestigioso, entre docenas de similares seminarios literarios, conferencias, mesas redondas y congresos que se van a celebrar en el ámbito académico a lo largo y ancho del país que Orwell rebautizó como Pista de Aterrizaje Uno.

El 7 de junio de este año, el *Wall Street Journal* declaró que había llegado el momento de que todos los hombres buenos decidieran si *1984* va a ser como *1984*. La reacción en América parece ser muy amplia. La televisión y la radio han anunciado ya numerosos programas en los que se presentará o se dramatizará a Orwell y la novela. El Institute for Future Studies and Research de la Universidad de Akron pedirá a sus invitados que reflexionen sobre «Después de 1984, ¿qué futuros habrá para la libertad personal, la autoridad política y la cultura cívica?». Un congreso organizado por la Universidad de Wisconsin tiene como tema «Premoniciones y perspectivas originadas en *1984*: ¿ha llegado el mundo orwelliano?». El Smithsonian va a conmemorar *1984* examinando si los medios de comunicación de masas ejercen de hecho o no un control del pensamiento. Un gran número de universidades, instituciones de enseñanza, programas de educación de adultos y planes de enseñanza secundaria están siguiendo su ejemplo. Sin embargo, hasta

estos proyectos –y pueden ser igualados por listas equivalentes en casi cualquier sociedad más o menos abierta de todo el planeta– quedarán empequeñecidos si se hace realidad uno del que llegan diversas informaciones desde Tokio: es nada menos que un llamamiento a *todos* los galardonados con el premio Nobel vivos a reunirse en Japón para exponer sus opiniones sobre la verdad que hay en la pesadilla de Orwell, que cumple treinta y cinco años, y sobre hasta qué punto se ha realizado.

Ningún otro libro ha sido objeto jamás de tanta publicidad, de tanto lanzamiento comercial y de tanto escudriñamiento. En una comparación estadística, los centenarios de Shakespeare han sido discretos. Pero ningún otro libro ha tratado de apropiarse, se ha apropiado para sí mismo, de un año del calendario en la historia del hombre. Ésta, por supuesto, es la cuestión. Como ningún otro artificio literario, *1984 es* su título. «El último hombre en Europa» se hubiera ajustado con mucha más exactitud a la política que subyace al libro: su admonitorio llamamiento a una Europa socialdemócrata que se oponga tanto al sistema totalitario del estalinismo como a la inhumanidad exterminadora de la tecnocracia y de la hipnosis ejercida por los medios de comunicación de masas, hipnosis del tipo hacia la cual a Orwell le parecía que Estados Unidos estaba avanzando. Al optar por *1984*, George Orwell logró dar un asombroso golpe maestro. Puso su firma y su derecho de propiedad sobre un fragmento de tiempo. Ningún otro escritor lo había hecho jamás. Y solamente hay, a mi juicio, un genuino paralelo en los registros de la conciencia. Kafka sabía (tenemos su testimonio de que se dio cuenta de ello) que había hecho suya una letra del alfabeto romano. Sabía que «K» vendría a representar, durante mucho tiempo, la máscara fatídica que asumió en sus ficciones y que ésta lo señalaría ineluctablemente a él. La letanía de la letra es desgranada por el poeta inglés Rodney Pybus en su *In memoriam Milena*:

K y otra vez K y otra vez K

K de Kafka

K de *El castillo*

K del *El proceso*

K la mnemotecnia del miedo:

Oh, Franz, no puedo

escapar de esa letra K tras K

Pero aunque funciona ahora en numerosas lenguas (tengo entendido que «kafkiano» posee rango de adjetivo hasta en japonés), es probable que la identificación de la «K» con Kafka no se extienda más allá de una minoría instruida. A una escala que supera en mucho el inmenso número de los lectores de la propia novela, se ha hecho y se hará, a fuerza de machacar, que *1984* forme parte del sentido humano del tiempo. Shakespeare no es dueño de la «S» ni tiene el monopolio sobre doce meses. La apropiación de *1984* es tal que ni la teoría literaria ni la semántica están realmente preparadas para habérselas con ella.

En uno de los innumerables estudios de opiniones anteriores a 1984 que han venido poblando los medios de comunicación, Len Murray, el sumamente cuerdo secretario general del Congreso de Sindicatos Británicos, lo expresó con estas palabras: «Raras veces se ha podido enturbiar un año antes de su tiempo con tanta eficacia como hizo George Orwell con 1984». La incierta sintaxis es un honesto equivalente de la formidable complicación del tema. ¿Cómo hay que entender una obra literaria, una obra de ficción, que «enturbia antes de su tiempo» un año de la vida de los hombres? Ha habido, por supuesto, otros años funestos y aciagos en la numerología del apocalipsis. Sabemos del gran pánico que se apoderó de las comunidades de Europa Occidental al aproximarse el año 1000, y de los fanáticos que ahora se abren camino hacia el sur de California esperando el apocalíptico 2000. El año 1666 fue considerado por astrólogos y teólogos como el año del advenimiento final de la ira divina, como predice el Apocalipsis. Pero estos presentimientos históricos no se originan en la táctica adventicia de un moderno título de libro. Len Murray podría haber sido más rotundo: *jamás* ha habido un hombre que borrara él solo de un plumazo un año del calendario de la esperanza. Si hubiera una catástrofe termonuclear el año que viene, si la hambruna se extendiera aún más allá de su actual imperio, habría innumerables hombres y mujeres a quienes les parecería, desafiando a la razón, que Orwell había previsto 1984 de uno u otro modo, que en su *1984* había un poder no sólo de clarividencia sino –y esto es una idea todavía más inquietante– de autocumplimiento. Y de nuevo el caso de Kafka nos ofrece un posible paralelo. *El proceso*, *La metamorfosis*, y sobre todo *En la colonia penitenciaria* expresan una prefiguración alucinatoria del orden nazi y de los campos de exterminio en los que habían de perecer la Milena de Kafka y sus tres hermanas. ¿Es capaz la profecía

de ejercer una coacción? ¿Hay en la clarividencia de un género tan abrumadoramente exacto alguna semilla de autocumplimiento?

El fenómeno *1984* plantea nada menos que la cuestión de los derechos fundamentales de la imaginación. Desde Platón ha habido debates sobre los límites permisibles de la ficción. La representación estéticamente eficaz de la sexualidad, del sadismo, del fanatismo político, de la obsesión económica ¿induce en el lector, en el espectador, en el público una conducta imitativa? Desde este punto de vista, la censura no es una inhibición de la libertad del hombre social. Crea para el ser humano medio las esferas de espontaneidad, de experimentación personal, de ignorancia o indiferencia terapéuticas en las que quieren vivir su vida cotidiana la inmensa mayoría de los seres humanos. El artista, el imaginador literario o filosófico de absolutos ¿tiene algún derecho a vivir nuestra vida interior en nuestro lugar? ¿Es necesario, es obligatorio que confiemos nuestros sueños o nuestras pesadillas a su firme dominio? El propio Orwell tenía una nerviosa y puritana preocupación por los efectos que la literatura basura y las novelas policíacas más o menos sádicas pudieran ejercer sobre la sociedad y la imaginación en general. A ello obedecen dos de sus más agudos artículos: «Boy's Weeklies», de 1939, y «Raffles and Miss Blandish», de 1944. Examinando la narrativa de James Hadley Chase, encuentra una veta de sadismo corruptor. Sus gestos y valores son los del fascismo. Orwell lee atentamente. En el relato de Chase «He Won't Need It Now», observa Orwell, «al héroe (...) se le describe pisoteándole la cara a alguien y luego, tras aplastarle la boca, se la machaca girando el tacón una y otra vez». En *1984*, esta imagen concreta habría de dar, si se puede decir así, un horrendo fruto. Pero ¿y lo que imagina el mismo Orwell? La inyección de ferocidad, de vulgaridad, de tedio febril administrada a la sociedad por la literatura basura y la industria del porno es un fenómeno feo pero difuso y cuyos efectos reales sobre la conducta siguen siendo discutibles. La apropiación, el enturbiamiento anticipado de 1984 por *1984* es una proeza mucho más específica y convincente. ¿Tiene la literatura una autorización moral para eliminar del tiempo futuro su conjugación de la esperanza?

No hay ninguna prueba de que Orwell se hiciera esta pregunta a sí mismo. Ni la metafísica ni la grandilocuencia eran su fuerte. Su granulosa sensibilidad era tan resistente a la elevación como el budín en un café inglés una tarde de noviembre. Además, cuando Orwell escribió *1984*, su propio tiempo estaba llegando a su fin. La tuberculosis que

padecía de forma irregular desde hacía mucho declaró su plena virulencia en 1947- 1948. Orwell sabía que se estaba muriendo. (Falleció unos seis meses después de la publicación de su libro.) Es posible incluso que la enfermedad terminal sea la única constante de la historia interna de *1984*. A pesar de las cartas y textos secundarios que han llegado hasta nosotros y de los testimonios contemporáneos, hay muchas cosas sin aclarar en cuanto a la génesis y los objetivos de la obra.

En la carta a Warburg del 22 de octubre de 1948, Orwell asevera que la primera vez que pensó en su novela fue en 1943. El 26 de diciembre, en referencia a la nota publicitaria del editor, dice Orwell de *1984* que su «verdadera finalidad es examinar las repercusiones que tiene dividir el mundo en “zonas de influencia” (pensé en ello en 1944 como consecuencia de la Conferencia de Teherán), y por añadidura señalar, parodiándolas, las repercusiones intelectuales del totalitarismo». La ligera discrepancia en cuanto a la fecha de inicio –1943 en un sitio y 1944 en otro– es trivial. Lo que importa es que no tenemos ningún otro testimonio de una u otra de las dos cronologías. George Orwell tiene una envidiable reputación de sinceridad y no hay razón alguna para suponer que estuviera tratando de engañarse a sí mismo ni de engañar a otros. Es perfectamente posible que la idea de algún tipo de sátira utópica sobre un mundo ideológicamente dividido, en un planeta peligrosamente escindido entre las superpotencias, se le ocurriera a Orwell durante la última fase de la guerra en Europa y después de una u otra de las cumbres entre Churchill, Roosevelt y Stalin. No obstante, es preciso observar que una fecha temprana le convenía mucho a Orwell, pues *1984*, tal como la compuso y como la conocemos, depende crucial e íntimamente de otro libro. Y, sobre este aspecto esencial, el testimonio de Orwell es –por elegir cuidadosamente las palabras– cauto.

La reseña de Orwell sobre *Nosotros*, de Y. I. Zamyatin, apareció en *Tribune*, un semanario de la izquierda independiente, el 4 de enero de 1946. Orwell había leído el texto ruso en traducción francesa. Lo describió como «una de las curiosidades literarias de esta época de quema de libros». *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, obra cuya influencia en *1984* Orwell reconoció repetidas veces y con despreocupada facilidad, «sin duda se deriva en parte» de Zamyatin. A pesar de las apariencias, a pesar del autoexilio de Zamyatin de la Unión Soviética y de la total prohibición de su libro en aquel país, *Nosotros* no está dirigido, según Orwell, a un país o régimen concreto. Satiriza y advierte de «los implícitos objetivos de la civilización industrial». Prueba de esto, dice Orwell, es el hecho de que Zamyatin, desde que vino a Occidente, ha «escrito algunas virulentas

sátiras de la vida inglesa». Es cierto que Zamyatin había ido a parar en 1922 al mismo corredor de la misma prisión en la que la policía zarista lo había encerrado en 1906, pero *Nosotros* debe interpretarse como «un estudio de la Máquina, el genio que el hombre, irreflexivamente, ha dejado salir de su botella y no puede volver a meter en ella otra vez». El autor de la reseña encuentra claras cualidades en la fantasía de Zamyatin. Sus intuiciones políticas y su captación del «culto al líder» hacen en efecto que la novela rusa sea «superior a la de Huxley». Pero «hasta donde puedo juzgar, no es un libro de primera categoría». En carta a Warburg del 30 de marzo de 1949, cuando *1984* estaba a punto de entrar en prensa, Orwell apoya que se publique por fin una versión en lengua inglesa de *Nosotros*. Pero una vez más su entusiasmo se muestra claramente en tono menor. No hay indicio alguno de que cambiara de idea en cuanto a la talla de la novela.

La novela *Nosotros* de Zamyatin, publicada en 1924, habla de la existencia humana en el «Estado Único». Este Estado, gobernado por el «Benefactor», impone un control total sobre todos los aspectos de la vida mental y física. La vigilancia y el castigo están en manos de la policía política, los «Guardianes» (la satírica imitación de la *República* de Platón es evidente). Los súbditos del Benefactor habitan en casas de cristal, sometidos a constantes inspecciones e informes. Hombres y mujeres son identificados no por nombres propios sino por números. Unos cupones de racionamiento les dan derecho a bajar las persianas y disfrutar de «la hora del sexo». La historia de *Nosotros* es la de un intento de rebelión capitaneado por D-503, que es, como era el propio Zamyatin, un capaz ingeniero, pero al mismo tiempo «una pobre criatura convencional» (como lo describe Orwell en su reseña). D-503 se enamora y se ve metido en una conspiración. Atrapado por la policía que todo lo ve, traiciona a su amada, I-330, y a sus cómplices. Ve cómo torturan a I-330 con aire comprimido debajo de una campana de cristal. Ella no se desmorona y tiene que ser eliminada. A D-503, por el contrario, le aplican tratamiento de rayos X para curarle un tumor llamado «la imaginación». Vivirá para reconocer los omnipotentes cuidados del Benefactor.

He citado expresamente los elementos de la narración de Zamyatin que Orwell destaca en su reseña del libro. El «Estado Único» se convierte en la «Oceanía» de *1984*; el «Benefactor» es traducido al «Gran Hermano»; los «Guardianes» son los equivalentes de la «policía del pensamiento» de Orwell; Winston Smith sí conserva un nombre, pero oficialmente se le conoce y convoca como «6.079 Smith W.». El tema de la sexualidad auténtica en oposición a la programada, del acto amoroso entre hombre y mujer como

fuente última de insurrección libertaria, es la clave en ambos relatos. Las torturas psíquicas y físicas debajo de la campana de cristal tienen su inmediato reflejo en la habitación 101 de *1984*. El efecto de las casas de cristal de Zamyatin es exactamente el que logran las telepantallas de Orwell. Como D-503, Winston Smith será curado del cáncer de la imaginación autónoma, del tumor maligno del recuerdo privado. Por lo que respecta al argumento, la diferencia es que la heroína de Zamyatin muere sin dejarse vencer, mientras que la Julia de Orwell acompaña a su otrora amado en la traición a los demás y a sí mismo.

Con una sola excepción –y ésta es, como veremos, el toque de genio de *1984*–, todos los grandes temas y la mayoría de las situaciones narrativas contenidas en el texto de Orwell se derivan de Zamyatin. Sin *Nosotros, 1984*, en la forma en que tenemos la obra, sencillamente no existiría. No sabemos nada de cuál pudo haber sido o no haber sido el germen del proyecto de Orwell en 1943 o en 1944. Lo que sí sabemos es que el argumento y la realización efectivos de *1984* surgieron de una lectura de Zamyatin en el invierno de 1945-1946. Fue en agosto de 1946 cuando Orwell dio comienzo a su propia versión del infierno que viene. Y hay que deducir que fue la dependencia, absolutamente fundamental, de *1984* respecto de su predecesora, en gran medida olvidada, lo que hizo que las referencias de Orwell a Zamyatin fueran tan inseguras, tan apáticas en sus conclusiones.

Pueden mencionarse de inmediato otras fuentes que han añadido sugerencias. Entre ellas figuran *El durmiente despierta*, de H. G. Wells; *El talón de hierro*, de Jack London (un libro que marcó visiblemente, en buena parte, la visión de Orwell) y, por supuesto, *Un mundo feliz*. Más importantes que ninguna de ellas, empero, fueron al parecer los escritos de James Burnham. Los «Second Thoughts on James Burnham» de Orwell aparecieron en la revista *Polemic* de mayo de 1946. El concepto introducido por Burnham del *managerialism* [aplicación de las técnicas de gestión empresarial a otras esferas], que se remonta a 1940, y su visión de la apocalíptica nivelación de las sociedades humanas bajo la tecnología, se le antoja a Orwell profundamente sugerente. La descripción de Stalin que hace Burnham en *El heredero de Lenin*, de 1945, le parece sospechosa; la fascinación de Burnham con el gran líder de la guerra y potentado ha dado lugar a «un acto de homenaje e incluso de autodegradación». Pero ciertos rasgos de la descripción de Burnham reaparecerán de hecho en el Gran Hermano. «Mientras el hombre corriente pueda hacerse oír», concluye Orwell, no todo estará perdido y es

posible que las profecías de Burnham, con todo, resulten equivocadas. De nuevo observamos un tema que será desarrollado en *1984*. El 29 de marzo de 1947, cuando el trabajo en la novela estaba en plena marcha, Orwell publicó en *The New Leader* de Nueva York una extensa reseña de *La lucha por el mundo*, de Burnham. La llamativa opinión de Burnham de que era inminente una matanza soviética en Occidente le parece excesiva a Orwell. La implícita imagen de un mundo dividido sin remedio entre el capitalismo americano y el marxismo soviético es una simplificación excesiva. A juicio de Orwell *hay* una tercera vía, la del «socialismo democrático». Y es deber histórico de Europa, después de dos guerras homicidas y en lo esencial internas, demostrar que es posible hacer que el «socialismo democrático» funcione. Puede que sea muy difícil crear unos «Estados Unidos Socialistas de Europa», dice Orwell, pero desde luego no es inconcebible. En realidad pueden tener la frágil y esquiva llave de la supervivencia humana. Palpablemente, el debate de Orwell con Burnham apunta al eje «eurocéntrico» de *1984*. Pone bien de relieve el pleno significado del título desechado de la novela, «El último hombre en Europa». El fatídico intento de Winston Smith por conservar su individualidad, de conocer y recordar el pasado histórico, representa un rechazo quintaesencialmente europeo al totalitarismo estalinista y a la antihistórica cultura de masas del capitalismo americano. Con la derrota de Julia y de Winston Smith, el «último hombre en Europa» se ha extinguido.

El artículo de Orwell sobre «The prevention of literature» apareció en *Polemic* en enero de 1946. Aquí, de nuevo, podemos observar las opiniones de Orwell y algunos elementos que pronto se utilizarán en *1984*, madurando, por decirlo así, con las sugerencias de Zamyatin. «“Atreverse a estar solo” es ideológicamente criminal así como peligroso en la práctica.» Ningún orden totalitario puede permitir el anárquico juego del sentimiento o de la invención literaria individuales:

Una sociedad totalitaria que lograra perpetuarse establecería probablemente un sistema esquizofrénico de pensamiento, en el cual las leyes del sentido común fueran válidas en la vida cotidiana y en ciertas ciencias exactas, pero podrían ser despreciadas por el político, el historiador y el sociólogo. Ya hay innumerables personas que considerarían escandaloso falsear un libro de texto científico pero no ven nada malo en falsear un hecho histórico. Es en el punto en el que se cruzan la literatura y la política donde el totalitarismo ejerce su mayor presión sobre el intelectual.

En este concepto de una esquizofrenia sistemática, impuesta y controlada por el

Estado, hallamos los orígenes de la aceptación del «doblepensar». Conforme trabajaba con su novela, Orwell llegó a ver el mero acto de escribir como una de las postreras posibilidades de resistencia humana. Publicó sus reflexiones sobre «Writers and Leviathan» en el número de verano de 1948 de *Politics & Letters*. El socialismo pragmático de Orwell le convenció de que las lealtades de grupo son necesarias: «Y sin embargo son venenosas para la literatura, puesto que la literatura es producto de los individuos». Es cuando Winston Smith, siendo como es una débil criatura, empieza a llevar un diario clandestino, empieza a poner sus propias palabras en la página, cuando el Gran Hermano es amenazado. La verdadera escritura, dice Orwell, «siempre será producto del yo, más cuerdo, que se queda a un lado, toma nota de las cosas que se hacen y admite que sean necesarias, pero se niega a dejarse engañar en cuanto a su verdadera naturaleza».

El tema de las relaciones entre lenguaje y política, entre la situación del habla y la escritura humanas, por una parte, y la del cuerpo político, por otra, se han trasladado al centro mismo de las preocupaciones de Orwell. Lo afirmó mordazmente en el famoso artículo sobre «Politics and the English language», de 1946. La propaganda de guerra, en los dos lados, había asqueado a Orwell. El escritor intuía lo que podía ser la erosión del estilo provocada por las falsedades que venden los medios de comunicación de masas. La política misma, escribió Orwell, «es una masa de mentiras, evasivas, estupidez, odio y esquizofrenia». Y precisamente porque «todas las cuestiones son cuestiones políticas» esa masa amenaza invadir y extinguir las responsables energías de todo discurso humano. La decadencia del inglés tal vez se pueda remediar aún. Nunca uséis una palabra larga cuando valga una corta; usad formas activas en vez de pasivas siempre que podáis; nada de jerga cuando sirva el lenguaje cotidiano; «romped cualquiera de estas reglas antes que decir algo categóricamente brutal». El final del texto posee la elocuencia de la impaciencia:

El lenguaje político (...) está concebido para hacer que las mentiras parezcan verdad y el asesinato parezca respetable, y para dar una apariencia de solidez al puro viento. Uno no puede cambiar esto en un momento, pero puede al menos cambiar sus propios hábitos, y de vez en cuando puede incluso, si se burla de una manera lo bastante clamorosa, mandar alguna expresión gastada e inútil –algún «bajo el yugo de...», «talón de Aquiles», «caldo de cultivo», «crisol de...», «prueba de fuego», «verdadero infierno» u otro desperdicio verbal– al cubo de basura, que es donde debe estar.

Se observa que esta frase conclusiva refleja un célebre «trotskismo». Trotski y su retórica habían tenido una gran presencia en *Rebelión en la granja*; volverán a tenerla en los asuntos de la Pista de Aterrizaje Uno.

La percepción de unas reciprocidades orgánicas entre lenguaje y sociedad es tan antigua como Platón. Había sido examinada de nuevo y con mayor profundidad en la teoría política y en la teoría de la historia de Joseph de Maistre, la gran voz de la reacción y el pesimismo cultural de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Los escritos de Bernard Shaw son a menudo un declarado ejercicio en el que purga de hipocresía e ilusión el habla pública y privada. Orwell añade a esta polémica tradición un interés especial por la corrupción del lenguaje en los libros para niños, en las artes populares, en los espectáculos de masas y en la «mala» literatura (véase el artículo de 1942 sobre Kipling con su análisis de la tosquedad ortográfica del lenguaje de dicho autor). Pero entre esas críticas y el paso que da Orwell en *1984* hay todavía un abismo.

La actitud de Orwell hacia Jonathan Swift era ambigua. «En un sentido moral y político estoy contra él, en la medida en que le entiendo. Sin embargo, curiosamente, es uno de los escritores que admito con menos reservas; *Los viajes de Gulliver*, en especial, es un libro del que me parece imposible cansarme de él.» Es, dice Orwell, uno de los seis libros que conservaría si todos los demás fueran sentenciados a la destrucción. El retrato de Swift latente en «Politics vs. Literature» (*Polemic*, septiembre-octubre de 1946) se acerca a un autorretrato: «Swift no posee una sabiduría corriente, pero sí posee una visión terriblemente intensa, capaz de sacar una sola verdad oculta y luego ampliarla y distorsionarla». En la parte III de *Los viajes de Gulliver* Orwell encuentra una «anticipación extraordinariamente clara del “Estado policía” acosado por los espías». El reino de Tribnia está atestado de informadores, acusadores, delatores, fiscales y testigos perjuros. La acusación y la contraacusación son el mecanismo de los asuntos públicos. Swift, destaca Orwell, anticipa el macabro automatismo de las purgas de Moscú. Filtrados a través de *Nosotros*, de Zamyatin, se hará uso de estos diversos elementos en *1984*. Pero es, a mi juicio, en otro toque de la parte III donde Orwell dio con la pista crucial. En la «Gran Academia de Lagado», ferozmente satirizada por Swift, hay sabios oficiosos ocupados en inventariar formas de lenguaje nuevas y sistemáticamente simplificadas. Están, por supuesto, creando la «neolengua».

La pista swiftiana que Orwell aprehendió, desarrolló y sistematizó otorga a *1984* su

derecho a reivindicar su grandeza. Es aquí donde Orwell se aparta del modelo que le había proporcionado Zamyatin y lo supera. El «doblepensar», el «Gran Hermano», los «proles», el «Ministerio del Amor», la misma «neolengua» han entrado en el lenguaje. «Nopersona» ha llegado a ser siniestramente indispensable en las descripciones actuales de las burocracias del terror, ya sean las de la Unión Soviética o las de Argentina, de Libia o de Camboya. En un plano más profundo, e incluso sin tener en cuenta la fantasmal mofa que hace Orwell de ciertos elementos de la dialéctica de Hegel tal como aparecen en la lógica marxista, las famosas inversiones de la neolengua —«la guerra es la paz», «la libertad es la esclavitud», «la ignorancia es la fuerza»— tocan los centros nerviosos de nuestra política. El Apéndice sobre «Los principios de la neolengua» tiene una implacable autoridad de la que carece buena parte del relato propiamente dicho. Era como si toda la carrera de Orwell como periodista, analista político, crítico literario y lingüístico y novelista de ideas hubiese sido un preludio a esta gélida declaración:

Una persona que creciera con la neolengua como única lengua no sabría que *igual* había sido antaño el significado secundario de «políticamente igual», ni que *libre* había significado en tiempos «intelectualmente libre», lo mismo que, por ejemplo, una persona que nunca hubiera oído hablar del ajedrez no conocería los significados secundarios de *reina* y *torre*. Habría muchos crímenes y errores que estaría más allá de su poder cometer, sencillamente porque no tendrían nombre y por tanto serían inimaginables. Y era de prever que con el paso del tiempo los rasgos distintivos de la neolengua se harían cada vez más marcados: sus palabras serían cada vez menos, sus significados cada vez más rígidos y la oportunidad de hacer un uso impropio de ellas disminuiría sin cesar.

El axioma de la economía es quizá la única inexactitud de la anticipación de Orwell, basada como estaba en Swift. La neolengua que de hecho practicamos se caracteriza por una inflación verbal: el asesinato dentro de los servicios secretos se etiqueta «separación con extremo perjuicio»; los recientes acontecimientos en El Salvador o Filipinas son descritos como «esperanzadas percepciones de principios de derechos humanos». Pero el método es el mismo. Hay que imposibilitar la claridad de representación, la herejía de pensamiento, mediante la eliminación u ofuscación del lenguaje en el que pudieran ser concebidas y comunicadas. Una de las máximas de Orwell arroja una luz casi insoportable sobre gran parte de la enseñanza primaria y secundaria americana. Las palabras complejas, polisílabas, las palabras difíciles de pronunciar, en la neolengua son consideradas *ipso facto* malas palabras. Mal entendidas, ambiguamente registradas, esas palabras no sólo son elitistas, dan libertad de movimientos al inconformismo.

Hay un virtuosismo sádico y autodesgarrador en los usos que hace *1984* de todo este invento. Nuevamente, uno de los juicios de Orwell sobre Swift resulta ilustrativo: «De la manera más extraña, placer y repugnancia están enlazados». Las muestras de traducción de la vieja lengua a la neolengua, la limpieza estilística y la estenografía de mentiras practicadas por Winston Smith cuando borra o falsea todos los textos del pasado que, de uno u otro modo, pudieran suscitar dudas sobre la actual línea del partido, son convincentes. Aunque *good-thinkful* [incapaz de pensar mal], *crime-think* [pensamiento criminal], *joy camp* [campo de trabajos forzados] y *thinkpol* [policía del pensamiento] no han entrado aún en el inglés angloamericano, funcionan sin esfuerzo en el libro. Y sólo tenemos que abrir nuestros diarios o ver la televisión para saber con toda exactitud qué término tan útil es *duck-speak*: «Es una de esas interesantes palabras que tienen dos significados contradictorios. Aplicada a un oponente, es un insulto; aplicada a alguien con quien uno está de acuerdo, es un elogio». Ejemplo: en Polonia, la ley marcial es una desnuda tiranía sobre derechos humanos básicos; en Turquía, es una necesaria preparación para la llegada, algún día, de las instituciones democráticas. No menos inquietantes e ingeniosos son los contraejemplos de Orwell, las exploraciones que propone de neolengua por inferencia negativa. Chaucer, Shakespeare, Milton y Byron no pueden ser expresados en el vocabulario del Gran Hermano. Serán traducidos, desde luego; esa traducción los convertirá no sólo en algo diferente sino «en algo contradictorio con lo que eran antes». En la neolengua de la conversación y la procreación autorizadas, la frase misma «te amo» será un «delito sexual» arcaico e intraducible. (Una serie de manuales de hoy sobre los goces del sexo o sobre su psicología social no están muy alejados de las fantasías de Orwell.) Incluso «yo sueño» pasará a ser, en virtud de su aura de libertad privada y clandestina, un ejemplo de paleolengua intraducible y que pronto será erradicado. Uno se pregunta si el autor de *1984* habría leído por casualidad la fanfarronada que mugió Robert Ley, *Reichsorganisationsleiter* [jefe de las organizaciones de trabajadores del Reich], poco después de la subida de los nazis al poder en 1933: «Hoy, el único individuo en Alemania que aún tiene una vida privada es el que está durmiendo».

El tema de la neolengua se despliega con brillantez. Haciendo un guiño a la *Enciclopedia Británica*, Orwell nos dice que las versiones en uso en 1984 incorporan las ediciones novena y décima del Diccionario de neolengua. Pero es «por la versión definitiva y perfeccionada, tal como está contenida en la undécima edición», por lo que

se interesa el Apéndice. Quedan todavía prodigiosas masas de historia, información y bellas letras por purgar y traducir. Pero en el año 2050 la gran tarea ya estará realizada. Y en ese bendito momento, el lenguaje, tal y como antes lo conocíamos, no hará falta: «En realidad, no habrá pensamiento tal como hoy lo entendemos, al no ser necesario pensar. La ortodoxia es la inconsciencia». O el analfabetismo. O un sistema de televisión veinticuatro horas al día. O la designación de una prueba termonuclear con el título Operación Luz del Sol.

Hay pocas cosas más en *1984* que tengan una fuerza comparable. El tema de las mujeres y el sexo suscita en los escritos de Orwell un nauseabundo sentimentalismo. Julia no es una excepción. Las campanillas florecen espesas bajo los pies; el tordo empieza a «verter un torrente de canto»; Julia arroja a un lado su ropa «con el mismo gesto magnífico con el que al parecer toda una civilización fue aniquilada»; su cuerpo centellea muy blanco al sol. Se alude al sexo como «ello», no en neolengua sino en Orwell («¿Te gusta hacer eso? Quiero decir, no simplemente yo, quiero decir la cosa en sí misma.» «Me encanta.»). Más o menos el mismo sentimentalismo, a la vez genuino y autoirónico, tiñe el rebelde descenso de Winston Smith al «viejo Londres», al mundo prohibido de los anticuarios. Está el pisapapeles victoriano con «un extraño objeto de color rosa que me recordaba una rosa o una anémona de mar» en su polvoriento centro. «Naranja y limón, dicen las campanas de San Ramón. Me debes un cuartín, dicen las campanas de San Martín.» Aquí hay «muchachas en flor, con los labios pintados con carmín chillón» y muchachos que las persiguen. La mezcla de fascinación y repulsión que experimenta Winston Smith, cuya sensibilidad se pretende que reconozcamos como rutinaria y gastada, es, en muchos aspectos, e incómodamente, la del propio Orwell.

Ya antes de *1984* eran numerosas las descripciones de torturas en celdas de policías totalitarias, del dolor y la humillación infligidos sistemáticamente al cuerpo humano. Después de Auschwitz y del Gulag vinieron las sistemáticas brutalidades de las guerras de Argelia y Vietnam. Nuestro estómago se ha llenado de horror gráfico hasta saciarse y se ha acostumbrado. Sin embargo, la tercera parte de la «Utopía» de Orwell (su propia designación exacta) sigue resultando casi insoportable. Sobre todo, es como tiene que ser. Se pretende hacer que imaginemos en nuestra médula, por así decirlo, el espantoso dolor físico infligido a Winston Smith. Se pretende que lo que nos dicen nos dé arcadas:

¡El codo! Se desplomó de rodillas, casi paralizado, agarrándose con la otra mano el codo golpeado. Todo

había estallado en una luz amarilla. ¡Era inconcebible, inconcebible que un solo golpe pudiera causar tanto dolor! La luz se aclaró y él vio a los otros dos, que le estaban mirando. El guardia se reía de sus contorsiones. Al menos había encontrado la respuesta a una pregunta. Nunca, por nada del mundo, desearía un aumento del dolor. Del dolor sólo se podía desear una cosa: que cesara. No había nada en el mundo tan malo como el dolor físico. Ante el dolor no hay héroes, ningún héroe, pensó una y otra vez mientras se retorció en el suelo, agarrándose en vano su inutilizado brazo izquierdo.

Esto posee una autoridad absoluta. Da testimonio del implacable concepto que tenía Orwell de las exigencias del cuerpo humano, del modo, totalmente legítimo, en que estas exigencias pueden anular, en ocasiones, hasta los ideales y obligaciones más elevados. Como Jonathan Swift, Orwell tenía sus raíces en el verdadero hedor y desgarramiento de la carne.

Pero no es esta manera de expresar un agudo sufrimiento lo que hace que el final de *1984* sea tan difícil de asimilar. Nos enfrentamos, creo yo, a algo más complicado de definir: un cierto prurito macabro, una vena de *kitsch* sádico precisamente del tipo que Orwell había identificado en sus estudios sobre la literatura basura. Sabemos por sus propias palabras que Orwell —es posible, por supuesto, que lo dijera por deferencia a su corresponsal— se sentía incómodo con los infames procedimientos de la habitación 101. La tortura de las ratas enjauladas que van a liberar para que le saquen los ojos a Winston Smith y luego se le coman la lengua no fue un invento de Orwell. Se puede leer sobre ello en los turbios tomos sobre *Chastisement* o en la *History of torture and mutilations* que todavía se pueden encontrar en la trastienda de alguna librería de segunda mano de Charing Cross Road. Pero su aplicación en *1984* tiene una especie de hechizo onanista. Hay aquí algo «enfermizo», pero en más de un sentido. La carta a Warburg del 22 de octubre de 1948 contiene una evidente clave. El libro, dice Orwell, «es una buena idea pero la ejecución habría sido mejor si no lo hubiera escrito bajo la influencia de la tuberculosis». Esta influencia nos sorprende por su omnipresencia. Las torturas, las abyecciones, las traiciones a sí mismo impuestas a 6.079 Smith W. son, de forma bien patente, una traducción de las sufridas por George Orwell en sucesivos y completamente inútiles períodos de hospitalización. «No había remedio: cada parte de él, incluso la cabeza, estaba inamoviblemente sujeta... Hubo una violenta convulsión de náusea dentro de él y casi perdió el conocimiento. Todo quedó a oscuras. Por un instante se volvió loco, un animal aullando.» Es Orwell el que habla, desde el dolor de sus pulmones agitados, desde el infierno de la terapia malgastada. Cuán anodinos son, en comparación,

los elegantes y metafísicamente observados avances de la tesis en *La montaña mágica* de Thomas Mann.

Para terminar, la dificultad con *1984* es su centro argumental. Durante buena parte de la composición de la novela, Orwell la consideró al parecer como una sátira del *managerialism* tecnocrático, de la mecanización enloquecida. Desde este punto de vista, *1984* habría sido una versión más negra de *R. U. R.*, de Kař rel Capek –a quien debemos la palabra «robot»– o de *Tiempos modernos*, de Chaplin. Pero el libro no es nada semejante. Es una alegoría, escasamente velada, del estalinismo, en la que los acontecimientos reales y las implicaciones ideológicas del conflicto Stalin-Trotsky son fundamentales. *1984* es, en muchos niveles, una expansión, una literal «humanización» de la esquemática fábula iniciada en *Rebelión en la granja*. Es bien conocida la declaración que hizo el propio Orwell en respuesta a una pregunta formulada por Francis A. Henson, de los United Automobile Workers, poco después de que *1984* se publicara en América:

Mi reciente novela NO se propone ser un ataque contra el socialismo (...) sino poner en evidencia las perversiones a las que es propensa una economía centralizada y que ya se han visto parcialmente realizadas en el comunismo y el fascismo. No creo que el tipo de sociedad que describo vaya a llegar necesariamente. Pero creo (contando, por supuesto, con el hecho de que el libro es una sátira) que algo similar *podría* llegar. Creo también que las ideas totalitarias han arraigado en las mentes de intelectuales de todas partes, y he intentado extender estas ideas hasta sus lógicas consecuencias. La acción del libro se sitúa en Gran Bretaña con la finalidad de destacar que las razas anglohablantes no son por naturaleza mejores que cualesquiera otras, y que el totalitarismo, *si no se combate*, podría triunfar en cualquier parte.

En realidad, sin embargo, las peculiaridades del tema Stalin-Trotsky trascienden las generalidades de la sátira. Y en esto la actitud de Orwell es en extremo ambigua. «Goldstein» (Trotsky) es descrito a la vez con admiración y con repugnancia. El largo extracto de los escritos de Goldstein que se incluye es una hábil parodia de la prosa del propio Trotsky. Cuando Winston Smith y Julia son persuadidos con engaños para unirse a la secreta Hermandad de disidentes trotskistas, Orwell deja claro que esta organización es tan homicida, tan opresiva y tan dogmática como el régimen del Gran Hermano. Lo judío causaba incomodidad a Orwell. Este reflejo es patente en *1984*. Sale a la luz en el motivo de la mujer que «quizá fuera judía» ametrallada en la película bélica que ve Smith; se hace gráfico en la persona de Goldstein. Sobre todo aparece en un momento del magistral Apéndice en el que se ha reparado poco pero es crucial: «Lo que se requería en

un miembro del Partido era un punto de vista similar al del hebreo de la Antigüedad, que sabía, sin saber mucho más, que todas las naciones que no son la suya adoraban a “falsos dioses”. No necesitaba saber que esos dioses se llamaban Baal, Osiris, Moloch, Astaroth y demás: probablemente, cuanto menos supiera de ellos, mejor para su ortodoxia. Conocía a Jehová y sabía, por tanto, que todos los dioses que tuvieran otros nombres y otros atributos eran dioses falsos». Un buen comentario. Pero sorprendente en un defensor, en un descendiente de Bunyan y de Milton.

En otros puntos clave hay ambigüedades o confusiones comparables. «Al final, el Partido declarararía que dos y dos son cinco, y uno tendría que creerlo.» Bajo la tortura, esto es exactamente lo que Winston Smith *quiere* creer. Pero lo que interviene aquí es algo más que una imagen bastante tosca de abyección irracional. El derecho mismo a proclamar que dos y dos son cinco, a pesar de todo precedente, de toda ortodoxia, de todos los dictados de un oficioso sentido común: con eso es con lo que el «hombre del subsuelo» de Dostoievski identifica la libertad humana. En tanto la imaginación humana, enseña Dostoievski, pueda negarse a dar su conformidad a los axiomas universales euclidianos, seguirá estando en libertad. Orwell conocía este famoso pasaje, desde luego. ¿Cómo debemos interpretar, entonces, el uso que hace de él y cómo le da la vuelta? ¿Qué valores, paródicos, nihilistas o simplemente confusos, hemos de atribuir a la admonición de que aquellos que posean suficiente cordura y valor como para oponerse al Gran Hermano deben estar dispuestos a «arrojar ácido sulfúrico a la cara a un niño»? Winston Smith se inventa un tal «camarada Ogilvy» a efectos de hagiografía del Partido:

Le pareció curioso que se pudieran crear hombres muertos pero no vivos. El camarada Ogilvy, que nunca había existido en el presente, existía ahora en el pasado, y, una vez se hubiera olvidado el acto de falsificación, existiría de una manera tan auténtica como Carlomagno o Julio César y con las mismas pruebas.

¿Tenemos que deducir de esta ingeniosa argucia que nuestra propia historia pasada es una invención imposible de verificar?

Mientras trabajaba en este artículo volví a leer *El destino del hombre*, de Malraux, y *Oscuridad a mediodía*, de Koestler. Por lo que se refiere a impacto, a difusa influencia, 1984 es desde luego la tercera de la serie. Es muy inferior, sin embargo, en cuanto a talla intrínseca. La obra de Malraux sigue siendo una novela importante, convincente en su manera de entender la incierta densidad y las complejidades de la conducta humana. El

centro argumental de la de Koestler es muy claro, caso que no es el de Orwell. La mera inteligencia filosófico-política, el conocimiento desde dentro manifiesto en *Oscuridad a mediodía* son de una clase diferente al de *1984*. Estas comparaciones inducen la interesante posibilidad de que el libro de Orwell pertenezca a una categoría muy particular y restringida: la de unos textos de tremenda fuerza o ingenio que deben leerse en época bien temprana de la vida y leerse enteros *una vez*. Estos textos se graban en nuestra mente y en nuestros recuerdos como un profundo aguafuerte. Cuando volvemos a ellos, la impresión de *déjà vu*, de artificio imprescindible, como sucede con ciertas famosas fotografías de prensa, es difícil de soportar. Yo incluiría *Cándido* y *El rojo emblema del valor* en este mismo epígrafe de «inolvidables de una vez».

¿Se desvanecerá *1984* de la inmediatez y el conocimiento masivo después de 1984? Ésta es, a mi juicio, una pregunta muy difícil de contestar. «El panorama real», informaba Orwell en la *Partisan Review* en julio-agosto de 1947, «es muy sombrío, y todo pensamiento serio debe empezar por ese hecho». Nada hay actualmente en nuestros asuntos, nacionales e internacionales, que refute esa proposición. Para cientos de millones de hombres y mujeres del planeta, el por desgracia célebre clímax de la visión de Orwell, «si queréis una imagen del futuro, imaginad una bota pisoteando una cara humana», no es tanto una profecía como una imagen banal del presente. Si llega a tener lugar el desastre nuclear o nuestros sistemas políticos se hundan bajo el peso de los armamentos y de la codicia, es posible que haya quienes –tal vez muchos– recuerden la novela de Orwell como un acto de inspirada premonición. Pero también podría ser que se revelaran sus debilidades como argumento, como obra de arte. Las conmemoraciones que van a llenar este año próximo llamarán la atención hacia una obra de relevancia superior, pero también hacia un libro peculiarmente imperfecto. Muy probablemente, no podría ser de otra manera. Pues, como inquiere Thoreau, ¿puede un hombre matar al tiempo sin herir a la eternidad?

12 de diciembre de 1983

Danubio negro (1986)

La vanguardia de la sátira es local. La eficacia del autor satírico depende de la precisión, de la densidad circunstancial que tenga el blanco elegido. Como el caricaturista, trabaja cerca de su objeto y aspira a que éste sea reconocido de forma inmediata y sobresaltada. En cierto sentido la sátira aspira no solamente a la destrucción sino también a la autodestrucción. Idealmente, consumiría su tema y de este modo eliminaría la causa de su propia ira. El fuego muere en la ceniza fría. Karl Kraus, de Viena, el maestro de la sátira de nuestra época, dio a su revista el título de *Die Fackel* (La antorcha), pero no es el único que ha recurrido al motivo del fuego: la llama y la sátira tienen afinidad desde hace mucho tiempo.

En consecuencia, pocas sátiras, verbales o pictóricas, han resultado duraderas. En Aristófanes hay una especie de bufonada de la mente, una payasada de las ideas maravillosamente física, que garantiza una cierta universalidad, pero buena parte, aun de sus mejores comedias, sólo logran hacer reír después de atravesar setos de espino de notas a pie de página y explicaciones eruditas. La generalidad de los temas de Juvenal –la guerra entre los sexos, la hipocresía religiosa, la ostentosa vulgaridad del *nouveau riche*, la corrupción de la política urbana– es tal que eleva su furia a perenne tristeza por lo que atañe al hombre. Es sorprendente, sin embargo, hasta qué punto Juvenal resiste mejor en cita que en el texto completo. Por la claridad de su argumentación, por la exactitud de la correspondencia entre el escenario satírico y su contraparte político-religiosa, *Historia de una bañera* sigue siendo la obra maestra de Swift. Ahora sólo los eruditos leen esta feroz invención, precisamente porque supone un conocimiento especializado y estrechamente referencial de la política de Iglesia y partido, de diócesis y gabinete, en la Inglaterra de comienzos del siglo XVIII. Si los *Viajes de Gulliver* sobreviven como un clásico, es en buena medida a pesar de sus propósitos satíricos especiales, nuevamente políticos,

partidistas –incluso difamatorios–, que subyacen a los relatos. Aquí, de manera casi única, el veneno, que requería precisas identificaciones y reconocimientos, se ha evaporado en la fantasía.

El problema con que se enfrenta todo el que en 1986 quiera acceder a Karl Kraus en cualquier lengua que no sea un alemán vienés/antivienés muy especial es el del localismo, de lo que Henry James habría denominado «el espíritu del lugar». Es el problema de la formidable densidad, del entretrejimiento de ilusión efímera, referencia interna de grupo y codificadas presunciones de familiaridad que hay hasta en los escritos de mayor alcance y más apocalípticos de Kraus. Viena en el cambio de siglo, en el período de entreguerras y en víspera de la catástrofe no es meramente el escenario fijo, el polo magnético del sentido de la realidad que tiene Kraus; es la constante diaria de su reportaje moral, minuciosamente observador. Que había en Kraus una arcadía celosamente guardada –un tímido y tenso amor por ciertos refugios de Bohemia y de los Alpes– es seguro. Pero el genio de esta obra, el alimento, siempre abundante, de sus odios líricos, fue una única ciudad, anatomizada, diseccionada, hecha crónica en su vida política, social, artística, periodística, en un escrutinio día a día, desde la década de 1890 hasta 1936, el año de su muerte. La Viena de Kraus es el ámbito total de su sensibilidad, como lo es Dublín para la de James Joyce.

Contemplando a Viena, Kraus fue poseído por la clarividencia. Percibió en su febril brillo cultural los síntomas de la neurosis, de las fatales tensiones entre «la cultura y su malestar». (La famosa expresión de Freud, un vidente rival, a quien despreciaba, podría ser suya.) En el lenguaje del periodismo vienés, de la charla de salón y de la retórica parlamentaria registró algo enfermizo que estaba invadiendo los centros vitales de la lengua alemana. Mucho antes que George Orwell y de forma mucho más completa, Karl Kraus relacionó la descomposición en la lucidez, en los valores de verdad, en el personal vigor del discurso privado y público con la descomposición, más en general, de las sociedades políticas centroeuropeas y occidentales. En las angustiadas sátiras de Kraus sobre las falsedades, sobre las actuaciones legales determinadas por la clase, y en particular de la justicia penal, cobra realidad un fustigador repudio del orden burgués en su totalidad. Antes quizá que ningún otro crítico social, Kraus identificó y analizó el trastocamiento de las ideas estéticas en la literatura y en las bellas artes por obra del omnipotente poder de la comercialización, de los medios de comunicación de masas, de los lanzamientos publicitarios. Sus anatomías del *kitsch* aún no han sido superadas. Y, de

una manera que desafía la explicación racional –en esto se le puede comparar con Kafka–, Kraus percibió en el crepúsculo del viejo régimen europeo y en los demenciales horrores de la I Guerra Mundial la venida de una noche todavía más tenebrosa. Al satirizar la ingenua fe en el progreso científico, Kraus pudo establecer en 1909 la proposición, entonces enteramente fantástica (ahora insoportable), de que el progreso de tipo científico-tecnológico «hace monederos con piel humana».

Pero por amplias que sean sus implicaciones, las ocasiones para la profecía que hay en Kraus, los trampolines de su ira, siguen siendo estrictamente locales y temporales. Sus despiadadas críticas y parodias lingüísticas arrancan de algún artículo, con frecuencia trivial, en la prensa diaria, de alguna efímera reseña literaria, de una nota publicitaria o un anuncio. Las diatribas contra las groseras miopías de la ley de la burocracia tardoimperial o de entreguerras son desencadenadas por alguna oscura acusación en los suburbios o en las zonas deprimidas de la ciudad. Las polémicas de Kraus, sumamente ambiguas, sobre el tema de la homosexualidad –deploraba que fuera perseguida, al tiempo que temía su clandestina influencia en la política y en las letras– hacen suponer un íntimo conocimiento de ciertos escándalos, casos de calumnia, suicidios bajo la presión de chantaje tanto en la Alemania de los Hohenzollern como en el *beau monde* vienés. ¿Quién recuerda hoy –y mucho menos lee– a los periodistas, a los críticos teatrales, a los publicistas o a los pedantes académicos que Kraus seleccionó para su implacable censura? ¿Quién recuerda a los expertos forenses, a los criminólogos cuyas complacencias con anteojeras ridiculizó Kraus? Hasta el *opus magnum* de Kraus –el titánico drama-collage sobre la I Guerra Mundial, titulado *Los últimos días de la humanidad* y que toma como modelo, soberbiamente, las alegorías de la Walpurgisnacht de la segunda parte del *Fausto* de Goethe– exige muchas veces un conocimiento no sólo del dialecto y el *slang* vieneses sino también de las minucias de los hábitos administrativos y sociales del edificio, en pleno hundimiento, del Imperio austrohúngaro.

Un segundo obstáculo impide acceder hoy a Kraus. Los escritos completos son extensos; los dos volúmenes de cartas íntimas a la baronesa Sidonie Nádhern'y, que fue la gran pasión de su vida, son profundamente reveladores. Pero su genio triturador fue al parecer más manifiesto en sus apariciones personales como lector-recitador de sus propios textos, de sus traducciones de Shakespeare y otros dramaturgos y de poesía. Kraus presentó unas setecientas lecturas en solitario entre 1910 y 1936. Tenemos numerosos informes –y todos sin resuello– de testigos presenciales y de oídas de estas

funciones (los más recientes, en las memorias de Canetti). Una pura fuerza de pensamiento, un carisma intelectual-histriónico del virtuosismo más singular emanaba, según parece, de las recitaciones y lecturas de Kraus. Entre 1916 y 1936 adaptó para su interpretación en solitario en alemán trece comedias de Shakespeare. Quienes (aún entre nosotros) estaban entre el público hablan de una multiplicidad de voces, de una tensión y un ritmo dramáticos no igualados en el teatro de verdad. Las artes de Kraus para la presentación directa incluían la música: con acompañamiento de piano, interpretaba con mímica, canto y palabras, él solo, las operetas de Offenbach, a quien, junto con Johann Nestroy, dramaturgo vienés del siglo XIX, y Frank Wedekind, comediógrafo contemporáneo de cabaré, situó en la vanguardia misma de la sátira literaria y social. Fue Kraus en su atril, en su «Teatro de la poesía y del pensamiento», el que lanzó el mayor hechizo. Como otros grandes profetas y vigilantes en la noche, tenía con el lenguaje una relación más física, más inmediata que ninguna que se pueda fijar escribiendo. Han quedado una o dos fotografías de aficionado de estos dramas de la palabra. No tenemos ninguna grabación.

Son estas distancias, con el hombre y con su medio omniconfigurador, las que hacen que el profesor Harry Zohn, notablemente quijotesco, se esfuerce por conseguir para Kraus un público lector anglohablante más amplio. *Half-truths & Oneand-a-half truths* (Carcanet) intenta poner ante los lectores ingleses «un mosaico de las opiniones, actitudes e ideas de Karl Kraus tal como las revela en forma de aforismo». Ahora bien: es totalmente cierto que Kraus podía brindar máximas lapidarias y aforismos mordaces. Pero éstos carecen, sobre todo fuera de contexto, de la persuasiva intensidad y de la presión de pleamar que posee su retórica. Como los poemas de Kraus, sus aforismos se resienten en ocasiones de un deliberado manierismo, de la timidez del sabio.

Hay momentos intensos y sugerentes: «Las sátiras que el censor entiende son prohibidas con toda la razón»; «uno no debe aprender más que lo que necesita absolutamente contra la vida»; «ya no tengo colaboradores. Me daban envidia. Repelen a los lectores que quiero perder yo mismo»; «el psicoanálisis es esa enfermedad mental para la cual se considera a sí mismo una terapia» (un golpe tan famoso como irrefutable); «no me gusta inmiscuirme en mis asuntos privados», o el hallazgo, tan en consonancia con las máximas de La Rochefoucauld, «la ingratitud es a menudo desproporcionada con respecto al beneficio recibido». Con harta frecuencia, sin embargo, las máximas extraídas y agrupadas por el profesor Zohn pueden relegarse sin más al olvido. ¿Qué hay más

banal que la proposición según la cual «se considera normal venerar la virginidad en general y ansiar su destrucción en particular»? ¿Necesitamos que el reprobador del sentimentalismo nos diga que «el amor y el arte no abrazan lo que es bello sino lo que ese abrazo hace bello»? Cuán hueca es la autodramatización del alarde de Kraus «yo y la vida: la disputa se resolvió caballerosamente. Los adversarios se separaron sin haber hecho las paces». Cuán forzada es la declaración «muchos comparten mis opiniones conmigo. Pero yo no las comparto con ellos». ¿Y podría haber una generalidad más fácil de refutar que la afirmación de que «un poema es bueno hasta que uno sabe de quién es» (y esto lo dice un ardiente, aunque torpe, traductor de los sonetos de Shakespeare)? Sin su contexto, ¿qué tiene que pensar el lector de algo que en realidad no es un aforismo de Kraus sino una variación sobre la más universal de las citas: «Señor, perdónalos, porque no saben lo que hacen»?

Es muy posible que el más célebre de los dichos breves de Kraus sea también el más controvertido: «Respecto a Hitler, no se me ocurre nada que decir» (*Mir fällt zu Hitler nichts ein*). El profeta se quedó sin habla ante la pesadilla de la realización de sus peores temores. Anotada a finales de la primavera o principios del verano de 1933, esta abstención del discurso, esta despedida de la elocuencia, revela un terrible hastío. Los cientos de representaciones públicas, los treinta y siete volúmenes de *Fackel*, la atormentada salida y marginal regreso de Kraus al judaísmo (la cuestión sigue envuelta en la oscuridad) habían sido inútiles. Un zafio infierno estaba a punto de engullir a la civilización europea y, más especialmente, a la lengua alemana, que Kraus había amado y por la que había luchado. «La lengua es la única quimera cuyo ilusorio poder es infinito, algo inagotable que impide que la vida se empobrezca», había escrito. «Que los hombres aprendan a servir a la lengua.» Ahora, el instrumento elegido de Kraus, la única vara de zahorí de la verdad que el hombre pensante tiene a su alcance, se convertiría en estridente megáfono de lo inhumano. Ante Hitler, un antimaestro de la palabra más despiadado que él —un actor, un recitador más hipnótico—, Kraus se quedó callado. En algún nivel muy profundo de su semiconsciencia tal vez percibió en Hitler la imagen, monstruosamente distorsionada pero también paródica, de sus propios talentos. Ahora se encontraba a sí mismo entre la bola de cristal y el espejo y enmudecía.

En realidad, el gas mefítico del nazismo había empezado a burbujear en Austria. Fue en las calles de Viena, antes de 1914, donde Adolf Hitler se nutrió hasta saciarse de las

teorías raciales, los histéricos resentimientos y el antisemitismo que habrían de componer su demonología. Cuando el nazismo volvió a Viena, en la primavera de 1938, la acogida que le fue dispensada excedió en fervor incluso a la recibida en Alemania. Unas formas fantasmales de nacionalsocialismo, un latido apenas atenuado de antisemitismo y una singular infusión de oscurantismo, en parte eclesiástica, en parte rural, siguen caracterizando el clima de conciencia en la Austria de Kurt Waldheim. Es este caldero de brujas el que provoca las implacables acusaciones y las sátiras de Thomas Bernhard.

A diferencia de Kraus, Bernhard es principalmente un escritor de ficción: de novelas, relatos y obras para radio. Prolífico y desigual, en sus mejores momentos es el artesano más destacado de la prosa alemana después de Kafka y Musil. *Amras* (todavía no traducida al inglés), *The Lime Works [La calera]* traducida por Sophie Wilkins (y recientemente reeditada por la University of Chicago Press, que ha sacado también otras dos novelas de Bernhard) y la aún no traducida *Frost [Helada]* crearon un paisaje angustioso tan detallado, tan precisamente imaginado, como ningún otro en la literatura moderna. Los bosques tenebrosos, los torrentes precipitados pero con frecuencia contaminados, las aldeas empapadas y malignas de Carintia –la misteriosa región de Austria en la que Bernhard vive su vida totalmente privada– se transmutaron en el escenario de un infierno de poca monta. Aquí, la ignorancia humana, los aborrecimientos arcaicos, la brutalidad sexual y el fingimiento social prosperan como víboras. Increíblemente, Bernhard llegó a extender esta visión nocturna, fríamente histórica, a las mayores alturas de la cultura moderna. Su novela sobre Wittgenstein, *Correction [Corrección]* (disponible en tapa blanda en Vintage), es uno de los logros más sobresalientes de la literatura de posguerra. Su *Der Untergeher [El malogrado]* (no traducido al inglés), un relato centrado en la mística y el genio de Glenn Gould, trata de descubrir los poderes frenéticos de la música y el enigma de un talento para la suprema interpretación. La musicología, la obsesión erótica y la tónica de autodesprecio característica de Bernhard confieren fuerza persuasiva a la novela *Concrete [Hormigón]* (otro de los volúmenes de la Universidad de Chicago). Entre estas cimas hay demasiados relatos y guiones que se imitan a sí mismos, automáticamente sombríos. Sin embargo, incluso cuando Thomas Bernhard es inferior a sí mismo es inconfundible el estilo. Heredero de la pureza marmórea de la prosa narrativa de Kleist y de la vibración del terror y el surrealismo de Kafka, Bernhard ha convertido en un instrumento totalmente adecuado a sus propósitos de severa censura la frase corta, una sintaxis impersonal,

aparentemente oficiosa, y el despojamiento de las palabras concretas hasta dejarlas en sus huesos radicales. Las primeras novelas de Beckett darán al lector inglés alguna aproximación a la técnica de Bernhard. Pero incluso en lo más desolado de Beckett hay risa.

Nacido en 1931, Bernhard pasó su infancia y su adolescencia en la Austria prenatal y nazi. La fealdad, la chillona mendacidad de aquella experiencia han marcado la totalidad de su visión. De 1975 a 1982, Bernhard publicó cinco estudios autobiográficos. Cubren la época que se extiende desde su nacimiento hasta sus veinte años. Recogidos ahora en una secuencia continua, estos recuerdos constituyen *Gathering evidence* (Knopf). Narran los primeros años de un hijo ilegítimo recogido y criado por unos excéntricos abuelos. Son la crónica de los odiosos años escolares de Bernhard bajo un sistema sádicamente represivo, dirigido primero por sacerdotes católicos, luego por nazis, después nuevamente por sacerdotes; queda bien patente que no hay gran diferencia entre unos y otros. La sección titulada «The Cellar» [*El sótano*] narra con paralizante detalle las experiencias del joven Bernhard en Salzburgo cuando la ciudad estaba siendo bombardeada por las Fuerzas Aéreas aliadas. Los años de la inmediata posguerra fueron un oasis para Bernhard, que pasó a trabajar como aprendiz y dependiente con un tendero vienés y fue testigo de la temporal turbación de los nazis, ahora de forma tan repentina y sorprendente convertidos a la democracia. Mientras hace recados para su abuelo moribundo, el viejo tigre anticlerical y anarquista al que Bernhard quería como no había querido a nadie cercano a él, el joven, de dieciocho años, cae enfermo. Es confiado a un pabellón hospitalario para seniles y moribundos. (Estos pabellones se harán perennes en sus novelas posteriores y en el inspirado libro –en parte realidad, en parte invención– *El sobrino de Wittgenstein*.) En el hospital, Bernhard contrae la tuberculosis. En el umbral de la vida adulta, se encuentra sentenciado a muerte. Esperando constantemente el cumplimiento de esa sentencia y a la vez desafiándola, escapará a la ciudadela armada de su arte.

Escrupulosamente traducido por David McLintock, que también tradujo *Concrete*, este retrato del artista como niño torturado y como joven acosado por la muerte no constituye una lectura poco exigente. Hay una nota de dolor y aborrecimiento nunca mitigados:

Pronto se vio confirmada mi sospecha de que nuestras relaciones con Jesucristo no eran en realidad

distintas de las que habíamos tenido con Adolf Hitler seis meses o un año antes. Cuando consideramos las canciones y coros que se cantan para el honor y la gloria de cualquier personaje tildado de extraordinario, sea quien sea –canciones y coros como éstos cantábamos durante la época nazi y después–, nos vemos obligados a admitir que, con ligeras diferencias de formulación, los textos son siempre los mismos y se cantan siempre con la misma música. Todo en esas canciones y coros es simplemente una expresión de estupidez, bajeza y falta de carácter por parte de quienes los cantan. La voz que se oye en esas canciones y coros es la voz de la inanidad, de una universal y mundial inanidad. Todos los crímenes de la educación perpetrados contra los jóvenes en los establecimientos de enseñanza de todo el mundo son perpetrados en nombre de algún personaje extraordinario, se llame Hitler, Jesucristo o de cualquier otra manera.

Los médicos son torturadores con licencia no menos que profesores. Su desprecio por la vida interior del paciente, por las complejas necesidades de los moribundos, guarda una proporción exacta con su arrogancia, con sus afirmaciones altivas pero huecas de poseer un conocimiento de experto. La detallada descripción que hace Bernhard de cómo casi se asfixia mientras le ponen inyecciones de aire en el pecho es intencionadamente insoportable. Representa una larga alegoría del estrangulamiento: por obra de las circunstancias familiares, de la educación, de la servidumbre política. Escribe: «El profesor se presentó inmediatamente en el hospital y me explicó que lo que había ocurrido no era *nada fuera de lo corriente*. No dejaba de repetir esto de forma categórica, excitado y con una expresión maligna en su cara que dejaba entrever claramente una amenaza. Mi neumotórax se había frustrado ahora, gracias a la discusión del profesor sobre su menú del almuerzo, y había que idear algo nuevo». Sigue una intervención peor, todavía más brutal.

Dentro de esta «inanidad mundial», la inanidad de Austria es con mucho la más detestable. Bernhard arremete contra el untuoso entierro de su pasado enteramente nazi, contra el megalómano provincianismo de la cultura vienesa, contra la ciénaga de superstición, intolerancia y avaricia en que el campesino o el habitante de las montañas austríacos llevan sus asuntos. Bernhard anatematiza un país que tiene por norma sistemática ignorar, humillar y desterrar a sus más grandes espíritus, ya se trate de Mozart o de Schubert, de Schönberg o de Webern; un *establishment* académico que se niega a honrar a Sigmund Freud, aun póstumamente; un odio crítico-literario que exilia a Broch y a Canetti y reduce a Musil casi al hambre. Hay numerosos entornos de infierno, trazados por la estupidez, la venalidad y la codicia humanas. Sólo en la provincia de Salzburgo, cada año, dos mil seres humanos, muchos de ellos jóvenes, intentan suicidarse. Un récord europeo, pero apenas, si hemos de creer a Bernhard, ajustado a los

motivos: «Los habitantes de la ciudad son totalmente fríos; la mediocridad es su pan de cada día y el cálculo sórdido su rasgo característico». En una novela muy reciente, *Maestros antiguos*, se otorga la palma de la infamia, sin derecho de apelación, a la «más estúpida», a la «más hipócrita» de todas las ciudades, que es Viena.

El problema del odio es que le falta aliento. Cuando el odio genera una inspiración verdaderamente clásica –en Dante, en Swift, en Rimbaud– lo hace a rachas, cubriendo distancias cortas. Prolongado, se convierte en una sierra monótona y embotada que zumba y chirría sin cesar. La obsesiva e indiscriminada misantropía que hay en Bernhard, las filípicas día y noche contra Austria amenazan frustrar sus propios fines. No admite la fascinación y el genuino misterio del caso. El país, la sociedad, que con tanta razón censura por su nazismo, por su fanatismo religioso, por su risible autosatisfacción, da la casualidad de que es también la cuna y el escenario de gran parte de lo más fértil, más relevante de toda la Modernidad. La cultura que produjo a Hitler también engendró a Freud, Wittgenstein, Mahler, Rilke, Kafka, Broch, Musil, el *Jugendstil* y lo más importante de la música moderna. Eliminen ustedes del siglo XX Austria-Hungría y la Austria de entreguerras y no tendrán lo más demoníaco, lo más destructivo de esa historia, pero tampoco sus grandes fuentes de energía intelectual y estética. No tendrán las intensidades mismas, la autodesgarradora violencia de espíritu que produjeron un Kraus y un Bernhard. Lo que antaño fue esencial para Europa se tornó esencial para la civilización occidental. Hay muchas maneras evidentes en las que la cultura urbana americana de hoy, y en especial la cultura urbana judía americana, es un epílogo de la Viena *fin-de-siècle* y de esa dinamo de genio y neurosis definida por el triángulo Viena-Praga-Budapest. Para ese núcleo, el mero odio es un guía tuerto.

21 de julio de 1986

B. B. (1990)

La tumultuosa muchedumbre que salió en dirección oeste por los desgarrones del Muro de Berlín el pasado noviembre vació los supermercados y las tiendas de vídeos. En cuestión de horas no quedaban ni comida rápida ni desodorantes. Los grandes almacenes de Berlín Occidental fueron vaciados de sus cuantiosas existencias de vídeos de porno blando y a veces duro. Camisetas y vaqueros, una moneda de cambio al otro lado del Muro en los tiempos de las dos Alemanias, salían volando de los estantes. Inocentes y perspicaces, moviéndose al ritmo del *heavy metal* y el rock, que, clandestinos o manifiestos, habían constituido las odas a la libertad en toda la Europa del Este, los jóvenes y no tan jóvenes pusieron en escena la primera revolución transmitida por televisión. Una vez que se habían topado con *Dallas* (podía captarse a varios cientos de kilómetros al este de Checkpoint Charlie), una vez que podían multiplicar y vender grabaciones de telenovelas occidentales y de jaranas rockeras más allá de la «línea de Dallas», fueron inevitables el cataclismo y el saturnalismo. La televisión desencadenó el gran movimiento desenfrenado hacia una economía de consumo y la televisión vendió (brillantemente) la avalancha cuando en efecto se produjo. ¿Por qué vivir sólo de pan cuando hay mantequilla de cacahuete? ¿Por qué seguir siendo un satélite soviético cuando la palabra «satélite» significa televisión por cable?

Lo que se ha ganado ha sido enorme. Unos regímenes de aborrecible estupidez, de corrupto despotismo, de increíble ineficiencia han sido destruidos. Lentamente, los seres humanos al este de Berlín y del Oder-Neisse están recuperando su respeto a sí mismos, su libertad de movimientos, su sensación de que un futuro es posible. Más lentamente, pero con todo de manera tangible, están saliendo a la superficie las dimensiones ocultas del iceberg de las pasadas matanzas, mentiras y sádicas charadas. Los cadáveres gritan, las sombras de los torturados y los borrados adquieren siniestra sustancia. La historia está

empezando a entrar de nuevo en la incierta luz de la verdad. Desde 1789 no se ha sentido Europa tan viva, tan ebria de posibilidades. La Unión Soviética y Estados Unidos se están retirando a un provincianismo colosal y débil, aunque ocasionalmente beligerante. Las antiguas campanas de Praga y Cracovia pueden oírse a través de una extensión de terreno oscuro pero vivo. Leningrado y Odessa están abriendo de nuevo las ventanas a la luz de Occidente (la imagen talismánica de los liberales rusos del siglo XIX). La violencia y la hipocresía en Rumanía son aterradoras, pero aun allí es difícil imaginar un retroceso al demencial pasado. Sólo un gurú irresponsable dejaría de regocijarse con este tiempo de esperanza.

Pero se han perdido cosas. El marxismo, al ser producto de una *intelligentsia*, notablemente en Alemania Oriental, se sentía comprometido con ciertos ideales arcaicos y paternalistas de instrucción elevada, de cultura académico-literaria. Florecieron la música y el teatro clásicos, la publicación de los autores clásicos. Al llevar dentro de su facilidad estridente y de su seducción de masas el germen de la protesta anárquica, se mantuvieron (en parte) a raya muchas de las cosas más chapuceras de la Modernidad, de los medios de comunicación, del entretenimiento de inferior categoría. Ahora, los directores e intérpretes están abandonando las más de setenta orquestas sinfónicas financiadas por el gobierno de Alemania Oriental. Los profesores se van poco a poco. Los poetas y los pensadores se preguntan si pueden competir en los mercados de futuros de las elecciones comerciales. Da la casualidad de que la opresión es la madre de la metáfora. En el supermercado, Goethe es deficitario. Estas pérdidas, sin embargo, son en un plano inmediato pérdidas de lujo, y quizá sean recuperables. El signo menos en el balance llega más hondo pero es mucho más difícil de definir.

Después de los llamamientos mosaico-proféticos a la justicia, después del cristianismo primitivo, el marxismo constituyó el tercero de los grandes modelos de la esperanza. Cuando Marx, en los famosos manuscritos de 1844, imaginó una sociedad en la que el amor y la solidaridad, y no el dinero y los odios competitivos, se intercambiaran entre los seres humanos, no hacía más que dar una nueva formulación a los llamamientos a la trascendencia de Jeremías, Amós y los Evangelios. Cuando exhortaba a crear un reino de justicia social, de fraternidad sin clases sobre la Tierra, estaba traduciendo a términos seculares el destello luminoso de lo mesiánico. Sabemos –supongo que siempre hemos sabido– que estos llamamientos eran utópicos: que los seres humanos son carnívoros más o menos dotados, y que el hombre es un lobo para el hombre. Lo que es aún más

deprimente, sabemos –y deberíamos saber desde las fantasías utópicas de Platón– que los ideales de igualdad, de racionalidad colectiva, de austeridad abnegada, solamente se pueden imponer a un coste totalmente inaceptable. El egoísmo humano, el impulso competitivo, el ansia de despilfarro y ostentación solamente pueden ser ahogados por una violencia tiránica. Y, a su vez, aquellos que ejercen semejante violencia se desintegran ellos mismos en la corrupción. De manera ineluctable, los ideales colectivistas-socialistas parecen conducir a una forma u otra de Gulag.

Saber esto nos disminuye. Hace más ruidoso el griterío del dinero en los mercados de Occidente y, con estridencia aún mayor, en los mercados negros de los alrededores de la Puerta de Brandenburgo y de las antaño bellas plazas de Praga. Las utopías moribundas dejan veneno tras de sí. El camello, el vendedor de *kitsch*, el rufián se han trasladado al vacío de Rusia y Europa del Este. El sueño marxista se convirtió en una pesadilla imperdonable, pero los nuevos sueños diurnos son furibundos: el tribalismo, el patrioterismo regional, los aborrecimientos nacionalistas arden desde el Asia soviética hasta Transilvania, desde los cabezas rapadas de Berlín Oriental hasta los atracadores de Croacia y Kosovo. Con ellos viene, inevitablemente, el odio a los judíos: se intuye que el programa marxista de internacionalismo, de abolición de las fronteras, estaba radicalmente contaminado de universalismo judío. Al fin y al cabo, Trotski era judío. Así pues, una vez más los viejos y demenciales tambores de las exigencias territoriales y la autonomía étnica propugnadas por los irredentistas están retumbando en la jungla de las ciudades.

En lo que he escrito hasta este momento no hay apenas, desde luego, una frase que no incorpore, más o menos directamente, una expresión, una idea, una ambigüedad tomada de Bertolt Brecht. Me he limitado a adaptar los títulos de dos obras maestras tempranas: *Tambores en la noche* y *En la jungla de las ciudades*. Ningún poeta lírico, ningún dramaturgo, ningún panfletista ha dado una voz más penetrante a los himnos del dinero, ha hecho más palpable el hedor de la codicia. Pocas mentes han indagado de una manera más implacable la hipocresía y el desenvuelto autoengaño que lubrican las ruedas del provecho y hacen exteriormente higiénicas las relaciones de poder en el mercantilismo y en el capitalismo de consumo de masas. Al mismo tiempo, y con frecuencia dentro de los mismos textos oblicuos, esópicos, Brecht da testimonio del cinismo, de las artimañas (fue el más astuto de los supervivientes, gatuno en sus sinuosas maniobras y aterrizajes)

necesarias para resistir en el laberinto homicida del leninismo y el estalinismo. En los más excelentes poemas de Brecht (algunos se cuentan entre los más bellos de nuestro siglo), en sus mejores obras teatrales, en los innumerables cantos de rebelión y esperanza llena de cicatrices que inspiró y cantó, la clave última es menor, el ritmo, aunque en ocasiones imperceptiblemente, es descendente. *Un hombre es un hombre* (otro título famoso): lo más probable es que la avaricia del hombre, su cobardía, su frenético egoísmo prevalezcan. Madre Coraje, cuando han matado a sus hijos y la tierra ha quedado yerma, se unce a su carro fatal: armas para vender. El escenario da vueltas y vueltas. La historia es un rutinario tormento autoinfligido. Las visiones de justicia se convierten en un rojo apocalipsis. Lo que quedará de nuestras ciudades, como proclama un gran poeta lírico temprano, serán los vientos negros que las han barrido. Sin embargo, los absurdos sueños asesinos valieron la pena de ser soñados. La perspicacia no es conocimiento, por acertada que resulte haber sido. Los que estaban equivocados, detestablemente equivocados, como los bolcheviques, los comuneros en Francia en 1871, las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española, los millones que murieron proclamando su fidelidad a Stalin, estaban, de una manera paradójica y profundamente trágica, menos equivocados que los clarividentes, que los ironistas y los *yuppies*, que los vendedores a bombo y platillo de Madison Avenue y los intermediarios que «braman» en la Bolsa. (La imagen es de W. H. Auden, a quien Brecht conoció durante un tiempo como el camarada Auden.) Es mejor haber sido alucinado por la justicia que despertado a la comida basura. El crucero que inició con el disparo de una salva el levantamiento de Petrogrado se llamaba *Aurora*. Así se sintió Brecht, que venía «de los bosques negros».

Y al parecer llegó casi totalmente formado, como algún ícubo dispuesto a hacer diabluras. Las entonaciones de Brecht, su manera astuta, su ingenio sardónico, el caparazón del funámbulo en tensión para sobrevivir están en las más antiguas de las *Letters, 1913-1956*, seleccionadas, editadas y anotadas por John Willett y traducidas, clara y fielmente al inglés, por Ralph Manheim (Routledge). Bertolt Brecht tiene sólo quince años cuando elige esta senda. Pero ya se ha llegado a este credo: «Combinar la fidelidad a la naturaleza con el idealismo: eso es el arte». Y así es la feroz percepción. Brecht tiene pensado un poema: «Por la tarde el enemigo es derrotado». (Estamos en noviembre de 1914.) Alegría por un lado, rabia y desesperación por otro: «Ésta es una noche en la que las madres lloran». Nada revelador en eso, pero luego viene el toque Brecht: «En *los dos* lados». Esas lágrimas impotentes habrían de llenar sus obras. Las

madres –militantes, ciegas, cínicas, idealistas– reaparecen una y otra vez. Posteriormente, Brecht convertiría *La madre* de Gorki en una obra de teatro en gran medida suya. Pero el propio B. B. no lloraba. Abril de 1918, un mes antes de ser llamado a filas: «Éstos son días celestiales (...). Por la noche cantamos canciones de Goethe, Wedekind y Brecht. Todo el mundo nos quiere (...). Y yo quiero a todo el mundo (...). Preferiría tener vencedores mejor que victoria (...). Conquistarás el mundo y escucharás mis enseñanzas, y morirás viejo y ahído de vida como Job, que fue admirado por cien camellos. Y luego, juntos, reformaremos el infierno y lo mejoraremos». Esto está dirigido a Caspar Neher, colega, colaborador y diseñador de Brecht durante toda su vida. Se establece el programa entero: reformar, mejorar el infierno, ya sea el infierno la Alemania derrotada de después de 1918, el enloquecido enjambre de refugiados cuando Hitler llegó al poder, la pacotilla del exilio californiano o el gansterismo gris del régimen germano-oriental.

El «todo el mundo» que ama a Brecht incluye una bandada de Rosies, Helenes, Ruths. Testarudo, desgarbado, propenso a las vulgaridades bohemias, sistemáticamente promiscuo, B. B. fascinaba a las mujeres. Las usaba y las gastaba, como hace Baal en la temprana comedia autobiográfica. Para Brecht, un *ménage à trois* era un menú parco. A veces, su caravana (esos cien adorantes camellos) incluía por lo menos a dos amantes acreditadas y a su prole. Helene Weigel (la relación data de 1923) reinó sin rival, oficialmente al menos. A Brecht le llegó a resultar indispensable su genio como actriz y su rigor como comunista. Pero proliferaron los enredos. Con Carola Neher, con Ruth Berlau, a un terrible coste para las mujeres implicadas. Cuando Carola Neher fue absorbida por la máquina estalinista de la muerte, Brecht calculó, con precaución y desapasionamiento casi inhumanos, hasta qué límites podía llegar en sus (vanos) intentos por salvarla. Ruth Berlau acabó casi loca. En Mackie Cuchillo hay algo más que un toque de la displicente sexualidad de Brecht y, sospechamos, un desprecio por la sumisión de las mujeres a los apetitos masculinos. «El tiburón tiene dientes»: el genio creativo tiene sus necesidades y sus licencias.

La *Ópera de cuatro cuartos* no es en modo alguno la mejor obra de Brecht. Es inimaginable sin el ladrido y el desenfadado ritmo de los metales en la música de Kurt Weill. Pero captó y estilizó precisamente un cierto y agrisado último momento de la historia occidental. Como ninguna otra obra, transmite la macabra vitalidad, la sonrisa autodesgarradora del crepúsculo de Weimar. «El teatro ha muerto», proclama Brecht

durante los años 1926 y 1927, pero el cadáver puede ser galvanizado devolviéndole una vida febril. Y por lo que respecta a celebridad y a ganancias, esos cuatro cuartos hicieron indestructible a Brecht a partir de 1928.

Lo cual fue más que una suerte. Hitler hace una aparición muy temprana en las cartas, «cagándose en Moses Iglstein» en un parque de Munich, en marzo de 1923. Brecht no perdió de vista, precavido, a su colega urdidor de palabras. Pero sus actitudes hacia el nazismo son complicadas y están enlazadas con la teoría del materialismo dialéctico. El nacionalsocialismo representa para Brecht y sus camaradas del Partido Comunista alemán la fase terminal, lógica y totalmente predecible, del capitalismo. Su violencia organizada y su eficacia burocrática llevan a su máxima realización y, al mismo tiempo, parodian los procesos de la cadena de montaje industrial y las convenciones contables de las instituciones occidentales del libre mercado. El triunfo de Hitler —éste fue el terrible, suicida error de los comunistas alemanes— sería breve. Desencadenaría la auténtica revolución proletaria y acarrearía el hundimiento definitivo del imperio de Wall Street. Impedir dicho triunfo podría equivaler a falsear las leyes de la Historia.

El carnaval de batallas callejeras, colapso monetario y emancipación erótica se acomodaba bien a la sensibilidad observadora y analítica de Brecht. El período que abarca desde 1927 hasta la toma del poder por Hitler en 1933 es uno de los más fértiles de su carrera. Se unen sus diversos puntos fuertes. En estas cartas seguimos la insistencia de Brecht en el didactismo, su convicción aristotélico-marxista de que el teatro es un incomparable instrumento de enseñanza, de que una obra teatral es siempre, por tanto, un manual en potencia para las percepciones y la conducta sociopolíticas humanas. Muy a la manera de predecesores alemanes como Lessing y Schiller, Brecht se propone ser un profesor, un preceptor moral. Sus obras teatrales son *Lehrstücke*, «piezas de enseñanza». Al propio tiempo, el experimentador formal se realiza plenamente. Todavía hoy, una obra teatral cantada como *Mahagonny* sigue siendo radicalmente innovadora. Brecht rompe con el realismo y con la elocuencia lírica y expresionista de sus primeros dramas. El cabaré, el cuadrilátero de boxeo, el cine pasan a formar parte de sus medios técnicos y perceptuales. Brecht es uno de los primerísimos maestros del drama radiofónico. (Véase *Vuelo sobre el océano*.) Experimenta con técnicas y máscaras corales. Al adoptar los modos del *collage* y el montaje, tal como los cultivaban pintores y directores de cine contemporáneos, Brecht incorpora a sus poemas y dramas los textos

de otros escritores. Sus adaptaciones de la *Ópera del mendigo* de Gay, del *Eduardo II* de Marlowe, de las baladas y relatos militares de Kipling son auténticas metamorfosis. De la fuente original extrae elementos que se ajustan maravillosamente al tono y al propósito de Brecht. Jazz, blues, espirituales negros, la tragedia isabelina, los lamentos de los ladrones de Villon se entretajan en la voz de Brecht.

Las mejores de estas cartas son «de taller». Brecht desperdicia pocos movimientos con preocupaciones personales. No es un escritor de cartas a la manera de Keats o de Proust. Sus cartas no son ni borradores de textos incipientes ni meditaciones introspectivas. Son modelos de producciones, boletines organizativos, enconadas invectivas contra críticos obtusos e intérpretes sentimentaloides. Brecht mantiene una fría vigilancia sobre contratos, derechos de autor, derechos en el extranjero. Se esfuerza por institucionalizar y mantener una compañía teatral comunista, un teatro de trabajadores, un frente rojo cultural contra la ascendente marea nazi. «El problema con los intelectuales es que lo que empieza siendo sentimiento acaba en resaca», escribe al director Erwin Piscator. Brecht está a sus anchas con diseñadores, tramoyistas, músicos, gente de cabaré. Lleva su chaqueta de cuero y masca un húmedo y grueso cigarro. La teoría está muy bien. (Hay cordiales y respetuosas conversaciones con el heterodoxo pensador marxista Karl Korsch.) Pero es la praxis lo que cuenta. Una nueva canción de marcha (con la música de *Tipperary*) «se podría cantar con un puntero delante de unas fotos proyectadas». Había que encontrar el puntero, el proyector tiene que funcionar en el sótano lleno de humo de la sala de cine provinciana. Hasta una cruda parábola, estalinista en espíritu, como *Massnahme (La toma de medidas)* puede tener su utilidad táctica, pedagógica. Las masas están perplejas, se está haciendo tarde.

Cuando llegó el momento, en la primavera de 1933, Brecht pudo huir: Praga, Viena, Zurich, Lugano, París, Nueva York. B. B. pasó a engrosar la vorágine de los refugiados, de quienes devienen apátridas de la noche a la mañana, de los intelectuales y artistas nómadas. Con una diferencia: él era célebre. Trasvasó a su familia inmediata y a algunos miembros de su entorno y consiguió dinero fuera del país. Eligió Dinamarca como asilo. Los «tiempos oscuros» habían comenzado. Resultarían productivos. Brecht puso su empeño en obtener un diagnóstico político que concordara a la vez con el historicismo dialéctico y con la situación real. Su acrobacia interior ofrece una lectura fascinante. A Korsch, en enero de 1934:

Hay razones de peso para el fascismo alemán que no se aplican a otros países. Puede que las democracias burguesas vean con nostalgia la manera en que los salarios pueden ser recortados en Alemania y los empleados esclavizados, pero también ven inconvenientes (...). El fascismo es una bebida confortadora; uno tiene que quedarse helado hasta los huesos, y un golpe *rápido* tiene que tener perspectivas de éxito. Por desgracia, aún no tenemos ni la más ligera idea de la importancia de la Guerra Mundial. Sus orígenes siguen estando envueltos en una densa niebla. La «salvación de Alemania» nunca podría haberse realizado en la antigua forma democrática. Aun estando organizado, el proletariado ya no era capaz de hacer una política exterior ni nacional (...). Eso, desde luego, es una situación muy especial.

Amigos y compañeros de exilio, entre ellos Walter Benjamin, acudieron al lado de Brecht. *Terror y miseria del Tercer Reich*, una feroz serie de estampas escénicas, pudo ser representada fuera de Alemania por grupos teatrales de refugiados y compañías de frentes de izquierdas. Había que informar irónicamente a Paul Hindemith, temprano colaborador: «Por lo visto, usted ha intentado poner música a las guías telefónicas». El neoclasicismo y el desagrado propio de la torre de marfil ya no son de ninguna utilidad; son regresivos, pero no a la manera de la reacción y la barbarie atávica nacionalsocialistas. Entre los visitantes de Brecht figuraba Ferdinand Reyher, un guionista de Hollywood al que había conocido en Berlín. ¿Por qué no escribir un guión de cine sobre la censura y el ocultamiento inquisitorial de verdades racionales, por ejemplo sobre la persecución y la retractación de Galileo?

La vida de Galileo, de Brecht, se terminó en el otoño de 1938 y es la más sutil de sus grandes creaciones. Su fuerza amortiguada, contenida, su centro argumental, inusualmente dividido –es una obra sobre la asfixia de la libre indagación intelectual y sobre la irresponsabilidad sociopolítica de las ocupaciones puramente científicas–, apuntan a la crisis de base que tuvo lugar en la actitud de Brecht. Ni el comentario, a menudo nostálgico de la «línea del Partido», de John Willett, ni las cartas aquí presentadas cuentan la historia completa. Pero las líneas principales son evidentes. Durante el verano y el otoño de 1938, Brecht se distanció del marxismo-leninismo oficial y de las realidades del sistema soviético. Una serie de amigos y allegados de Brecht estaban desapareciendo en los campos estalinistas. Sus propias obras más imaginativas estaban siendo atacadas por ser «formalistas» o inapropiadas a los concretos requerimientos de las políticas soviéticas y del Partido. Quizá Brecht llegó a comprender la trágica miopía de la estrategia de Stalin y el Comintern, que consistía en luchar contra los socialistas –en España, en Alemania– en vez de contra los fascistas y los nazis. El

inminente pacto Hitler-Stalin no sorprendió en absoluto a la mirada desencantada de B. B.

La consecuencia fue una postura, en buena medida personal, de gran complejidad. No condenó rotundamente a la URSS. Al contrario. «El régimen, el aparato estatal, el Partido, su dirección si se quiere, están desarrollando las fuerzas productivas del país», escribió. «Las está desarrollando también la forma nacional en la que la Unión Soviética debe acometer la lucha decisiva. Y ahí está el carácter de clase de la política internacional. La guerra civil mundial.» El aborrecimiento de Brecht por el capitalismo burgués siguió siendo visceral, y sus presentimientos del inminente fin de éste, tan alegremente anarquistas como siempre. Pero hay muchas cosas en este profético aborrecimiento, tanto por su psicología como por su medio de expresión, que evocan la mofa bohemia que cultivaba en su juventud y una especie de moralismo luterano. Sus sensibles antenas le revelaban el hedor de la burocracia, de las grises coacciones pequeñoburguesas que dominaban en la Madre Rusia. Al igual que Martin Heidegger estaba al mismo tiempo desarrollando un «nacionalsocialismo privado» (la expresión procede de un archivo de las SS), interior, Brecht estaba exponiendo por y para sí mismo un comunismo satírico, analítico, ajeno a la ortodoxia estalinista y también a las simplistas necesidades del proletariado y de la *intelligentsia* de izquierdas de Occidente. Para ambos, esta táctica interiorizada fue extremadamente fecunda: dio lugar a una filosofía y a una estética de primer orden en el caso de Heidegger y a unas sobresalientes creaciones poéticas y teatrales en el de Brecht.

Cuando llegó el momento de volver a huir, Brecht actuó con una astucia fenomenal. Tras una estancia provisional en Suiza y luego en Finlandia, Brecht, antes del ataque nazi a Rusia (en el que moriría su hijo Frank combatiendo en la Wehrmacht), atravesó toda la Unión Soviética. Cuidando de pasar completamente inadvertido, este virtuoso de la supervivencia se las ingenió para que su caravana doméstica cruzara después el Pacífico hasta llegar a Santa Mónica y a Hollywood. Se dice que cuando Walter Benjamin —que pronto moriría siendo un fugitivo perseguido— preguntó al gran dramaturgo si iba a buscar refugio en Moscú, B. B. le respondió: «Soy comunista, no idiota».

América era, desde hacía mucho, una especie de fuente fonética de maravilla para Brecht. Las simples palabras «Minnesota» y «Mississippi» tenían un ambiguo eco de encantamiento y amenaza. Se había sentido repelido y magnetizado por la «jungla» de Manhattan y por lo que leía e intuía de los mataderos y los enloquecidos vientos de

Chicago. En las melodías que Weill puso a los poemas de Brecht había frecuentes elementos y síncopas americanos. Las realidades de la California del tiempo de guerra eran algo distintas. En años recientes ha habido libros y obras teatrales sobre la vida de los refugiados alemanes, centroeuropeos y judíos en las proximidades de Los Ángeles. Cuentan una historia sardónica. Celebridades como Thomas Mann tenían una hermética corte. Franz Werfel prosperaba a la dulce sombra de la *Canción de Bernadette* (su *bestseller* de enorme éxito). Arnold Schönberg hacía esfuerzos sobrehumanos por obtener reconocimiento. (Se le negó un Guggenheim.) Gentes de menos monta zumbaban y mendigaban, improvisaban frenéticamente, buscaban desesperadamente algún cargo docente menor e intrigaban unos contra otros con la indecencia de la necesidad. Brecht observó el pozo de las serpientes y lo cruzó a paso ligero. Una vez más, la tensión y la marginalidad resultaron extremadamente productivas.

Son los años de *Madre Coraje* (tal vez el más convincente de sus dramas de envergadura) y de *El interrogatorio de Lúculo*, una obra radiofónica a la que posteriormente Roger Sessions puso una soberbia música, hoy olvidada. En medio de las victorias de Hitler, Brecht dio forma a la enigmática obra *La buena persona de Sechuán*, la más irónica de sus parábolas, y *El señor Puntilla y su criado Matti*, su dramatización del tema del amo y el sirviente; la sátira de Hitler titulada *La evitable ascensión de Arturo Ui* viajó en el equipaje de Brecht. ¿Quién sino Charles Laughton podía encarnar verdaderamente en América la imponente y compleja personalidad de Galileo?

Hubo, sin embargo, pocos interesados. A pesar del entendimiento de traductores y críticos como Eric Bentley, las exigencias de Brecht, las peculiaridades de sus técnicas escénicas y la extremada disciplina que éstas demandaban a los actores y productores resultaron ser imposibles de satisfacer. *Un toque de Venus*, de Kurt Weill, causó sensación en Broadway. Brecht acabó buscando teatros pequeños u ofreciendo sus habilidades como adaptador, corrector y ayudante de dirección en empresas tan marginales como la versión de Elizabeth Bergner de la *Duquesa de Malfi* de Webster. Solamente *La vida de Galileo* llegó a subir a un escenario neoyorquino. Ocasionales guiones cinematográficos y la venta de los derechos de la versión novelada de las *Visiones de Simone Machard* de Brecht siguieron proporcionándole un medio de vida, pero la fama principesca de Thomas Mann, junto con el éxito de Weill, irritaban a Brecht. Lo mismo sucedía con los perennes sufrimientos, cada vez más clamorosos, de Ruth Berlau. «Pareces decidida a hacer de todo y a no olvidarte de nada para hacer que

me sienta realmente resentido contigo», le escribió el dramaturgo. «¿De verdad quieres convertir nuestro exilio en una inacabable historia de amor con altibajos, reproches, dudas, ataques de desesperación, amenazas, etcétera, etcétera?»

Pero la raíz del problema, por supuesto, era la difícil situación en la que Brecht se encontraba en el terreno ideológico. Como marxista, veía escasas virtudes en el New Deal de Roosevelt. Lo que le dolió de la muerte de F. D. R. fue que elevaba al detestable Churchill al liderazgo visible de la alianza occidental. Sagazmente, Brecht no se dejó engañar por el temporal festín de amor entre las democracias capitalistas de Occidente y el heroico pueblo de Stalingrado. Sabía mucho más acerca del «Tío Joe» que sus embelesados invitados californianos o que los compañeros de viaje que coincidían con su felino camino; sabía que anticipaba tanto la incipiente Guerra Fría como la aparición de la caza de brujas impulsada por la derecha en Estados Unidos. Con su típica sordina, las cartas de Brecht, incluso las dirigidas a sus íntimos, dan solamente indicios de lo que debía de ser su irónica e impaciente soledad. Cuando el Comité de Actividades Antiamericanas y el FBI llamaron a su puerta –ridículamente se pensó que las conexiones de Brecht con Gerhard Eisler tenían que ver posiblemente con el espionaje atómico–, B. B. estaba preparado. La audiencia en Washington tuvo lugar el 30 de octubre de 1947. Brecht aterrizó en París el 1 de noviembre.

Las cartas traducidas en esta generosa oferta sólo nos permiten tener unas vislumbres incompletas de la tortuosa historia de los últimos años de Brecht. B. B. llegó a la marxista Alemania Oriental tras hacer escala en Zurich. Un pasaporte austríaco y una cuenta bancaria suiza fueron la discreta red de seguridad. Sus comienzos en el Paraíso Recobrado fueron espinosos. El lugar le puso los pelos de punta a Brecht. Sus coqueteos con el modernismo y el formalismo en música y sus técnicas teatrales desagradaron a los grises mastines del «realismo socialista», al igual que su constante insistencia en el pasado trágico de Alemania (notablemente en la Guerra de los Treinta Años) y en la historia general de los derrotados y los convertidos en víctimas (como en *Los días de la Comuna*). El tono oficial en la RDA era de optimismo militante, de forzosa esperanza en el amanecer estalinista. Con razón, los burócratas del Partido percibían en su escritor más ilustre una incorregible vena de ironía, de clarividencia anarquista. Las cosas hicieron crisis, dramáticamente, durante los levantamientos obreros de junio de 1953 en Berlín Este. En privado, Brecht se regocijó con la genuina aparición de una clase trabajadora politizada y se sintió indignado por su brutal aplastamiento. En un epigrama

que dio la vuelta al mundo exhortó al Partido a que remediara su situación «eligiendo un nuevo pueblo».

No obstante, y a pesar de la indignación, un tanto untuosa, de Occidente, Brecht se negó firmemente a condenar al régimen o a romper con su patria. Se habían cometido errores y se cometerían en el futuro, pero para Brecht la historia estaba de parte del socialismo de Estado centralizado. La espuria democracia del capitalismo de consumo de masas siguió siendo inaceptable para él. Su postura dio fruto. Su Berliner Ensemble cosechó apoyo y reconocimiento. *El círculo de tiza caucasiano* fue producido exactamente como Brecht deseaba. Directores, actores, directores cinematográficos de todas partes acudieron en peregrinación a los talleres de Brecht. Un Premio Stalin concedido por Moscú protegió a Brecht de las argucias envidiosas de la oficiosidad germano-oriental. La calma impregna las últimas cartas, incluso las dirigidas a Ruth Berlau. Brecht ayudó a preparar una visita a Londres del Ensemble y sus impresionantes producciones de *El círculo de tiza* y *Madre Coraje*. Ambas se estrenaron, triunfalmente, dos semanas después de la muerte de Brecht, de un ataque al corazón, el 14 de agosto de 1956.

La noche del pasado 30 de junio, columnas de carros blindados con cobertura de helicópteros entran traqueteando en lo poco que queda de la RDA, transportando millones de *deutsche Marks* recién impresos. Al otro lado del destrozado muro había multitudes bailando y agitando camisetas de Disneylandia. Nada en este circo hubiera sorprendido a Bertolt Brecht. Ni el hecho de que los pocos que buscan la tumba lapidaria del dramaturgo en Berlín Este sean eruditos o, de forma ocasional, gente de teatro del «podrido» Occidente.

Los mejores poemas, un pequeño número de grandes obras teatrales (en el drama moderno, sólo Claudel tiene un peso comparable), pervivirán. Y el grito del dolor desnudo que sale, en absoluto silencio, de la boca abierta, rasgada, de Helene Weigel en su interpretación de *Madre Coraje* parece estar resonando con más fuerza.

10 de septiembre de 1990

Uneasy rider (1974)

Cuando leemos en la faja publicitaria que nos hallamos ante «uno de los libros más únicos y excitantes de la historia de las letras americanas», nos enfurecemos tanto por la gramática de la aseveración como por su rutinario exceso. La gramática sigue siendo irreparable. Pero tengo la corazonada de que la propia aseveración es válida. *Zen and the art of motorcycle maintenance: An inquiry into values*, de Robert M. Pirsig (Morrow)⁷, es tan intencionadamente inmanejable como su título. Tiene una composición densa. Va dando bandazos, con el deliberado desplazamiento de su balasto de grava, entre la ficción y el discurso filosófico, entre unas memorias privadas y la formularia impersonalidad de una revista de ingeniería o una publicación profesional. Tal y como está, es un libro muy largo, pero por lo que se dice, y por lo que indican las fallas del terreno, detrás de él hay un texto mucho más largo. Oímos hablar de un borrador de ochenta mil palabras y sentimos que nos han privado perversamente de él la simple cordura y sabiduría mundanas del editor. *Zen and the art...* es inmanejable tanto para vivir con él como para escribir acerca de él. Se graba en la memoria como pocas novelas recientes, apretando cada vez más hondo, obligando al paisaje a ceñirse a inesperados planos de orden y amenaza.

El hilo narrativo es engañosamente verdadero. Un padre y un hijo están pasando sus vacaciones en moto; viajan desde Minneapolis hacia las Dakotas, luego cruzan las montañas, girando hacia el sur a Santa Rosa y la Bahía. Asfalto, moteles, curvas cerradas en el frío cortante de las Rocosas, niebla y desierto, las aguas divisorias, después las viñas y los bronceados costados del mar. El señor Pirsig no es el primero en lanzarse a esta aventura: Kerouac estuvo aquí antes que él, y Humbert Humbert, un puñado de novelas, películas, relatos, series de televisión sobre solitarios de acá para allá, tragando millas silenciosas, achicharrados o empapados bajo los grandes cielos, alojándose en

moteles de un oasis de neón al siguiente, y deslizándose al ponerse el sol a través de la desquiciadora tristeza del suburbio americano, de la ciudad llena de locales de mala fama y del cráter de coches usados. Pirsig es bueno describiendo la distancia, la piel enrojecida por el viento y las cosas nada bonitas que suceden en las entrañas después de demasiadas horas en moto, después de demasiados tentempiés polvorientos. Pero esto no contribuiría a la fuerza de su libro.

Hay otras presiones. El pasajero de once años se llama Chris. El peso de sus nacientes percepciones, de su identidad en peligro, se hace enorme. Hay un nivel en el cual ésta es la historia de san Cristóbal, que transportó al Señor sobre sus anchos hombros, custodio, talismán de viajeros, con las costillas estallando y los muslos temblando cuando el peso del Niño casi lo aplasta en mitad de la corriente. Y Pirsig lo sabe, quizá lo siente con la erudición sonambular de un gran artista, que la imagen cristiana es, a su vez, un reflejo de algo mucho más antiguo: el centauro, un ser «motocíclico» como no lo ha habido nunca, que lleva al pequeño Hércules. Un padre y su hijo viajan a través de la noche y del viento, enigmáticamente perseguidos, dominados por misteriosas sollicitaciones que parecen angustiar el alma del muchacho. Sí, por supuesto: la más famosa de las baladas, *Erlkönig* [*El rey de los elfos*], de Goethe, algunas de cuyas multitudinarias versiones musicales parecen resonar por entre las negras y las oclusivas del motor del vehículo. Una historia élfica de acoso nocturno, la psique humana a la que se hace retroceder a un antiguo sueño o posesión, exactamente como puede pasarle a Chris si no se llega a tiempo al purificador Pacífico. En suma, encontramos una prodigalidad de sugerencias y de ecos. Están los Salvajes de la banda de Marlon Brando, los Ángeles salidos del Infierno (se permiten todas las inferencias teológicas), los escoltas de la Muerte que Cocteau enfundó en cuero y filmó hace mucho tiempo. Una abundancia de símbolos, alusiones, arquetipos tan derrochadora y tan palpable que sólo un gran imaginador, dando forma a su material por absoluta necesidad, podría proporcionarla. Un inventor más profesional habría extirpado sus mitologías, las habría hecho indirectas, se habría sentido incómodo con la obviedad de los símbolos ofrecidos. El señor Pirsig se permite una cierta inocencia osada. Todo está animado en la superficie, perfilado, proyecta sombras precisas, como en el paisaje nevado de un pintor primitivo americano. Porque el diseño subyacente es encubierto y original en grado considerable.

La obra de Pirsig es, como gran parte de la literatura clásica americana, maniquea. Está formada por dualidades, oposiciones binarias, presencias, valores y códigos de

expresión en conflicto. Padre contra hijo; las arquitecturas de la mente contra las de la máquina; una modernidad de la velocidad, la uniformidad y el consumo (de gasolina, de espacio, de trucos políticos), contra la protección del medio ambiente, contra la paciencia del verdadero pensamiento. Pero estas confrontaciones son a su vez ambiguas; nos mantienen fuera de equilibrio y esforzándonos por recuperarlo, como los bandazos de la moto.

Fedro persigue al narrador. Es, en un determinado nivel, el participante secreto, el vehemente interrogador, la condensación del puro intelecto. Ha surgido directamente del diálogo de Platón que lleva su nombre, y la estratagema de pasarse la vida perseguido por una sombra brotada de Platón basta por sí misma para certificar la fuerza de Pirsig, el dominio que ejerce sobre el lector. Pero la persecución, desde luego, es interior. Es el propio narrador el que es un ser desgarrado, dividido casi hasta sus raíces por modos alternos de identidad. No es el rey de los elfos el que amenaza la psique del niño, tal vez su vida, sino el padre. La incipiente conciencia que tiene Chris de este hecho, a través de las pesadillas, a través de la ajenidad que capta en la penumbra de la voz de su padre, y el duelo final entre el hombre dividido y el niño a la orilla del mar que cura, tienen una fuerza pasmosa. Chris percibe que su padre, en algún momento pavoroso del pasado, ha perdido la cabeza, ha estado literalmente en éxtasis, como alguien poseído por los demonios. El recuerdo de una pared de cristal, en algún hospital, hace mucho tiempo, lo abrumba. Fedro, el ligero pero en última instancia anárquico factor del pensamiento indómito, de la obsesión especulativa más allá de las limitaciones del amor y de la vida social, está a punto de surgir:

Su mirada se hunde en un repentino fognazo interior. Entonces sus ojos se cierran y sale de su boca un extraño grito, un lamento que parece venir de muy lejos. Se vuelve y da un traspié, luego se cae, se dobla en dos y se arrodilla y se mece hacia atrás y hacia delante, con la cabeza en el suelo. Un ligero viento brumoso sopla en la hierba a su alrededor. Una gaviota se posa cerca. A través de la niebla oigo el gemido del cambio de marchas de un camión...

Engranajes, platinos, pernos de montaje del motor, tensor de la cadena del árbol de levas en cabeza, seguros de la cadena e inyectores de combustible desempeñan un papel importante. Éste es en realidad un libro sobre el arte de mantener una moto, sobre la concentración cerebral, sobre el escrúpulo y la delicadeza tanto de mano como de oído que se requieren para que un motor se mantenga musical y seguro con calor y con frío,

en el asfalto o en el polvo rojo. Es un libro sobre los diversos órdenes de relación – despilfarradores, obtusos, de aficionados, perentorios, utilitarios, perspicaces— que unen al hombre moderno con su entorno mecánico. Una moto es «un sistema de conceptos desarrollado en acero». Fedro y Platón, su maestro, creen que la estructura de acero no es más que una sombra, necesariamente inferior, de la idea de un motor generado por la mente y perfecto dentro de ella. Hay verdad, concede el narrador, en esta adicción al ideal. Pero es una verdad peligrosa. Es lo real, lo material, lo que tenemos que soportar y amoldar a nuestras necesidades. También la materia tiene sus exigencias:

Si el ajuste está flojo aunque sólo sea unas pocas milésimas de pulgada, la fuerza se liberará de repente, como un martillazo, y el vástago, el cojinete y la superficie del cigüeñal pronto serán machacados hasta quedar planos, haciendo un ruido que al principio se parece mucho al de los empujadores sueltos. Por eso la estoy comprobando ahora. Si es un vástago suelto y trato de llevarla a las montañas sin ponerla a punto, pronto hará cada vez más ruido hasta que el vástago se suelte, se incruste en el cigüeñal y destruya el motor. A veces se meten vástagos rotos justo debajo del cárter y vierten todo el aceite a la carretera. Lo único que se puede hacer entonces es ponerse a caminar.

Las dos disciplinas de la percepción, la ideal y la instrumental, se encarnan en el que es probablemente el episodio más ingenioso y más ramificado del relato. El viajero regresa al *college* de Montana del que lo sacaron años atrás la crisis nerviosa y la insistencia de Fedro en el valor absoluto de la verdad, en la educación como engendramiento moral. Sus anfitriones viven en la casa perfecta y en el cañón perfecto. Suya es la esencia misma de la nueva pastoral americana, de esas serenidades *chic* por las que ahora vestimos, construimos y hacemos régimen. Robert De-Weese, artista residente, saca unas instrucciones para el montaje de una barbacoa al aire libre que le han dejado perplejo. La conversación fluye en profundidad. Aborda las limitaciones del lenguaje con respecto al procedimiento mecánico; el montaje de la máquina como una rama, perdida hace mucho, de la escultura cuyo refinamiento orgánico es revelado por la inerte facilidad de los prototipos comerciales; el fantasma (oh, sombras de Descartes) que mora en la máquina. Las rimas y habilidades de Pirsig en este momento son impecables.

Esto no siempre es así. El viaje hacia el oeste está salpicado de extensas meditaciones y sermones laicos que Pirsig llama *chautauquas* [escuelas de verano que existieron en EE UU]. Son fundamentales para sus objetivos. En el curso de estas alocuciones al lector se registran y diagnostican las insinuaciones de Fedro. La naturaleza de la calidad, en la

conducta como en la ingeniería, se debate y evalúa en contraste con la chapucería pragmática de la sociedad de consumo. Buena parte de este argumento discursivo, la «investigación de los valores», está magníficamente desarrollada. Pero hay tiradas pedestres, sumarios abreviados de Kant que ponen en evidencia las agresivas certidumbres del hombre autodidacta, las atribuciones erróneas (no fue Coleridge sino Goethe quien dividió a la humanidad racional en platónicos y aristotélicos), jirones sacados de un seminario sobre Grandes Libros al que el narrador puso hostiles objeciones antaño. Esa voz vulgar sigue dale que te pego, sentenciosa y plana. Pero el libro tiene inspiración, es lo suficientemente original como para hacernos atravesar zonas grises. Y conforme las montañas descienden suavemente hacia el mar –con padre e hijo aferrados por una garra fantasma–, el tacto narrativo, la perfecta economía de efecto desafían la crítica.

Un detallado tratado técnico sobre las herramientas, sobre las rutinas, sobre la metafísica de una habilidad especializada; la leyenda de una gran búsqueda de identidad, de algo que salve a la mente y al alma de la obsesión, mientras el perseguidor es perseguido; una ficción repetidamente interrumpida por y entrelazada con una extensa meditación sobre las singularidades irónicas y trágicas del hombre americano: son patentes las analogías con *Moby Dick*. Robert Pirsig sugiere esta prodigiosa comparación. En muchos aspectos, entre ellos incluso la casi total ausencia de mujeres, es acertada. ¿Qué más se puede decir?

15 de abril de 1974

Un ave rara (1981)

Las obras de Guy Davenport, profesor de lengua inglesa en la Universidad de Kentucky, no son fáciles de conseguir. Incluyen tres series, parcialmente coincidentes, de traducciones de poesía y filosofía griega arcaica: *Carmina Arquiloqui: The fragments of Archilochos* (University of California Press, 1964), *Herakleitos and Diogenes* (Grey Fox Press, San Francisco 1979), *Archilochos, Sappho and Alkman* (University of California Press, 1980). Hay tres colecciones de «obras de ficción» breves: *Tatlin! Six stories* (Scribners, 1974)⁸, *Da Vinci's bicycle: Ten stories* (Johns Hopkins University Press, 1979) y las recientemente publicadas *Eclogues: Eight stories* (North Point Press, San Francisco 1981). Han sido editados al mismo tiempo, y también por la North Point Press, cuarenta ensayos y bocetos literarios titulados *The geography of the imagination*. La revista literaria de Cambridge (Inglaterra) *Granta* (n.º 4, 1981) presenta las *Fifty-seven views of Fujiyama* de Guy Davenport. He comprobado que era casi imposible adquirir otros tres títulos de Davenport: *The intelligence of Louis Agassiz*, *Flowers and leaves* y *Cydonia Florentia*.

El profesor Davenport ilustra sus propios textos con ingeniosos *collages*. Pone cuencos de agua azucarada en las habitaciones de su casa para que las avispas, abejas y hormigas vean que son bien recibidas. Escribe relatos con títulos como *Mesoroposthonippidon*. Acude a Ezra Pound para buscar los luminosos fragmentos de percepción sensata que queden en nuestra política, en nuestra conciencia de cómo puede el arte ordenar la existencia cívica del hombre. Sostiene también que la Revolución bolchevique fue un delirio necesario. Las publicaciones del profesor Davenport son, en realidad, asuntos privados. Protegen su carácter esquivo como si fuesen máscaras y alambres de púas. Tiene un pequeño círculo de ardientes lectores, entre los que destaca Hugh Kenner. Afloran anécdotas sobre lo archimaniático que es su estilo. «Reseñar» a

Davenport parece una grosera intrusión. Pero, teniendo en cuenta la sombría situación de nuestras actuales fantasías, esta intrusión tal vez esté justificada. El hecho es que Guy Davenport figura entre las poquísimas voces verdaderamente originales, verdaderamente autónomas que es posible oír ahora en las letras americanas. Podemos citar a Guy Davenport y a William Gass. No hay muchos más que podamos colocar al lado de Borges, Raymond Queneau y Calvino. Los sueños adultos son tan difíciles de conseguir ahora mismo como las ediciones más misteriosas de Davenport.

Una frase o un párrafo corto de Davenport (el fragmento, el aforismo, como en los poetas griegos tempranos y en los pensadores presocráticos, es el núcleo de Davenport) es reconocible al instante. «Por la mañana, mientras tomaba café, el señor Hulme no fue capaz de encontrar proporción alguna en las arcadas, los edificios, las ventanas, el *campanile*, los *duomi*, la tipografía del periódico, lo que no era perfecto. Los niños y los viejos le hicieron sentirse triste. Todas las ideas surgen como música de lo físico» (*Eclogues*). «Llegó una delegación de tembloroso esplendor. Cónsules de los muertos, dijeron que eran. Uno levantó la mano. Sus rostros patricios y sus hermosos pies me parecieron divinos, sus ojos un inquieto centelleo de luz» (*Da Vinci's bicycle*). «Hubo impresionantes lluvias de estrellas en Norteamérica durante mi infancia y mi juventud. Por espacio de noches enteras, fuegos artificiales de meteoritos silbaron y descendieron por el cielo suspirando antes de que yo escribiera mi poema sobre la nova que brilló ante los ojos de Tycho Brahe, y de que escribiera mi primer relato sobre el fantasma de un caballo que saltaba desde una catarata de fuego inmediatamente después del mayor torrente de leónidas que los hombres recordaban desde hacía siglos» (*Tatlin!*). «Las zarabandas de Corelli, la agradable charla junto al fuego, el viento soplando a ráfagas después del atardecer, haciendo sonar como un organillo las olas y los árboles» (*Eclogues*). No tendría nada de malo limitarse a usar el resto de esta reseña para hacer un mosaico y un montaje de citas. En lugar de ello, permítanme transcribir entero uno de los minicapítulos, párrafos amalgamados, que componen las *Fifty-seven views*:

Todo aquello otra vez, dijo. Estoy deseando ver todo aquello otra vez, los pueblos de los Pirineos, Pau, las carreteras. Oh, Dios mío, oler el café francés otra vez, todo mezclado con el olor de la tierra, el *brandy*, el heno. Algo habrá cambiado, no todo. El campesino francés permanece siempre. Le pregunté si realmente tenía alguna oportunidad, alguna probabilidad de ir. Su sonrisa era de resignada ironía. ¿Quién sabe, dijo, que san Antonio no tomó el tranvía a Alejandría? No ha habido un padre del desierto durante siglos y siglos, y hay una considerable confusión en cuanto a las reglas del juego. Señaló un campo a nuestra izquierda, al otro

lado del bosque de robles blancos y liquidámbar por el que paseábamos, un campo de rastrojo trigo. Allí fue donde le pedí a Joan Baez que se quitara los zapatos y las medias para volver a ver unos pies de mujer. Estaba extremadamente encantadora ante el trigo primaveral. De regreso en la ermita, comimos queso de cabra y guisantes salteados y bebimos whisky en vasos para jalea. En la mesa de él había cartas de Nicanor Parra y de Marguerite Yourcenar. Levantó la botella de whisky y la sostuvo ante la luz fría y radiante de Kentucky, que entraba a raudales por la ventana. Y después salió al excusado, cuya puerta golpeó con su bota de clavos para ahuyentar a la culebra negra que solía estar dentro. «¡Fuera! ¡Fuera! ¡Vieja hija de perra! Ya volverás luego.»

Guy Davenport es fiel al mandato de Ezra Pound según el cual la prosa debe estar, por lo menos, tan bien escrita como el verso. Es un maestro del ritmo sutil. Frases aparentemente cortas y expresiones fragmentarias se abren, mediante comas inesperadas, a secuencias tan opulentas como flores japonesas de papel que echáramos en agua clara. La manera de Davenport tiene el lirismo disperso y divertido de la música de Erik Satie. Digo esto en referencia a la gramática. (Observen su utilización, hábil y caprichosa, del presente histórico, que en ocasiones recuerda a Gertrude Stein.) El vocabulario, sobre todo en textos recientes, es otra cuestión. Es barroco, preciosista, locamente imaginativo. Tomo mis ejemplos de *On some lines of Vergil*, una larga narración hecha a base de montaje que forma parte de *Eclogues* y, dicho sea de paso, es una de las descripciones del despertar sexual más hilarantes y tiernamente atrevidas que hay en toda la literatura moderna. El lector debe estar preparado para hallazgos como *gressorial*, *tump*, *grig*, *nuchal* o *daddled*. Comprobará que Davenport es un virtuoso de unos verbos opacos pero inmediatamente sugerentes: *to jaunce*, *to shirre cingles* o *to snoove*, que suenan exactamente como algo que saliera del diccionario de ensueño del Lanzadera de Shakespeare.

El chispeante lenguaje es, por supuesto, parte de la extática cultura libresca del profesor Davenport. Respira manifiestas y ocultas citas, alusiones, referencias bibliográficas, juegos de palabras de intelectual influyente. Hasta en los sencillos ejemplos, principalmente líricos, que he citado, el lector se ve presionado por la necesidad de erudición. El señor Hulme es T. E. Hulme, el gurú del imagismo y filósofo-poeta que influyó a Pound en Londres y que, por su parte, tenía costumbre de hacer notar la similitud de su nombre con el del gran David Hume. La observación de Tycho Brahe de una nova que estalla es un punto de inflexión en la historia de la astronomía y la cosmología que nos dirige a un famoso precedente chino. Arcangelo Corelli (1653-1713) es uno de los maestros de la música barroca y premoderna cuya límpida textura y

elegancia fueron redescubiertas por Pound *et al.* a comienzos de nuestro siglo. Una zarabanda es una danza solemne que contrasta con las ráfagas del viento. Necesitamos saber algo de san Antonio, figura de la antigua patrística, y de Flaubert; necesitamos poder identificarnos no sólo con Joan Baez sino también con Nicanor Parra y con la señora Yourcenar para saborear en su totalidad la intención del pasaje de *Fifty-seven views*. Y éstas son exigencias bastante rutinarias en comparación con las que Davenport hace al lector en la que es quizá su mejor fábula, *The death of Picasso*, o en una estampa como *Lo splendore della luce a Bologna*, a su vez una cita de grandes resonancias retrospectivas.

Esta cultura libresca, esta inversión en los placeres estrafalarios y esotéricos del saber, sitúa a Davenport dentro de una tradición bien definida. Coleridge, el colmo de esta especie, hablaba de «cormoranes de las bibliotecas», de hombres cuyos nervios hace vibrar una nota a pie de página. La *Anatomía de la melancolía* de Burton prefigura a menudo el mosaico de alusiones de Davenport. Entre ellos están Nabokov –testimonio de ello es lo tremendamente divertidos que son sus notas y su índice al *Eugenio Onegin* de Pushkin– y Borges, buscador de la Biblioteca Universal. Y nuevamente aquí es esencial Pound para la perspectiva de Davenport. Son numerosas las formas en las que sus parábolas y *collages* en prosa son el equivalente a la miscelánea de los *Cantos* de Pound, una guirnalda tejida a su alrededor. De hecho, se diría que Pound y Davenport representan una universal voracidad cultural, un intento de hacer un inventario completo del botín estético-poético del mundo, intento que es radicalmente americano.

Guy Davenport es igualmente americano en su compromiso, aparentemente antitético, con las informalidades de lo silvestre, con la inocencia del espacio no sofisticado. El fuego de campamento al caer la noche, el encharcado trecho a través de los bosque de Maine y siguiendo un sendero en Vermont, la zambullida en las lagunas de las canteras, en medio del lento calor del verano de Indiana o Kentucky, son talismánicos para Davenport. Es eco y rival de Thoreau y de Mark Twain en la sagaz sensualidad de sus inmersiones en la Arcadia Americana. Canta la ligera herrumbre de las colinas de Virginia, los oscuros estanques de los Poconos. Denle cobijo por una noche lluviosa en un viejo molino de camino a los Montes Blancos y estará encantado de su suerte: «Ratones de campo con pantaloncitos blancos, y arañas, y lagartos, seguro, y nos haremos amigos de todos» (*Fifty-seven views*).

La genialidad de Davenport consiste en reunir una elevada instrucción bizantina y una

sensación profundamente americana de estar a gusto en la Tierra. Esta interacción da a toda su obra su frescura poco convencional, su piedad irreverente. Consideren las complejas pero espontáneas conmociones de reconocimiento culto-sensual que hay en esa evocación de Joan Baez tal como se muestra en contraste con el austero clasicismo de Marguerite Yourcenar. Fíjense en el momento final del pasaje. No podría haber nada más robustamente nativo que la manera de ahuyentar a la culebra negra. Pero sabemos, y Davenport quiere que sepamos, de las serpientes guardianas que hay en antiguos lugares sagrados, y de un momento muy similar en el que es tal vez el poema más encantador y compasivo de D. H. Lawrence. Los términos cardinales en Davenport son la continuidad y el unísono, el entretrejimiento de tiempo y espacio, de experiencia e inocencia, que el montaje y el *collage* hacen posibles. Los bisontes pintados en las cuevas prehistóricas de Lascaux riman inconscientemente con los aguafuertes de toros de Goya y con el *Guernica* de Picasso. Todas las veces, las cosas, las formas se entrecruzan en arabescos de unidad múltiple. Ovidio habla de hombres que se convierten en animales, Darwin de animales que se convierten en el hombre. Ciencia y poesía deben surgir de la misma música de la mente, del mismo presentimiento de la armonía, o no son nada. El arte es simplemente un modo de ver con precisión, con tanta precisión como Agassiz:

Su espíritu es el de Picasso y el de Tchelitchev, que meditaron acerca del cambio como infinita variedad dentro de una forma, como variaciones de un tema realizadas al comienzo mismo de la creación, simultáneas. Las ideas de la naturaleza eran para Agassiz lo que una imagen era para Picasso. Género y especie son quizá formas ideales a partir de las cuales la naturaleza madura todas las posibilidades. No es preciso que entre el tiempo en la discusión. La serpiente y el pájaro y el pterodáctilo proceden todos del mismo taller, de la misma materia a la disposición del artesano; no es preciso pensar que fueran hechos unos de otros. Un artista fascinado por un tema estructural los hizo a todos. (*The geography.*)

Plotino, el gran visionario neoplatónico, podría haber dicho esto. Más cerca de casa, está el credo de Emerson. La obra de Davenport posee una metamórfica unidad. Como si el bosque estuviese vivo hasta en el papel de sus libros. («Impreso por Maple-Vail en papel sin ácido», dice el colofón de la North Point Press.) Se sigue que en realidad no hay diferencias de táctica ni de fanfarronería entre las «ficciones» de Davenport y los textos literarios ahora recogidos por primera vez. La misma erudición, de angulosa elegancia, y la misma gracia son patentes en unas y en otros. El profesor Davenport teje

guirnaldas de elogio y perspicaz definición en torno a Charles Olson, Louis Zukofsky, Marianne Moore y Eudora Welty (este último texto es uno de los mejores análisis con que contamos del arte comedido pero compasivo de la señorita Welty). Los diversos ensayos sobre Pound constituyen una celebración. La concisa salutación a Charles Ives conduce a una queja clave: un estudio pionero del compositor

fue presa del espíritu malo que ha hecho que el propio Ives siga siendo un tímido fantasma en el arte americano. ¡Cuánto nos costó ver a Melville! Todavía no tenemos ni idea de la grandeza de Poe. Nuestro Whitman y nuestro Thoreau no son Whitman ni Thoreau. Tenemos una noción errónea, vaga y deficiente de Stephen Foster. Y del gran pintor formalista Grant Wood, que en Europa hubiera fundado una escuela. (*The geography.*)

El profesor Davenport dilucida los juegos de palabras de Wittgenstein y Gertrude Stein y cómo se hacen realidad en William Carlos Williams: «Cuando cita, al principio de *Paterson*, un signo que dice que no se permiten perros en el parque más que con correa, quiere atraparnos en el momento steinianowittgensteiniano de ver que, sí, el signo tiene un género de finalidad, pero, como los perros no saben leer, el signo existe en un sueño de la razón». La encubierta referencia a Goya es casi la firma de Davenport. Si este orden de crítica tiene un defecto, es solamente el de la generosidad.

Pero esta largueza y esta ligereza de toque pueden traicionar a Davenport. No bastará con decir que a Ezra Pound lo volvió loco «el simple hecho de que Estados Unidos ya no emite dinero en absoluto sino que toma prestado dinero emitido por un banco pirata». Añade: «Los odiosos y obscenos impuestos que pagamos a nuestro gobierno son en realidad intereses sobre este perpetuo préstamo, imposible de erradicar y de pagar» (*The geography*). La formulación de Davenport nos lleva a suponer que no simpatiza o no coincide (o ambas cosas) con la demencial economía de Pound. Es esta «locura económica de Sísifo», argumenta Davenport, lo que explica las opiniones de Pound acerca de las conspiraciones fiscales internacionales de los judíos. «Ésa era la geometría de su visión.» Da la casualidad de que era una visión que condujo a algunas de las diatribas antisemitas y antiamericanas más nauseabundas de la literatura de la histeria y de la propaganda. Indudablemente, es un tema complicado por lo que concierne a las personales acciones e inclinaciones mentales de Pound. Pero la vivaz elegancia de Davenport desactiva enteramente lo que debería ser –para él como para otras «imaginaciones clásicas»– una cuestión clave. Ezra Pound y el filósofo alemán Martin

Heidegger son, muy probablemente, los dos grandes maestros del humanismo de nuestra época. Esto equivale a decir que se han manifestado con más autoridad, con más energía lírica que cualesquiera otros poetas o pensadores del siglo XX contra la devastación ecológica, la vulgarización del estilo personal, la ciega codicia que caracteriza nuestra sociedad, basada en el consumo de masas. Es en los *Cantos* de Pound y en los escritos metafísicos y antropológicos de Heidegger donde encontramos el gran replanteamiento de los ideales clásicos y confucianos de decencia cívica, de humana sensación de estar en casa en lo que nos queda de nuestro planeta. Sin embargo, en las vidas y pronunciamientos de ambos hay importantes relaciones con la inhumanidad totalitaria, fascista. ¿Qué conexiones subyacentes hay? ¿Qué es lo que hace que la alta cultura sea tan vulnerable a los cantos de sirena de la barbarie? Davenport prefiere pasar.

Esto se puede decir también de otra fascinante esfera. El mundo de las ficciones y reflexiones es el del homoerotismo. *The death of Picasso* es una de las pocas obras maestras de sensibilidad homosexual posteriores a Proust. Pero a la hora de percibir de forma articulada las presiones de este Eros en los centros nerviosos mismos del arte, el pensamiento y la conciencia modernos, Davenport se evade. Es esta evasión lo que reduce a trivialidades su estampa de Wittgenstein en esta colección de escritos y muchas de sus alusiones y presencias wittgensteinianas en todas sus obras.

No se trata, a mi juicio, de lapsos arbitrarios. La estética de Pound, el repertorio de Pound de lo que es importante para la salud del arte y de la condición social del hombre están en el centro del empeño de Davenport. Su hermético ingenio, la nítida insinceridad de su manera de cuestionar el discurso y el gesto humanos tienen presente a Wittgenstein, tan directamente como buena parte de la poesía lírica griega tiene presentes los acertijos y metáforas de los presocráticos. La falta de disposición de Guy Davenport a hacer frente a la sustancia trágica de Pound o de Wittgenstein, con las implicaciones, más amplias, de sus posturas, indica una reticencia básica. Davenport parece estar protegiéndose a sí mismo y protegiendo a sus lectores del pleno y acaso anárquico despliegue de sus propias fuerzas. Un cierto preciosismo, un refinado escrúpulo se interponen entre el profesor Davenport y su «demonio».

No obstante, todo aquel a quien le importen el orden y la gracia en la expuesta vida de las letras americanas tiene ya una gran deuda con Davenport. Como reza un dicho vulgar, no es del gusto de todos. Pero para un número que va en aumento tendrá, estoy seguro, gusto a néctar.

30 de noviembre de 1981

Cartas perdidas (1979)

La receta de la novela *Letters* (Putnam), de John Barth, es de escasa elegancia. El primer paso es elegir uno de entre una serie de compendios histórico-literarios y, tras asiduas referencias cruzadas, salpicar un texto de setecientos setenta y dos páginas con pasajes como el que sigue:

Es el cumpleaños de Juan Calvino, Giorgio de Chirico, Jaime III de Escocia, Carl Orff, Camille Pissarro, Marcel Proust, James McNeill Whistler. Los Aliados están desembarcando en Sicilia, el Apolo 11 ha tenido un escape, el vicepresidente Fillmore ha sucedido a Zachary Taylor en la presidencia de Estados Unidos, el primer contingente de marines americanos está abandonando Vietnam, Ben Franklin está proponiendo una Unión Colonial siguiendo el modelo de la Liga Iroquesa de las Seis Naciones, los alemanes han empezado a bombardear Gran Bretaña y han ratificado el Tratado de Versalles, el *Ra* de Thor Heyerdahl está hundiéndose de nuevo en mares encrespados y quizá no logre llegar a Barbados, las negociaciones para una tregua en Corea han dado comienzo, la bolsa sigue cayendo y Woodrow Wilson ha presentado al Senado estadounidense su propuesta para una Liga de las Naciones Unidas.

El objetivo de estas listas sincrónicas es indicar que el pasado y el presente, el recuerdo y el sueño, lo material y lo ficticio forman parte del mismo juego de hacer cunitas. Nuestra existencia, las fugitivas sombras de nuestros pensamientos son un largo *Wiedertraum* (vocablo del señor Barth) o sueño resoñado. *Todo* está relacionado en la palpitante telaraña del tiempo. Bertrand Russell inquirió, de una manera archieconómica: ¿qué prueba tenemos de que todo el pasado del universo no haya sido imaginado por la mente en la última fracción de un segundo? Borges puede dejar bien clara esta posibilidad con una sola y reposada frase.

Segundo paso: se da por supuesto que el lector conoce a la perfección la totalidad de esas obras anteriores, que se sabe al dedillo sus argumentos, alusiones, personajes y recursos estilísticos. Se insertan en cada página referencias más o menos juguetonas, más

o menos evasivas a *The floating Opera*, *The end of the road*, *The sot-weed factor*, *Giles goat-boy*, *Lost in the Funhouse* y *Chimera*. En un éxtasis de narcisismo mandarinesco, va uno todavía más allá. Hace que el protagonista de *Letters* descubra, lea y comente todas esas paradas anteriores en la galería de los espejos. Y luego, dando un salto de funámbulo a la red de seguridad del yo, introduce uno en su nueva novela a un tal Jacob Horner, una máscara transparentemente autobiográfica tomada de un libro más antiguo y mejor. *Nay* (por hacernos eco de la imitación que hace el profesor Barth del lenguaje epistolar augustano): divide al mencionado Jacob Horner en una forma dual: Jacob Horner, el interno de la Granja de Removilización, escribe cartas a Jacob Horner, el interno de la Granja de Removilización, en un abandono autista. Un personaje de una novela anterior suya se resueña a sí mismo. Pero, ¡ay!, Pirandello fue el primero en esto, y con maestría.

Tercer paso: como uno es un profesor de literatura inglesa y americana indudablemente docto, y tiene algo más que una familiaridad superficial con las letras de la Europa Continental de los siglos XVIII y XIX, cuece su enorme ladrillo (*Letters* es más larga que *El idiota*, *Ulises* o *La montaña mágica*) con paja académica cuidadosamente preparada, es decir, el libro se convierte en un palimpsesto de fuentes y alusiones literario-histórico-estilísticas. Subyacen a este volumen la *Clarissa* de Samuel Richardson, el *Werther* de Goethe y la más grande y más fría de las ficciones epistolares, *Las relaciones peligrosas* de Laclos. Pasaje tras pasaje, está ensamblado a base de citas, de alusiones en doble acróstico, de juegos a modo de acrónimo de nombres, incidentes y citas sacados de la literatura inglesa y americana desde Chaucer hasta T. S. Eliot. Defoe, Swift y Johnson abundan en lo que, en lo esencial, es un pastiche de una novela epistolar del siglo XVIII. Pero así lo hacen los metafísicos, Shakespeare y los humoristas americanos. Cuando llega abril, es desde luego «el mes más cruel»; cuando se detallan interminables genealogías, reflejan con astucia los oscuros catálogos de la herencia en Faulkner, notablemente en *El oso*. Pero la trama y la urdimbre no son sólo literarias en sentido estricto. Están devanadas en enigmáticas bobinas biográficas. Es casi imposible entender *Letters* sin un íntimo conocimiento de la vida, amores y opiniones de Mme. de Staël y su atormentado amante Benjamin Constant. La familiaridad con las peregrinaciones eróticas de Lord Byron es igualmente requerida (Mme. de Staël y Byron se conocieron). Conociendo el vital papel de Napoleón en la vida y la imaginación de George Noel y Corinne, pasamos a una formidable serie erudita de alusiones a la

supuesta huida de Napoleón a Estados Unidos en 1815, a la estancia auténtica de Jérôme Bonaparte en América y a los testigos o descendientes yanquis de esta ilustre visita. No es nuevo ni ilícito reanimar figuras históricas. Pero Barth no está de suerte. Ha habido titanes antes que él y exactamente en su mismo terreno. El mundo de Mme. de Staël y Byron, en las luminosas orillas del lago de Ginebra, teje su hechizo fantasmal en *Ada*, de Nabokov; *Werther* renace, con la vitalidad que le presta el completo dominio de sí mismo, en *Carlota en Weimar*, de Thomas Mann.

Por sí mismos, seguro que estos ingredientes componen un *soufflé* de aula más o menos indigesto. Ni una página aquí, no, hombre, no, que no sea merecedora de exégesis, glosa, notas al pie, hermenéutica, explicación, análisis semiótico, comentario psichistórico y seminario-cabalístico. Que suenen panderetas en las conejeras de la academia, pues no sólo el texto del profesor Barth es un centón de ecos sino que estos ecos son a menudo doble y triplemente provocadores. Ambrose Mensch propone «hacer una verbena». ¡Ah! Una transposición de la famosa *faire cattleya* de Proust, que significa «hacer el amor». Es como de un alumno de primero. Pero aguarden: no es a Proust a quien nos dirige ahora el doctor Barth. Nos pregunta en un paréntesis: «¿Conocen ustedes el relato de Maupassant “La ventana”, sobre la dama perfumada de verbena que invita a su pretendiente a su castillo en el campo?». Rumor de pasos desde el aula hasta las estanterías de la biblioteca, donde, en efecto, nos espera una edición completa de los relatos de Maupassant. ¿Fin de la caza? Nada de eso. «Perfumada de verbena» nos tendría que sonar. Pardiez, señores, hemos caído en la cuenta. Ese relato, «Olor a verbena», de la colección de Faulkner *Los invencibles*. Por supuesto. ¿Cómo hemos podido ser tan lentos? John Barth, titular de la cátedra Alumni Centennial de Escritura Creativa en Inglés en la Johns Hopkins University, miembro del National Institute of Arts and Letters y de la American Academy of Arts and Sciences (todo esto y más, en la solapa del libro), está ahí sentado, sonriendo.

John Barth ha sido un escritor extraordinariamente listo, aunque autocomplaciente. Su oído para la parodia, el pastiche, el *rifacimento*, la imitación satírica es excepcional. Su conocimiento de la literatura y de la historia, de la guerra de 1812 y del desarrollo del cine americano, de la fauna y la flora de Maryland es impresionante. Por grosera que sea muchas veces, su verbalización de la sexualidad y del impulso erótico en la carne humana resulta intensamente convincente. No hay duda de que volverá a escribir libros mejores, pero en éste los virtuosismos de la percepción y de la técnica verbal acaban con un

ingente despilfarro. Si el profesor Barth no desea restringir su propia prolijidad, ¿no ha habido nadie con el valor o el afecto que hacían falta para decirle al autor que un libro con la tercera parte de extensión y despojado de la patente mecánica de la autorreferencia habría sido divertido y eficaz? Lo triste del asunto va mucho más allá del caso concreto. Afecta a la actual atmósfera de editar «exitazos»: la búsqueda, a un tiempo arrogante e invertebrada, del «superventas». Tiene que ver con la inexistencia de un corpus crítico autorizado, en especial dedicado a la «literatura de ficción de grandes nombres». ¿Cuántos agobiados reseñadores han podido tener tiempo para leer a fondo, y mucho menos para ofrecer una reflexión crítica sobre ella, esta «nueva obra maestra cómica»? (Los autores de notas publicitarias *tienen que* decir esas cosas.) Sin embargo, sólo cuando la crítica es rigurosa y no se anda con reparos es cuando se hace honor a la literatura. El narcisismo es, precisamente ahora, la coletilla de moda que se pone a la situación en América. Buena parte de esta imputación, evidentemente, obedece a la moda y está demasiado simplificada. Pero en una notable medida, estas a un tiempo precisas y grotescas *Letters* parecen documentar esta opinión.

Carta al autor: Querido John Barth, en Francia –donde (como dicen algunos de sus maestros favoritos, Laurence Sterne, severo como manifiesta su apellido) estas cosas se organizan mejor– hay un proverbio: un libro malo supone la pérdida de un buen bosque.

31 de diciembre de 1979

Tigres en el espejo⁹

(1970)

Inevitablemente, la actual fama mundial de Jorge Luis Borges acarreará para algunos una sensación de pérdida íntima. Como cuando una vista hace largo tiempo atesorada (la masa de sombra de la Silla de Arturo en Edimburgo, contemplada, de manera única, desde la parte de atrás del número 60 de The Pleasance, o la calle 51 en ángulo con un distante desfiladero bronceado merced al truco de la elevación y la luz, desde la ventana de mi dentista), una pieza de coleccionista de y para la mirada interior, se convierte en un espectáculo panóptico para la horda de turistas. Durante mucho tiempo, el esplendor de Borges fue clandestino, destinado a los muy pocos, intercambiado en voz baja y en mutuos reconocimientos. ¿Cuántos sabían de su primera obra, un compendio de mitos griegos, escrita en inglés en Buenos Aires cuando el autor tenía siete años? ¿O del opus 2, fechado en 1907 y claramente premonitorio: una traducción al español de *El príncipe feliz* de Oscar Wilde? Afirmar hoy que «Pierre Menard, autor del Quijote» es una de las maravillas absolutas de la inventiva humana, que las diversas facetas del tímido genio de Borges están casi en su totalidad cristalizadas en esa fábula, es un lugar común. Pero ¿cuántos tienen la *editio princeps* de *El jardín de senderos que se bifurcan* (Buenos Aires 1941), donde apareció el relato? Hace sólo diez años era marca de arcana erudición saber que H. Bustos Domecq era el seudónimo común de Borges y su estrecho colaborador, Adolfo Bioy Casares, y que el Borges que, junto con Delia Ingenieros, publicó una docta monografía sobre la literatura germánica y anglosajona antigua (México 1951) era en realidad el maestro. Tales informaciones se guardaban celosamente, se dispensaban con parsimonia, a menudo eran casi imposibles de obtener, como lo eran los poemas, relatos y artículos de Borges, igualmente dispersos, agotados, escritos bajo seudónimos. Recuerdo a un temprano entendido, en la amplia y tenebrosa trastienda de una librería de Lisboa, que me enseñó –fue a comienzos de los años

cincuenta— la traducción de Borges del *Orlando* de Virginia Woolf, su prefacio a una edición bonaerense de la *Metamorfosis* de Kafka, su artículo clave sobre el lenguaje artificial inventado por el obispo John Wilkins, artículo publicado en *La Nación* en 1942 y (el más raro de los raros) *El tamaño de mi esperanza*, una recopilación de textos breves publicada en 1926 pero, por deseo de Borges, nunca reeditada. Estos pequeños objetos me fueron mostrados con un aire de maniática condescendencia. Y con razón. Yo había llegado tarde al lugar secreto.

El momento decisivo llegó en 1961. Se concedió a Beckett y a Borges el premio Formentor. Un año después aparecieron en inglés los *Laberintos* y las *Ficciones* de Borges. Le llovieron los honores. El gobierno italiano nombró Commendatore a Borges. A sugerencia de Malraux, De Gaulle le confirió a su ilustre colega escritor y maestro de mitos el título de comendador de la Ordre des Lettres et des Arts. La repentina celebridad se encontró dando conferencias en Madrid, París, Ginebra, Londres, Oxford, Edimburgo, Harvard, Texas. «A una edad madura», cavila Borges, «empecé a ver que había mucha gente interesada por mi obra en todo el mundo. Parecía raro: muchos de mis escritos habían sido traducidos al inglés, al sueco, al francés, al italiano, al alemán, al portugués, a algunas lenguas eslavas, al danés. Y esto era siempre una gran sorpresa para mí, pues recordaba que había publicado un libro —debió de ser en 1932, creo— ¡y al acabar el año me encontré con que se habían vendido nada menos que treinta y siete ejemplares!». Una parquedad que ha tenido compensaciones: «Esas personas son reales, quiero decir que cada una de ellas tiene un rostro, una familia, vive en una calle determinada. Vamos, que si uno vende, por ejemplo, dos mil ejemplares, es lo mismo que si no hubiera vendido nada en absoluto, porque dos mil es demasiado... quiero decir, para que la imaginación lo capte... Quizá diecisiete hubiera sido mejor, o incluso siete». Cada uno de estos números tiene un papel simbólico, y en las fábulas de Borges también lo tiene la serie cabalística que disminuye progresivamente.

Hoy, los treinta y siete libros secretos han dado lugar a una industria. Comentarios críticos sobre Borges, entrevistas con él, recuerdos relativos a él, números especiales de revistas trimestrales dedicados a él, ediciones de sus obras, todo pulula. La compilación exegética, biográfica y bibliográfica de quinientas veinte páginas publicada en París por *L'Herne* en 1964 está ya obsoleta. La atmósfera está cargada de tesis sobre «Borges y Beowulf», sobre «La influencia de Occidente en el ritmo narrativo del Borges tardío», sobre «El enigmático interés de Borges por *West Side Story*» («la he visto muchas

veces»), sobre «El verdadero origen de las palabras *Tlön y Uqbar* en los relatos de Borges», sobre «Borges y el Zohar». Ha habido fines de semana Borges en Austin, seminarios en Widener, un congreso a gran escala en la Universidad de Oklahoma, en el que estuvo presente el propio Borges, contemplando la docta santificación de su otro yo, o, como él dice, «Borges y yo». Se va a fundar un diario de estudios borgesianos. Su primer número tratará de la función del espejo y del laberinto en el arte de Borges y de los tigres soñados que aguardan detrás del espejo, o, mejor dicho, en su silencioso laberinto de cristal. Con el circo académico han venido los mimos. El estilo de Borges está siendo ampliamente imitado. Hay giros mágicos que muchos escritores, e incluso estudiantes dotados de oído perspicaz, pueden simular: la desviación autodesaprobadora que hay en el tono de Borges, el oculto fantaseo de referencias literarias e históricas que salpican sus narraciones, la alternancia de afirmación directa y pelada con sinuosa evasión. Las imágenes clave y los marcadores heráldicos del mundo de Borges han adquirido amplia difusión. «Me he cansado de laberintos y de espejos y de tigres y de todas esas cosas. Sobre todo cuando las están usando otros... Eso es lo que tienen de bueno los imitadores. Lo curan a uno de sus males literarios. Porque uno piensa: hay mucha gente haciendo esas cosas ahora, no hace falta que yo las siga haciendo. Ahora que las hagan otros, y buen viaje.» Pero lo importante no es el pseudo-Borges.

El enigma es éste: que una táctica de sentimiento tan especializada, tan intrincadamente enredada con una sensibilidad que es en extremo personal, tuviera un eco así de amplio y de natural. Como Lewis Carroll, Borges ha convertido unos sueños autistas –cuya naturaleza privada es exótica y personalísima en grado considerable– en imágenes, en llamamientos discretos pero exigentes, que los lectores de todo el mundo están descubriendo con la sensación de reconocerlos plenamente. Nuestras calles y jardines, un lagarto apuntando como una flecha en la cálida luz, nuestras bibliotecas y nuestras estanterías circulares están empezando a tener exactamente el aspecto con que Borges los imaginó, aunque las fuentes de su visión siguen siendo irreductiblemente singulares, herméticas, en algunos momentos casi lunáticas. El proceso por el que un modelo del mundo que es fantásticamente privado salta al otro lado del muro de espejos en el que ha sido creado, y llega a cambiar el paisaje general de la conciencia, es inconfundible, pero resulta extraordinariamente difícil hablar de él (cuántos de los numerosos trabajos críticos sobre Kafka son charlatanería ilustrada). Está claro que la entrada de Borges en el escenario, más amplio, de la imaginación fue precedida de un

punto de vista local de extremado rigor y oficio lingüístico. Pero eso no nos llevará muy lejos. El hecho es que hasta las traducciones flojas transmiten gran parte de su hechizo. El mensaje –puesto en un código cabalístico, escrito, por así decirlo, en tinta invisible, lanzado, con la orgullosa informalidad de una profunda modestia, en la más frágil de las botellas– ha cruzado los siete mares (hay, por supuesto, muchos más en el atlas de Borges, y son múltiplos de siete), para llegar a todo tipo de costas. Hasta aquellos que no saben nada de sus maestros y primeros compañeros –Lugones, Macedonio Fernández, Evaristo Carriego–, aquellos para quienes el barrio bonaerense de Palermo y la tradición de las baladas de los gauchos son poco más que nombres han encontrado la manera de acceder a las *Ficciones* de Borges. En cierto sentido, el director de la Biblioteca Nacional de Argentina es ahora el más original de los escritores angloamericanos.

Esta extraterritorialidad es tal vez una clave. Borges es un universalista. En parte, esto es cuestión de educación; obedece a que pasó los años de 1914 a 1921 en Suiza, Italia, España. Y se debe al prodigioso talento de Borges como lingüista. Habla con fluidez inglés, francés, alemán, italiano, portugués, anglosajón y noruego antiguo, además de español, que es constantemente atravesado por elementos argentinos. Como otros escritores que han perdido la vista, Borges se mueve con seguridad felina por el mundo sonoro de muchas lenguas. Es memorable lo que dice en «Al inicio del estudio de la gramática anglosajona»:

Al cabo de cincuenta generaciones
(tales abismos nos depara a todos el tiempo)
Vuelvo en la margen ulterior de un gran río
Que no alcanzaron los dragones del vikingo
A las ásperas y laboriosas palabras
Que, con una boca hecha polvo,
Usé en los días de Northumbria y de Mercia,
Antes de ser Haslam o Borges
Alabada sea la infinita
Urdimbre de los efectos y de las causas
Que antes de mostrarme el espejo
En que no veré a nadie o veré a otro

Me concede esta pura contemplación
De un lenguaje del alba.

«Antes de ser Borges.» Hay en su penetración en diferentes culturas un secreto de metamorfosis literal. En «Deutsches Requiem», el narrador deviene –es– Otto Dietrich zur Linde, criminal de guerra nazi condenado. La confesión de Vincent Moon, «La forma de la espada», es un clásico en la abundante literatura de las tribulaciones irlandesas. En otros lugares, Borges adopta la máscara del doctor Yu Tsun, antiguo profesor de inglés en la Hochschule de Tsingtao, o de Averroes, el gran comentador islámico de Aristóteles. Cada una de estas creaciones de transformista trae consigo su propia aura persuasiva, pero todas son Borges. Se deleita en extender este sentido de lo que no tiene casa, de lo misteriosamente conglomerado, a su propio pasado: «Puede que tenga antepasados judíos, pero no lo sé. El apellido de mi madre es Acevedo. Puede que Acevedo sea un apellido judío portugués, pero también puede que no... La palabra *acevedo*, por supuesto, significa un tipo de árbol; no es una palabra especialmente judía, aunque muchos judíos se llaman Acevedo. No lo sé». Tal como Borges lo ve, es posible que otros maestros extraigan su fuerza de una similar postura de ajenidad: «No sé por qué, pero siempre percibo algo de italiano, algo de judío en Shakespeare, y tal vez los ingleses lo admiren por eso, por ser tan diferente de ellos». No es la duda ni el fantaseo concretos lo que cuentan. Es la idea básica del escritor como invitado, como un ser humano cuyo trabajo es seguir siendo vulnerable a múltiples presencias extrañas, que deben mantener abiertas a todos los vientos las puertas de su momentáneo alojamiento:

Nada o muy poco sé de mis mayores
portugueses, los Borges: vaga gente
que prosigue en mi carne, oscuramente,
sus hábitos, rigores y temores.
Tenues como si nunca hubieran sido
y ajenos a los trámites del arte,
indesciframente forman parte
del tiempo, de la tierra y del olvido.

Esta universalidad y este desdén por lo establecido se reflejan directamente en la

fabulosa erudición de Borges. Sea cierto o no que esté «puesto ahí simplemente como una especie de broma privada», el tejido de alusiones bibliográficas, etiquetas filosóficas, citas literarias, referencias cabalísticas, acrósticos matemáticos y filológicos que pueblan los relatos y poemas de Borges es evidentemente crucial para su manera de experimentar la realidad. Un sagaz crítico francés, Roger Caillois, ha argumentado que en una época de creciente incapacidad para leer, cuando hasta los educados tienen solamente un rudimento de conocimientos clásicos o teológicos, la erudición en sí misma es un tipo de fantasía, un constructo surrealista. Cuando pasa, con callada omnisciencia, de unos fragmentos heréticos del siglo XI al álgebra barroca y a unas *oeuvres* victorianas en varios tomos sobre la fauna en el mar de Aral, Borges construye un antimundo, un espacio del todo coherente en el que su mente puede hacer conjuros a voluntad. El hecho de que la supuesta fuente material y mosaica de sus alusiones sea en buena medida pura invención –un recurso que Borges comparte con Nabokov y que ambos deben quizás a *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert– refuerza paradójicamente la impresión de solidez que da. Pierre Menard está ante nosotros, instantáneamente sustancial e inverosímil, a través del inventado catálogo de sus «obras visibles»; a su vez, cada arcana pieza del catálogo apunta al significado de la parábola. ¿Y quién dudaría de la veracidad de las «Tres versiones de Judas» una vez que Borges nos ha asegurado que Nils Runeberg –obsérvese la runa en el nombre– publicó *Den Hemlige Frälsaren* en 1909 pero no conocía un libro de Euclides da Cunha (*Rebelión en Tierra Negra*, exclama el incauto lector) en el que se afirmaba que para el «hereje de Canudos, António Conselheiro, la virtud es “casi una impiedad”»? Es innegable aquí el humor de este montaje erudito. Y hay, como en Pound, un deliberado empeño de remembranza total, una recapitulación gráfica de la civilización clásica y occidental en una época en la que esta última se ha olvidado o vulgarizado en buena medida. Borges es, en el fondo, un conservador, un atesorador de nimiedades, un clasificador de antiguas verdades y conjeturas que abarrotan el desván de la historia. Todo este archisaber tiene sus lados cómicos y levemente histriónicos. Pero también tiene un significado mucho más profundo. Borges sostiene, o, mejor dicho, se vale imaginativamente, con toda precisión, de una imagen cabalística del mundo, una metáfora maestra de la existencia, con la que tal vez se familiarizó ya en 1914, en Ginebra, cuando leyó la novela de Gustav Meyrink *El Golem* y cuando estaba en estrecho contacto con el estudioso Maurice Abramowicz. La metáfora es algo parecido a esto: el Universo es un gran Libro; cada fenómeno natural y mental que tiene lugar en él

posee un significado. El mundo es un inmenso alfabeto. La realidad física, los hechos de la historia, todas las cosas creadas por los hombres son, como si dijéramos, sílabas de un mensaje constante. Estamos rodeados de una red ilimitada de significación, cada uno de cuyos hilos tiene una palpación de existencia y conduce, en última instancia, a lo que Borges, en un enigmático relato de gran fuerza, denomina el *Aleph*. El narrador ve este inexpresable eje del cosmos en un polvoriento rincón del sótano de la casa de Carlos Argentino, en la calle Garay, una tarde de octubre. Es el espacio de todos los espacios, la esfera cabalística cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia no está en ninguna; es la rueda de la visión de Ezequiel pero también el pequeño pájaro silencioso del misticismo sufi, que en cierto modo contiene todos los pájaros: «Y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo». Desde el punto de vista del escritor, «el universo que otros llaman la Biblioteca» tiene varios rasgos notables. Abarca *todos* los libros, no sólo los que ya se han escrito sino también todas las páginas de todos los tomos que se escribirán y, lo que es más importante, que se pueda imaginar que se escriban. Reagrupadas, las letras de todas las escrituras y alfabetos conocidos, tal como aparecen en los volúmenes existentes, pueden producir todo el pensamiento humano concebible, todos los versos y todos los párrafos en prosa hasta los límites del universo. La Biblioteca contiene asimismo no sólo todas las lenguas sino también aquellas lenguas que han perecido o todavía han de venir. Está claro que a Borges le fascina el concepto, tan relevante en las especulaciones lingüísticas de la Cábala y de Jakob Böhme, de que una secreta habla primordial, una *Ursprache* de antes de Babel, subyace a la multitud de las lenguas humanas. Si, como saben hacer los poetas ciegos, pasamos los dedos por el borde viviente de las palabras –palabras españolas, palabras rusas, palabras arameas, las sílabas de un cantante en Catay– sentiremos en ellas el latido sutil de una gran corriente que brota palpitante de un centro común, la palabra final, compuesta por todas las letras de todas las lenguas, una palabra que es el nombre de Dios.

Así, el universalismo de Borges es una estrategia imaginativa hondamente sentida, una maniobra para estar en contacto con los grandes vientos cuyo soplo viene del corazón de las cosas. Cuando cita títulos ficticios, referencias imaginarias, infolios y autores que nunca han existido, Borges no hace otra cosa que reagrupar elementos de la realidad en la forma de otros mundos posibles. Cuando pasa, por medio del juego de palabras y del

eco, de una lengua a otra, está haciendo girar el calidoscopio, proyectando luz sobre otro trozo de la pared. Como Emerson, al que cita incansablemente, Borges está seguro de que la visión de un universo simbólico, totalmente entrelazado, es una alegría: «Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra». Para Borges, como para los trascendentalistas, no hay cosa viva o sonido que no contenga una cifra de todos.

Este sistema de sueños –Borges nos pregunta con frecuencia si a nosotros mismos, incluyendo nuestros sueños, no nos están soñando desde fuera– ha generado algunos de los relatos breves más ingeniosos y asombrosamente originales de la literatura occidental. «Pierre Menard», «La biblioteca de Babel», «Las ruinas circulares», «El Aleph», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «La búsqueda de Averroes» son lacónicas obras maestras. Su concisa perfección, como la de un buen poema, construye un mundo que es a la vez cerrado, con el lector inevitablemente dentro de él, y sin embargo abierto a la más amplia resonancia. Algunas de las parábolas, de apenas una página de extensión, como «Ragnarök», «Everything and nothing» y «Borges y yo» se sitúan al lado de las de Kafka como únicos logros en esta forma notoriamente frágil. Si no hubiera producido nada más que las *Ficciones*, Borges estaría entre los pocos soñadores nuevos que ha habido desde Poe y Baudelaire. Ha profundizado –y ésta es la marca de un artista verdaderamente grande– el paisaje de nuestros recuerdos.

Sin embargo, a pesar de su universalidad formal y de las anchuras vertiginosas de su abanico de alusiones, el edificio del arte de Borges tiene graves grietas. Sólo una vez, en el relato «Emma Zunz», ha creado Borges una mujer creíble. En la totalidad del resto de su obra, las mujeres son los desdibujados objetos de las fantasías o los recuerdos de los hombres. Aun entre los hombres, las líneas de la fuerza de la imaginación en una obra narrativa de Borges están rigurosamente simplificadas. La ecuación fundamental es la de un duelo. Los encuentros pacíficos son presentados a la manera de una colisión entre el «yo» del narrador y la sombra, más o menos importuna, del «otro». Cuando aparece una tercera persona, será casi invariablemente, indirectamente, una presencia a la que se ha aludido o que se recuerda o percibe, con vacilación, en el borde mismo de la retina. El espacio de acción en el que se mueve la figura borgiana es mítico y nunca social. Cuando se inmiscuye un escenario cuyas circunstancias son locales o históricas, lo hace a base de impactos que flotan libremente, exactamente igual que en un sueño. De ahí el frío y

extraño vacío que exhalan muchos relatos de Borges, como una ventana abierta de repente en la noche. Son estas lagunas, estas intensas especializaciones de la conciencia, las que explican, a mi juicio, los celos de Borges hacia la novela. El autor vuelve a menudo sobre la cuestión. Dice que un escritor a quien la vista debilitada obliga a componer mentalmente y, por decirlo de algún modo, de un tirón, tiene que ceñirse a relatos muy cortos. Y es verdad que las primeras *Ficciones* importantes siguen de forma inmediata al grave accidente que sufrió Borges en diciembre de 1938. Él piensa también que la novela, como antes que ella la epopeya en verso, es una forma transitoria: «La novela es una forma que tal vez pase, sin duda pasará, pero no creo que pase el relato... Es mucho más antiguo». Es el que cuenta cuentos por el camino real, el *skald*, el *raconteur* de las pampas, unos hombres cuya ceguera es frecuentemente una afirmación de lo luminosa y abarrotada que ha sido la vida que han experimentado, el que mejor encarna la concepción que tiene Borges del escritor. Muchas veces se evoca a Homero como talismán. Concedido. Pero es igualmente probable que la novela represente precisamente las principales dimensiones que faltan en Borges. La redondeada presencia de las mujeres, sus relaciones con los hombres, son esenciales en la literatura narrativa de envergadura. Lo mismo que una matriz de sociedad. La teoría de los números y la lógica matemática hechizan a Borges (véanse sus *Avatares de la tortuga*). En una novela hay mucho de simple ingeniería.

La concentrada rareza del repertorio de Borges contribuye a un cierto preciosismo, a una elaboración rococó que puede ser cautivadora pero también asfixiante. Más de una vez, las pálidas luces y las formas marfileñas de su invención se alejan del activo desaliño de la vida. Según ha declarado, Borges considera que la literatura inglesa, incluyendo a la americana, es «con mucho la más rica del mundo». Se encuentra admirablemente a sus anchas en ella. Pero su propia antología de obras inglesas resulta curiosa. Los escritores que más significan para él, que le sirven poco menos que de máscaras alternas para su propia persona, son De Quincey, Stevenson, Chesterton y Kipling. Indudablemente, son maestros, pero de un tipo tangencial. Borges tiene toda la razón al recordarnos la prosa de De Quincey, que tiene la sonoridad de un órgano, y el puro control y economía de la recitación en Stevenson y Kipling. Chesterton es una elección muy inusitada, aunque de nuevo se puede comprobar que *El hombre que fue jueves* ha contribuido al amor de Borges por la charada y por la alta bufonada intelectual. Pero ninguno de estos escritores figura entre las fuentes naturales de energía de la lengua o la historia del sentimiento. Y

cuando Borges asevera –tal vez socarronamente– que Samuel Johnson «era un escritor mucho más inglés que Shakespeare», nuestra sensación de hallarnos ante una deliberada extravagancia se hace más profunda. Al mantenerse tan espléndidamente a distancia de la grandilocuencia, la intimidación, las estridentes pretensiones ideológicas que caracterizan a buena parte de las letras actuales, Borges se ha construido un centro que es, como en la esfera mística del Zohar, un lugar asimismo extravagante.

Él mismo parece estar al cabo de los inconvenientes que tiene esta posición excéntrica. Ha dicho, en más de una entrevista reciente, que ahora tiene su mira puesta en una simplicidad cada vez mayor, en componer relatos breves de una inmediatez plana y masculina. El mero valor, el descarnado encuentro de cuchillo con cuchillo, han fascinado siempre a Borges. Algunas de sus más antiguas y mejores obras tuvieron su origen en las leyendas de reyertas en el barrio bonaerense de Palermo y en las heroicas *razzias* de gauchos y soldados de la frontera. Se enorgullece elocuentemente de sus antepasados guerreros: de su abuelo, el coronel Borges, que luchó contra los indios y murió en una revolución; del coronel Suárez, su bisabuelo, que dirigió una carga de la caballería peruana en una de las últimas batallas contra los españoles; de un tío abuelo que mandó la vanguardia del ejército de San Martín:

Pisan mis pies la sombra de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta.

«La intrusa», un relato muy breve recientemente traducido al inglés, es ilustrativo del ideal actual de Borges. Dos hermanos comparten a una joven. Uno de ellos la mata para que la fraternidad de ambos pueda volver a estar completa. Ahora comparten un nuevo lazo: «la obligación de olvidarla». El mismo Borges compara esta estampa con las primeras narraciones de Kipling. «La intrusa» es una obra ligera, pero impecable y extrañamente conmovedora. Es como si Borges, después de su singular viaje por lenguas, culturas y mitologías, hubiese regresado a casa y encontrado el Aleph en el patio de al lado.

The book of imaginary beings (Dutton) es un Borges marginal. Recopilado en colaboración con Margarita Guerrero, este *Manual de zoología fantástica* se publicó en 1957. Siguió una versión ampliada diez años después. La presente colección se ha ampliado nuevamente y ha sido traducida por Norman Thomas di Giovanni, la más activa de las «otras voces» actuales de Borges. El libro es un bestiario de criaturas fabuladas, en su mayoría animales y seres espectrales. Está organizado alfabéticamente, desde el A Bao A Qu de la brujería malaya hasta el «zaratán», similar a la ballena, del que se habla en el *Libro de los animales* de Al-Jahiz, del siglo IX. Por el camino nos encontramos dragones y krakens, *banshees* e hipogrifos. Buena parte del texto es cita de fabulistas anteriores: Herbert Giles, Arthur Waley, Gershom Scholem y Kafka. Con frecuencia, una entrada se compone de un extracto de un poema o de una obra narrativa antigua seguido de una breve glosa. Hay, por supuesto, toques inconfundibles. Una desenfadada entrada sobre los duendes de la tradición de las granjas escocesas pasa, a través de Stevenson, a «aquel episodio de *Olalla* en el cual un joven, de una antigua casa española, muerde la mano de su hermana».

Punto final. Se nos informa de que el Espíritu Santo ha escrito dos libros, uno es la Biblia, «el segundo, el universo, cuyas criaturas encerraban enseñanzas inmorales». En los «Animales de los espejos», Borges expone la visión crucial de su sistema heráldico. Un día, las formas que se han congelado en el espejo saldrán de él: «Antes de la invasión oiremos desde el fondo de los espejos el rumor de las armas».

Borges sabe que el Golem lleva en la frente la palabra *'emeth*, que significa «verdad»; si se quita la primera letra tendremos *'meth*, cuyo significado es «muerte». Apoya la mordaz sugerencia de Ibsen según la cual los *trolls* son, por encima de todo, nacionalistas. «Piensan, o tratan de pensar que el brebaje atroz que fabrican es delicioso y que sus cuevas son alcázares.» Pero la mayor parte del material es familiar y mesurado. Como dice Borges con un símil característico, «Queríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio».

En un maravilloso poema, «Elogio de la sombra», que habla ambiguamente, con divertida ironía, de la capacidad de un hombre casi ciego para conocer todos los libros pero olvidar cualquiera que elija, Borges enumera los caminos que lo han conducido a su centro secreto:

Esos caminos fueron ecos y pasos,
mujeres, hombres, agonías, resurrecciones,
días y noches,
entresueños y sueños,
cada ínfimo instante del ayer
y de los ayeres del mundo,
la firme espada del danés y la luna del persa,
los actos de los muertos,
el compartido amor, las palabras,
Emerson y la nieve y tantas cosas.
Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,
a mi álgebra y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy.

Sería estúpido ofrecer una simple paráfrasis de ese núcleo final del significado, del encuentro de perfecta identidad que tiene lugar en el corazón del espejo. Pero este significado está relacionado, vitalmente, con la libertad. En una maliciosa nota, Borges ha salido en defensa de la censura. El auténtico escritor se vale de alusiones y de metáforas. La censura lo obliga a afilar, a manejar de modo más experto, los instrumentos principales de su oficio. No hay, da a entender Borges, ninguna libertad verdadera en los ruidosos *graffiti* de emancipación erótica o política que pasan actualmente por narrativa y poesía. La función liberadora del arte radica en su singular capacidad para «soñar contra el mundo», para estructurar mundos que son *de otra manera*. El gran escritor es a la vez anarquista y arquitecto; sus sueños socavan y reconstruyen el paisaje chapuceado, provisional, de la realidad. Así conminó Borges en 1940 al «fantasma cierto» de De Quincey: «Teje para baluarte de tu isla/ redes de pesadilla». Su propia obra ha tejido pesadillas, pero con mucha mayor frecuencia sueños ingeniosos y elegantes. Todos estos sueños son, inalienablemente, de Borges. Pero somos nosotros quienes despertamos de ellos, acrecentados.

20 de junio de 1970

Del matiz y el escrúpulo¹⁰

(1968)

En ciertos momentos en la literatura, un determinado escritor parece personificar la dignidad y la soledad de toda la profesión. Henry James fue «el Maestro» no sólo, o ni siquiera principalmente, en virtud de sus dotes sino porque su modo de vida, su estilo, incluso en ocasiones triviales, expresaba el compulsivo ministerio del gran arte. Hoy hay razones para suponer que Samuel Beckett es el escritor por excelencia, que otros dramaturgos y novelistas encuentran en él la sombra concentrada de sus esfuerzos y privaciones. Monsieur Beckett es –hasta la última fibra de su compacto y escurridizo ser– oficio. No hay ningún discernible movimiento de más, ninguna fanfarria pública, ninguna concesión –o ninguna que se anuncie– al ruido y a las imprecisiones de la vida. Los años tempranos de Beckett tienen un aire de deliberado aprendizaje (a la edad de veintiún años estaba haciendo de secretario de Joyce). Sus primeras publicaciones, su artículo sobre «Dante... Bruno... Vico... Joyce» de 1929, la monografía de 1931 sobre Proust, una colección de poemas publicada en 1935 por Europa Press –un nombre sintomático– son preliminares exactos. Beckett traza, con respecto a sus propias necesidades, las muy cercanas atracciones de Joyce y Proust; lo que más le influye es lo que descarta. En *Belacqua en Dublín (More Pricks than Kicks*, Londres 1934), hace sonar su propia y especial nota. La guerra vino como una interrupción banal. Rodeó a Beckett de un silencio, de una rutina de demencia y tristeza tan tangible como la ya sospechada en su arte. Con *Molloy* en 1951 y *Esperando a Godot*, un año después, Beckett logró esa que es la menos interesante pero más necesaria de las condiciones: la intemporalidad. El tiempo había llegado; el gran artista es, precisamente, el que «sueña hacia delante».

Henry James fue representativo por la profusión de su obra, por la convicción, manifiesta en todo cuanto escribió, de que se podía hacer que el lenguaje, si se cultiva

con la suficiente energía quisquillosa, hiciera realidad y transmitiera el total de la experiencia que vale la pena. La parquedad de Beckett, su genio para decir menos, es la antítesis. Beckett usa las palabras como si cada una hubiese de ser extraída de una caja fuerte y sacada a escondidas a la luz tomándolas de unas reservas peligrosamente escasas. Si hay bastante con la misma palabra, úsala muchas veces, hasta que se quede fina y anónima de tan restregada. El aliento es un legado que no hay que malgastar; los monosílabos bastan para los días laborables. Loados sean los santos por los puntos finales; nos protegen, a nosotros, pródigos charlatanes, de la penuria. La idea de que podamos expresar nuestros sordos yoes, mucho menos comunicar a ningún otro ser humano, por ciego, sordo o insensato que sea, una verdad, hecho o sensación completa – una quinta, décima, millonésima parte de la susodicha verdad, hecho o sensación– es una arrogante necesidad. James claramente creía que esto era factible, al igual que Proust, y Joyce cuando, en una postrera y loca aventura, extendió una red de palabras brillantes y sonoras sobre toda la creación. Ahora las cancelas del parque están cerradas, los sombreros de copa y la retórica se enmohecen en bancos vacíos. Por todos los santos del cielo, señor, ya es bastante duro para un hombre subir escaleras, y mucho más *decirlo*:

No eran muchos escalones. Yo los había contado mil veces, tanto al subir como al bajar, pero la cifra se me había ido de la cabeza. Nunca he sabido si había que contar uno con el pie en la acera, dos con el otro pie en el primer escalón, y así sucesivamente, o si la acera no tenía que contar. Al llegar a lo alto de la escalera me atascaba en el mismo dilema. En la otra dirección, quiero decir de arriba abajo, era lo mismo, la palabra no es demasiado fuerte. No sabía dónde empezar ni dónde acabar, ésa es la verdad del asunto. Llegué, por lo tanto, a tres cifras totalmente distintas, sin saber cuál de ellas era la correcta. Y cuando digo que la cifra se me ha ido de la cabeza, quiero decir que ya no retengo ninguna de las tres cifras, en la cabeza.

La *reductio* del lenguaje efectuada por Beckett –*Los huesos de Eco*, título de su temprano libro de versos, es una designación perfecta– guarda relación con muchas de las cosas que son características del sentimiento moderno. «Era lo mismo, la palabra no es demasiado fuerte» pone de manifiesto el tenso carácter juguetón de la filosofía lingüística. Hay pasajes en Beckett casi intercambiables con los «ejercicios de lenguaje» de las *Investigaciones* de Wittgenstein; unos y otros están al acecho de las insulsas inflaciones e imprecisiones de nuestra habla común. *Acto sin palabras* (1957) es al drama lo que *Negro sobre negro* es a la pintura, una exhibición de lógica final. Los silencios de Beckett, su sardónica presuposición de que una rosa puede desde luego ser

una rosa pero que sólo un tonto daría por sentado un enunciado tan escandaloso o confiaría en poder traducirlo a arte, son afines al lienzo monocromo, a la estática de Warhol y a la música callada.

Pero con una diferencia. Hay en Beckett una formidable elocuencia inversa. Las palabras, por acumuladas y manidas que estén, danzan para él como lo hacen para todos los bardos irlandeses. En parte esto es cuestión de repetición, que deviene musical; en parte surge de una astuta delicadeza en el ir y venir, de un ritmo de intercambio que sigue de cerca el modelo de la bufonada. Beckett tiene vínculos con Gertrude Stein y Kafka. Pero es de los Hermanos Marx de quienes más han aprendido Vladimir y Estragon o Hamm y Clov. Hay fugas de diálogo en *Esperando a Godot* –aunque «diálogo», con lo que supone de contacto eficiente, no es la palabra adecuada– que son lo que más se aproxima en la literatura actual a la pura retórica:

Vladimir: Tenemos nuestras razones.

Estragon: Todas las voces muertas.

Vladimir: Hacen un ruido como de alas.

Estragon: Como de hojas.

Vladimir: Como de arena.

Estragon: Como de hojas.

(Silencio.)

Vladimir: Hablan todas a la vez.

Estragon: Cada una para sí misma.

(Silencio.)

Vladimir: Más bien susurran.

Estragon: Crujen.

Vladimir: Murmuran.

(Silencio.)

Vladimir: ¿Qué dicen?

Estragon: Hablan de su vida.

Vladimir: Haber vivido no es bastante para ellas.

Estragon: Tienen que hablar de ello.

Vladimir: Estar muertas no es bastante para ellas.

Estragon: No es bastante.

(Silencio.)

Vladimir: Hacen un ruido como de plumas.

Estragon: Como de hojas.

Vladimir: Como de cenizas.

Estragon: Como de hojas.

(Largo silencio.)

Un tema para futuras tesis doctorales: los usos del silencio en Webern y Beckett. En *Textos para nada* (1955) se nos dice que, sencillamente, no podemos seguir hablando de cuerpos y almas, de nacimientos, vidas y muertes; tenemos que seguir adelante lo mejor que podamos sin nada de esto. «Todo eso es la muerte de las palabras, todo eso es superfluidad de las palabras, no saben cómo decir algo más, pero ya no quieren decirlo.» Busco, dice Beckett, «la voz de mi silencio». Los silencios que salpican su discurso, cuyas diferentes longitudes e intensidades parecen estar moduladas con tanto cuidado como en la música, no están vacíos. Contienen el eco, casi audible, de cosas no dichas. Y de palabras dichas en otra lengua.

Samuel Beckett es un maestro en dos lenguas. Éste es un fenómeno nuevo y profundamente sugestivo. Hasta tiempos muy recientes, un escritor ha sido, casi por definición, un ser enraizado en su lengua materna, una sensibilidad albergada más apretadamente, más inevitablemente que los hombres y mujeres corrientes en la concha de una única lengua. Ser un buen escritor significaba una intimidad especial con esos ritmos del habla que se hallan a una profundidad mayor que la sintaxis formal; significaba tener oído para las innumerables connotaciones y ecos enterrados de un lenguaje que ningún diccionario puede transmitir. Un poeta o un novelista a quien el exilio político o el desastre privado hubieran aislado de su habla materna era un ser mutilado.

Oscar Wilde fue uno de los primeros «dualistas» modernos (el calificativo es necesario porque el bilingüismo en latín y en la lengua vulgar propia fue, por supuesto, un requisito general de la ilustración elevada en la Europa medieval y renacentista). Wilde escribía magníficamente en francés, pero de forma excéntrica, para poner de manifiesto la elegancia y la ironía con respecto a los elementos fijos que marcaron su obra y su carrera en su conjunto. Kafka experimentó las simultáneas presiones y tentaciones poéticas de tres lenguas: checo, alemán y yiddish. Diversas narraciones y parábolas suyas pueden leerse como confesiones simbólicas de un hombre no totalmente domiciliado en la lengua

en la que decidió escribir o se sintió forzado a hacerlo. Anota Kafka en su diario el 24 de octubre de 1911:

Ayer se me ocurrió que no siempre quise a mi madre como se merecía y como yo podía, sólo porque la lengua alemana me lo impedía. La madre judía no es una *Mutter*, llamarla *Mutter* la hace un poco cómica (...). Para el judío, *Mutter* es específicamente alemana. La mujer judía a la que se llama *Mutter* se hace, por tanto, no solamente cómica sino extraña.

Pero el escritor como erudito lingüístico, igualmente cómodo en varias lenguas, es algo muy nuevo. Que quienes son probablemente las tres figuras geniales de la narrativa contemporánea –Nabokov, Borges y Beckett– tengan un dominio de virtuoso de varias lenguas, que Nabokov y Beckett hayan producido grandes obras en dos o más lenguas completamente distintas, es un hecho de enorme interés. Sus repercusiones por lo que concierne al nuevo internacionalismo de la cultura apenas han sido entendidas. Los logros de los tres y, en menor grado, los de Pound –con su deliberado apretujamiento de diversas lenguas y alfabetos– indica que el movimiento modernista puede verse como una estrategia de exilio permanente. El artista y el escritor son incesantes turistas que se dedican a ver escaparates por toda la brújula de las formas disponibles. Las condiciones de estabilidad lingüística, de conciencia local y nacional de uno mismo, en las que floreció la literatura entre, pongamos, el Renacimiento y la década de 1950 se hallan ahora sometidas a extrema tensión. Tal vez se considere un día a Faulkner y a Dylan Thomas como los últimos grandes «propietarios de viviendas» de la literatura. Tal vez el empleo de Joyce en Berlitz y la residencia de Nabokov en un hotel lleguen a ser signos de una época. De manera creciente, todo acto de comunicación entre seres humanos parece un acto de traducción.

Para entender el virtuosismo, paralelo y mutuamente configurado, de Beckett, son necesarias dos ayudas: la bibliografía crítica recogida por Raymond Federman y John Fletcher (*Samuel Beckett: His works and his critics*, que va a publicar este año la University of California Press), y la edición trilingüe de las obras teatrales de Beckett editada por Suhrkamp Verlag en Frankfurt en 1963-1964. Más o menos hasta 1945, Beckett escribió en inglés; después, principalmente en francés. Pero la situación se ve complicada por el hecho de que *Watt* (1953) ha aparecido sólo en inglés hasta ahora y por la constante posibilidad de que una obra publicada en francés fuera escrita primero en francés, y viceversa. *Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *Molloy*, *Malone muere*, *El*

innombrable y las recientes *Têtes mortes* aparecieron primero en francés. La mayoría de estos textos, pero no todos, han sido traducidos por Beckett al inglés (¿fueron algunos de ellos concebidos en inglés?), por lo general con alteraciones y supresiones. La bibliografía de Beckett es tan laberíntica como la de Nabokov o como algunas de las innumerables *oeuvres* que enumera Borges en sus *Ficciones*. El mismo libro o fragmento puede tener varias vidas; hay piezas que descienden bajo tierra y reaparecen mucho después, sutilmente transmutadas. Para estudiar seriamente el genio de Beckett hay que poner una al lado de la otra la versión francesa y la inglesa de *Esperando a Godot* o de *Malone muere*, en las cuales es probable que la versión francesa precediera a la inglesa, y luego hacer lo mismo con *Los que caen* o *Los días felices*, donde Beckett se invierte a sí mismo y reescribe su texto inglés en francés. Tras lo cual, enteramente en la vena de una fábula de Borges, es preciso hacer girar los ocho textos alrededor de un centro común para seguir las permutaciones del ingenio y la sensibilidad de Beckett dentro de la matriz de dos grandes lenguas. Sólo de esta manera es posible mostrar hasta qué punto el lenguaje de Beckett –las inflexiones lacónicas, pícaras, delicadamente ritmadas, de su estilo– es un *pas de deux* del francés y el inglés, con una buena dosis añadida de payasada irlandesa y de enigmática tristeza.

Es tal el dominio dual de Beckett que traduce sus propios chistes alterándolos, encontrando en la otra lengua un equivalente exacto de las connotaciones, de las asociaciones idiomáticas o del contexto social del original. Ningún traductor externo habría elegido las equivalencias encontradas por Beckett para el famoso crescendo de mutuas recriminaciones en el acto II de *Esperando a Godot*: «*Andouille! Tordu! Crétin! Curé! Dégueulasse! Micheton! Ordure! Archi...tecte!*» [cernícalo, majadero, cretino, cura, asqueroso, putero, basura, archi...tecto] no es traducido, en el sentido habitual del término, por: *Moron! Vermin! Abortion! Morpion! Sewerrat! Curate! Cretin! Crritic!*». «*Morpion*» es un término sutilmente tomado del francés –que significa una clase de pulga, y que también forma parte de un juego de palabras de sentido análogo a la sucesión de improperios de Vladimir y Estragon–, pero *no* está tomada del texto francés inicialmente ofrecido por el mismo Beckett. El *acelerando* de insultos transmitido por los sonidos *cr-* en la versión inglesa surge en el francés no por traducción sino por íntima recreación; Beckett parece ser capaz de revivir tanto en francés como en inglés los procesos poéticos, asociativos, que dieron lugar a su texto inicial. Así, la comparación del enloquecido monólogo de Lucky en la forma francesa y en la inglesa nos dará una

memorable lección sobre el genio singular de ambas lenguas, así como sobre su interacción europea. Hay una abundancia de maliciosa precisión detrás de la «traducción» de Seine-et-Oise, Seine-et-Marne como Feckham Peckham, Fulham Clapham. La muerte de Voltaire se convierte, apropiadamente pero con un claro cambio de acento, en la del doctor Johnson. Ni siquiera Connemara se planta; sufre una transformación radical en «Normandie on ne sait pourquoi».

Relatos y Textos para nada, recientemente publicados por Grove Press, es un buen ejemplo. Esta colección de tres fábulas cortas y trece monólogos se asemeja al juego de las cunitas. Los relatos fueron al parecer escritos en francés en 1945 y guardan relación con *Molloy* y con *Malone muere*. Los monólogos y los relatos aparecieron en París en 1955, pero al menos uno había sido ya publicado en una revista. La edición inglesa de este libro, con el título *No's Knife, Collected shorter prose*, incluye cuatro escritos no incluidos por Grove Press, entre ellos «Ping», una extraña miniatura de la que el número de febrero de *Encounter* presenta un interesante análisis. La edición de Grove es, como se ha observado en otro lugar, un elogio a la austera pedantería de Beckett en cuestiones de fechas y bibliografía. Las pocas indicaciones que se dan son erróneas o incompletas. Esto es un trabajo fascinante pero menor. Insignificante aunque sólo sea porque Beckett permite que adquieran preeminencia una serie de influencias o cuerpos extraños. Jonathan Swift, siempre un predecesor fantasmal, tiene una gran presencia en la mugre y en las alucinaciones de «El fin». Hay más Kafka, o, mejor dicho, un Kafka más indisimulado, de lo que Beckett habitualmente nos permite detectar: «Ahí es donde se reúne el tribunal esta tarde, en las profundidades de esta noche abovedada, ahí es donde soy oficinista y escribiente, sin entender lo que oigo, sin saber lo que escribo». Seguimos con Joyce; la balada irlandesa, el final de un día de invierno, con coche de caballos y todo, en «El expulsado». Leemos en «El calmante» que «fue siempre la misma ciudad» y se pretende que capturemos una unidad doble, Dublín-París, el escenario en que se mueven el gran artífice y ahora el propio Beckett.

Pero aunque se trata de fragmentos, de ejercicios para cuatro dedos, los motivos esenciales se hacen patentes. El espíritu camina a hurtadillas como un trapero en busca de palabras que no hayan sido masticadas hasta el tuétano, que hayan guardado algo de su vida secreta a pesar de la mendacidad de los tiempos. El dandy como asceta, el mendigo exigente: éstas son las personificaciones naturales de Beckett. La nota clave es un asombro genuino pero levemente insolente: «Basta con hacer que te preguntes alguna

vez si estás en el planeta en el que debes estar. Hasta las palabras te abandonan, si será malo». El apocalipsis es la muerte de la lengua (que refleja la desolación, retórica no menos final, de *El rey Lear*):

 Todos los pueblos del mundo no serían suficiente, al término de los miles de millones se necesitaría un dios, testigo sin testigo de los testigos, qué bendición que haya sido todo en vano, nada ha empezado siquiera nunca, nada nunca más que nada y nunca, nunca nada más que palabras sin vida.

Sin embargo, a veces, en este reino de cubos de basura y lluvia «las palabras volvían a mí, y también la manera de hacer que sonaran».

Cuando se enciende esta dispensa pentecostal, Beckett canta literalmente, con una voz profunda y penetrante, formidablemente ingeniosa en su cadencia. El estilo de Beckett hace que otras prosas contemporáneas se nos antojen flatulentas:

 Yo sé lo que quiero decir, o manco, aún mejor, sin brazos, sin manos, mejor, mucho mejor, tan viejo como el mundo y no menos odioso, amputado por todas partes, erguido sobre mis fieles muñones, reventando de (...) viejas oraciones, de viejas lecciones, alma, mente y carcasa acabando a la par, por no hablar de los escupitajos, demasiado dolorosos para mencionarlos, sollozos hechos mucosidad, escombrados del corazón, ahora tengo un corazón, ahora estoy completo (...). Noches, noches, qué noches eran las de entonces, hechas de qué, y cuándo fue eso, no lo sé, hechas de sombras amigas, cielos amigos, de tiempo saciado, descansando de devorar hasta sus carnes de medianoche, no lo sé más que entonces, cuando yo decía, desde dentro o desde fuera, desde la noche cercana o desde bajo tierra.

La lacónica agudeza de «alma, mente y carcasa acabando a la par» sería por sí sola indicativa de la mano de un gran poeta. Pero la totalidad de este undécimo monólogo o susurrante meditación es alta poesía, y busca a Shakespeare con un eco distante y burlón («donde estoy, entre dos sueños que se separan, sin conocer ninguno, sin saber de ninguno»).

El paisaje de Beckett es un monocromo sombrío. El tema de su sonsonete es la inmundicia, la soledad y la fantasmal autosuficiencia que viene después de un largo ayuno. No obstante, es uno de nuestros documentadores indispensables, y además lo sabe: «Cucú, ya estoy aquí otra vez, justo cuando más falta hago, como la raíz cuadrada de menos uno, habiendo terminado mis estudios de humanidades». Una frase densa y brillantemente oportuna. La raíz cuadrada de menos uno es imaginaria, espectral, pero las matemáticas no pueden prescindir de ella. «Terminated» es un galicismo deliberado: significa que Beckett ha dominado el saber humano (estos textos están repletos de

enigmáticas alusiones), que ha hecho un inventario académico de la civilización antes de cerrar la tapa y quedarse mondo hasta el hueso. Pero *terminated* significa también *finis*, *Fin de partida*, *La última cinta de Krapp*. Éste es un arte terminal, que convierte la mayoría de las críticas o los comentarios en superfluas vulgaridades.

La visión que emerge de la totalidad de los escritos de Beckett es estrecha y repetitiva. Es también siniestramente hilarante. Puede que no sea mucho, pero, al ser tan sincera, muy bien podría resultar que fuera lo mejor y lo más duradero que tenemos. La flacura de Beckett, su negativa a ver en el lenguaje y en la forma literaria unas adecuadas realizaciones del sentimiento o la sociedad humanos, lo hace antitético a Henry James. Pero es tan representativo de nuestro disminuido ámbito actual como lo fue James de una vastedad perdida. Así se aplica el homenaje que le rindió W. H. Auden en el cementerio de Mount Auburn: «Maestro del matiz y del escrúpulo».

27 de abril de 1968

Bajo la mirada de Oriente

(1976)

Hay una contradicción acerca del genio de la literatura rusa. Desde Pushkin hasta Pasternak, los maestros de la poesía y la narrativa rusa forman parte del mundo en su conjunto. Hasta en traducciones deficientes, sus poemas, novelas y relatos breves son indispensables. No nos sería fácil imaginar el repertorio de nuestros sentimientos y de nuestra común humanidad sin ellos. Históricamente breve y limitada en cuanto a géneros, la literatura rusa comparte esta convincente universalidad con la de la antigua Grecia. Sin embargo, el lector no ruso de Pushkin, de Gógol, de Dostoievski o de Mandelstam es siempre un forastero. En algún aspecto fundamental, está escuchando a escondidas un discurso interno que, por evidentes que sean su fuerza comunicativa y su pertinencia universal, ni los más perspicaces estudiosos y críticos occidentales entienden correctamente. El significado sigue siendo obstinadamente nacional y resistente a la exportación. Por supuesto, esto es en parte cuestión de lengua, o, con más exactitud, del apabullante espectro de lenguas que abarca desde la regional y demótica hasta la altamente literaria e incluso europeizada en la que trabajan los escritores rusos. Los obstáculos que ponen un Pushkin, un Gógol, una Ajmátova para una plena traducción son innumerables. Pero esto se puede decir de los clásicos de muchas otras lenguas, y hay, después de todo, un nivel –de hecho un nivel enormemente amplio y transformador– en el que los grandes textos rusos sí que llegan a comprenderse. (Imaginen nuestro paisaje sin *Padres e hijos* o *Guerra y paz* o *Los hermanos Karamázov* o *Las tres hermanas*.) Si uno sigue pensando que muchas veces lo entiende mal, que la visión occidental distorsiona gravemente lo que está diciendo el escritor ruso, la razón no puede ser solamente la distancia lingüística.

Es una observación rutinaria –los rusos son los primeros en ofrecerla– que toda la literatura rusa (con la evidente excepción de los textos litúrgicos) es esencialmente

política. Es producida y publicada, en la medida en que lo es, en contra de una censura ubicua. Apenas se puede citar un año en el que los poetas, novelistas o dramaturgos rusos hayan trabajado en algo que se aproxime a unas condiciones normales, no digamos positivas, de libertad intelectual. Una obra maestra rusa existe a pesar del régimen. Pone en escena una subversión, un irónico circunloquio, un desafío directo al dominante aparato represivo o un ambiguo compromiso con él, ya sea el aparato zarista y eclesiástico ortodoxo o el leninista-estalinista. Como dice una expresión rusa, el gran escritor es «el Estado alternativo». Sus libros son el principal, en muchos casos el único, acto de oposición política. En un complejo juego del ratón y el gato que ha permanecido virtualmente inalterado desde el siglo XVIII, el Kremlin permite la creación e incluso la difusión de obras literarias de cuyo carácter fundamentalmente rebelde se da cuenta con claridad. Con el paso de las generaciones, esas obras –las de Pushkin, las de Turguéniev, las de Chéjov– se convierten en clásicos nacionales: hay unas válvulas de seguridad que liberan al ámbito de lo imaginario de algunas de esas enormes presiones por la reforma, por un cambio político responsable que la realidad no permite. La persecución de escritores concretos, su encarcelamiento, su prohibición, forma parte del trato.

Todo esto lo puede discernir el forastero. Si mira el acoso que sufre Pushkin, la desesperación de Gógol, la condena de Dostoievski en Siberia, la volcánica lucha de Tolstói contra la censura, o el largo catálogo de asesinados y desaparecidos que compone el registro literario ruso del siglo XX, entenderá el mecanismo subyacente. El escritor ruso tiene una inmensa importancia. Tiene mucha más importancia que su homólogo en el aburrido y tolerante Occidente. A menudo, la conciencia rusa en su totalidad parece entusiasmar su poema. A cambio, él se abre paso por un ingenioso infierno. Pero esta lúgubre dialéctica no es toda la verdad, o, mejor dicho, oculta dentro de sí otra verdad que resulta evidente de forma instintiva para el artista ruso y para su público pero es casi imposible de evaluar desde fuera.

La historia rusa ha sido una historia de sufrimiento y humillación casi inconcebibles. Pero el tormento y la abyección nutren las raíces de una visión mesiánica, de un sentimiento de singularidad o de un sino radiante. Este sentido puede traducirse al lenguaje de la eslavofilia ortodoxa, con su convicción de que la tierra rusa es sagrada de una manera absolutamente concreta, de que sólo ella llevará las huellas del regreso de Cristo. O puede metamorfosearse en el secularismo mesiánico de la exigencia comunista de una sociedad perfecta, del alba milenaria de la absoluta justicia e igualdad humanas.

Un sentimiento de haber sido elegidos mediante el dolor y para el dolor es común a los más variados matices de la sensibilidad rusa. Y significa que en la relación triangular del escritor ruso, sus lectores y el omnipresente Estado que los envuelve hay una complicidad decisiva. Tuve mi primer indicio de esto cuando visité la Unión Soviética algún tiempo después de la muerte de Stalin. Las personas que conocimos hablaban de su propia supervivencia con un asombro paralizado que ningún visitante podía en realidad compartir. Pero en el mismísimo momento había en sus reflexiones sobre Stalin una extraña y sutil nostalgia. Ésta no es, casi con toda seguridad, la palabra adecuada. No echaban de menos los demenciales horrores que habían experimentado. Pero daban a entender que estos horrores, por lo menos, habían sido dispensados por un tigre, no por los insignificantes gatos que ahora los gobernaban. Y señalaban que el mero hecho de la supervivencia de Rusia bajo un Stalin, como bajo un Iván el Terrible, evidenciaba alguna magnificencia apocalíptica o creativa rareza del destino. El debate entre esas personas y el terror era interior, privado. Un forastero rebajaba las cuestiones escuchándolo a escondidas y reaccionando a él con demasiada prontitud.

Así sucede con los grandes escritores rusos. Sus gritos por la liberación, sus llamamientos a la somnolienta conciencia de Occidente son clamorosos y auténticos. Pero no siempre se pretende que sean oídos o que obtengan respuesta de una manera franca. Las soluciones sólo pueden venir de dentro, de una interioridad con singulares dimensiones étnicas y visionarias. El poeta ruso odiará a su censor, despreciará a los informantes y a los gamberros policiales que acosan su existencia. Pero mantiene con ellos una relación de angustiada necesidad, ya sea de rabia o de compasión. La peligrosa idea de que hay un lazo magnético entre atormentador y víctima es demasiado grosera para describir el clima literario-espiritual ruso. Pero se acerca más que la inocencia liberal. Y ayuda a explicar por qué el peor sino que pueda caer a un escritor ruso no es la detención, ni siquiera la muerte, sino el exilio en el limbo occidental de la mera supervivencia.

Es precisamente este exilio, este ostracismo del conglomerado de dolor lo que ahora obsesiona a Solzhenitsin. Para este hombre acosado y poderoso, hay un sentido real en el que volver a ser encarcelado en el Gulag sería preferible a la gloria y la inmunidad en Occidente. Solzhenitsin detesta a Occidente, y los disparates oraculares que ha expresado acerca de éste indican tanto indiferencia como ignorancia. La interpretación teocrático-eslavófila que hace de la historia está totalmente clara. La Revolución francesa de 1789

cristalizó las ilusiones seculares del hombre, su superficial rebelión contra Cristo y contra una escatología mesiánica. El marxismo es la inevitable consecuencia del liberalismo agnóstico. Es un bacilo típicamente occidental que fue introducido por intelectuales desarraigados, muchos de ellos judíos, en el torrente sanguíneo de la Santa Rusia. El contagio prendió a causa de las terribles vulnerabilidades y confusiones de la situación de Rusia después de los primeros grandes desastres militares de 1914. El comunismo es una parodia de los verdaderos ideales de sufrimiento y hermandad que hicieron de Rusia la elegida de Cristo. Pero 1914 halló a la Madre Rusia fatalmente descuidada e indefensa ante la peste del nacionalismo ateo. De aquí la tremenda importancia que Solzhenitsin atribuye al primer año de la Guerra Mundial, y su decisión de explorar, en una serie de voluminosas obras de «ficción real», todos los aspectos materiales y espirituales de 1914 y de los acontecimientos que condujeron a marzo de 1917.

Pero en esta demonología Lenin plantea un problema del que Solzhenitsin es consciente desde hace mucho tiempo. El marxismo podrá ser una enfermedad occidental y judía, pero Lenin es una figura archirrusa y la victoria bolchevique fue en lo esencial obra suya. Ya en los escritos anteriores de Solzhenitsin había indicios de una cierta identificación antagonista del autor con la figura de Lenin. En un sentido que es sólo parcialmente alegórico, Solzhenitsin pensó, según parece, que su propia fuerza de voluntad y de visión eran del mismo tipo que la de Lenin y que la lucha por el alma y el futuro de Rusia se planteaban entre él y el engendrador del régimen soviético. Después, por un giro del destino a la vez irónico y simbólicamente inevitable, Solzhenitsin fue a parar a Zurich, a la misma arcadia del exilio, pulcra, restregada y semejante a una caja de bombones, en la que Lenin había pasado rabiando la época anterior al apocalipsis de 1917. Había excluido de *Agosto 1914* un capítulo sobre Lenin y tenía mucho material sobre Lenin para ulteriores volúmenes, o «nudos», como él los denomina ahora. Pero la coincidencia de Zurich era demasiado rica para dejarla en barbecho. De ella proviene el escenario intermedio de *Lenin in Zurich* (Farrar, Straus & Giroux).

El resultado no es ni una novela ni un panfleto político sino una serie de estampas tratadas en profundidad. Solzhenitsin aspira a establecer la falibilidad de Lenin. Las noticias de la Revolución rusa hallan totalmente desprevenido al dirigente bolchevique. En lo que tiene centrado su genio para la conspiración es en un plan extremadamente enrevesado y descabellado para implicar a Suiza en la guerra y en la consiguiente agitación social. Lenin muestra su preocupación mientras desayuna. Juguetea

quisquillosamente con todas y cada una de las estratagemas que puedan proporcionar fondos para su movimiento en embrión. Anhela otra mujer en su austera vida, la estimulante Inessa Armand, y acepta en ella desviaciones ideológicas que podían atraer el anatema sobre cualquier otro discípulo. Por encima de todo, como el propio Solzhenitsin, la antiséptica tolerancia de sus anfitriones suizos le resulta enloquecedora:

Todo Zurich, probablemente un cuarto de millón de personas, de la ciudad misma o de otros lugares de Europa, se apiñaba allá abajo, trabajando, cerrando tratos, cambiando moneda, vendiendo, comprando, comiendo en restaurantes, asistiendo a reuniones, recorriendo las calles a pie o a caballo, cada cual por su camino, cada cabeza llena de pensamientos sin disciplina ni dirección. Y él estaba allí, en la montaña, sabiendo lo bien que podía dirigirlos a todos y unir sus voluntades.

Excepto porque no tenía el poder necesario para hacerlo. Podía estar allá arriba, contemplando Zurich, o yacer en aquella tumba, pero no podía cambiar Zurich. Llevaba más de un año viviendo allí y todos sus esfuerzos habían sido en vano, nada se había hecho.

Y, para empeorar las cosas, los buenos burgueses están a punto de celebrar otro de sus bufonescos carnavales.

Lenin volverá a Rusia en el famoso tren blindado con la connivencia del gobierno imperial alemán y del Estado Mayor (deseosos de ver a Rusia fuera de la guerra). Pero esta huida, brillantemente ambigua, no es producto de la astucia de Lenin ni de sus recursos políticos. Surge del fecundo cerebro de Parvus, alias doctor Helphand, alias Alexander Israel Lazarevich. A pesar de una biografía de envergadura, obra de Z. A. Zeman y W. B. Scharlau, *The merchant of revolution*, hay muchas cosas sobre Parvus que siguen sin estar claras. Era un revolucionario aficionado cuya capacidad para prever las cosas excedió en ocasiones a la del propio Lenin. Fue un genial recaudador de fondos para los bolcheviques, pero también un agente doble o triple que actuó como intermediario para grupos turcos, alemanes y rusos. Era un dandy y un cosmopolita al que el ascetismo fanático de Lenin le fascinaba y al mismo tiempo le divertía. La opulenta villa que Parvus se construyó en Berlín y en la que murió en 1924 fue posteriormente utilizada por Himmler para planificar la «solución final».

El encuentro entre Parvus y Lenin es la clave del libro de Solzhenitsin. Hay en él finos toques, cuando dos tipos de corrupción, el de la intriga mundana y el de una agnóstica voluntad de poder, se rodean el uno al otro. Hay también connotaciones chirriantes. Parvus es el judío errante encarnado, el amañador supremo. Invierte en el caos al igual que en la Bolsa. Sin Parvus, insinúa Solzhenitsin, Lenin tal vez no hubiera triunfado.

Lenin, con su fuerza tártara, se convierte en portador de un virus extranjero. En el original, estas alusiones étnico-simbólicas son subrayadas, sospechamos, por las analogías entre el diálogo Lenin-Parvus y los grandes diálogos sobre la metafísica del mal en *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski. Lo que es más, si se puede decir que *Agosto 1914* ilustra, de forma no del todo coherente, el lado tolstoiano de Solzhenitsin, su vena épica, *Lenin in Zurich* es una obra francamente dostoievskiana, inspiradas ambas en la política eslavófila de Dostoievski y en su dramático estilo panfletístico. Es interesante pero deshilvanada y, en muchos aspectos, muy personal.

Lo personal en *A voice from the chorus* (Farrar, Straus & Giroux)¹¹, de Abram Tertz, es de un género totalmente distinto. Tertz es el seudónimo de Andrei Siniavski, que se hizo famoso con la publicación en Occidente, entre 1959 y 1966, de una serie de ácidas sátiras políticas y sociales. Fueron la obra y el ejemplo de Pasternak, en cuyo entierro en mayo de 1960 tuvo un papel destacado, los que al parecer impulsaron a Siniavski hacia la oposición y hacia el peligroso camino de la publicación en el extranjero. Había empezado, como muchos de su generación, siendo un comunista idealista o incluso utópico. *Doctor Zhivago*, las revelaciones acerca de la verdadera naturaleza del estalinismo en el discurso pronunciado por Krushev en el XX Congreso del Partido y sus propias y agudas observaciones de la realidad soviética desilusionaron a Siniavski. Mediante la argumentación crítica y la invención poética buscó un significado alternativo para la existencia rusa.

Durante un tiempo, «Abram Tertz» –así se llama el héroe de una balada de los bajos fondos del barrio judío de ladrones de Odessa– protegió a Andrei Siniavski. Pero el secreto se filtró y Siniavski, junto con Yuri Daniel, otro escritor disidente, fue detenido en septiembre de 1965. El juicio, en febrero de 1966, fue una farsa y al mismo tiempo tuvo una extrema importancia. El crimen del acusado estaba en sus escritos. Este hecho, sumado a la ferocidad de las sentencias impuestas, desencadenó una tempestad de protestas internacionales. Lo que es más relevante, impulsó la amplia disidencia intelectual y la distribución clandestina de textos prohibidos (*samizdat*) que son ahora una parte tan vital del escenario soviético.

Desde 1966 hasta 1971, Siniavski cumplió su condena en una serie de campos de trabajos forzados. Dos veces al mes se le permitía escribir una carta a su esposa. Extrañamente, estas cartas podían ser todo lo largas que se quisiera (el preso hubo de

valerse de toda la astucia y buena voluntad disponibles para conseguir papel). Las referencias a temas políticos o a los literales horrores de la vida en el campo eran instantáneamente castigadas. Pero dentro de estos límites el preso podía dejar vagar libremente su espíritu y su pluma. *A voice from the chorus* se basa en las misivas de Siniavski desde la casa de los muertos.

Pero este libro no es un diario de la prisión. Hay pocas fechas o detalles circunstanciales. Lo que Siniavski nos ha guardado es una guirnalda de meditaciones personales sobre arte, sobre literatura, sobre el significado del sexo y, principalmente, sobre teología. El ámbito literario de Siniavski es prodigioso: el autor plasma sus reflexiones sobre muchas de las grandes figuras de la literatura rusa, pero también sobre Defoe, cuyo *Robinson Crusoe* adquiere una directa y evidente relevancia para su propia situación, y sobre Swift. La visión interna de sus recuerdos afectuosos pasa por el *Hijo pródigo* de Rembrandt y sobre los iconos sacros, cuyo mágico reflejo del sufrimiento se hace cada vez más claro para él. Aunque ya no tiene en su mente los detalles concretos de la obra, Siniavski escribe un ensayo en miniatura sobre lo que ahora considera que es el núcleo de *Hamlet*, lo que denomina «la música interior de su imagen». Una y otra vez, sopesa el genio creativo y narrativo del habla humana, su capacidad para configurar mundos.

En los campos, Siniavski conoce miembros de diversas sectas religiosas perseguidas casi hasta la aniquilación por la represión soviética. Van desde la estricta ortodoxia hasta el fundamentalismo cristiano (habla de presos que hablan lenguas desconocidas) y hasta la fe islámica tal como la practica el pueblo checheno de Crimea. Estos encuentros y su propia sensibilidad empujan a Siniavski a una religiosidad cada vez más profunda. Estudia eslavónico eclesiástico y las crónicas de los mártires; medita acerca del lugar único que la ortodoxia asigna a la Asunción de la Madre de Dios; trata de discernir las posibles relaciones entre el carácter nacional ruso y la especial atención que presta la teología ortodoxa al Espíritu Santo. Por encima de todo lo demás, Siniavski da testimonio de que

el texto de los Evangelios estalla de significado. Irradia significado, y si no logramos ver algo no es porque sea oscuro sino porque hay tanto, y porque el significado es demasiado luminoso: nos ciega. Uno puede acudir a él toda su vida. Su luz nunca se extingue. Como la del sol. Su brillo dejó atónitos a los gentiles y creyeron.

Fue sin duda esta piedad extática, y su sabor específicamente ortodoxo de sufrimiento aceptado, la que hizo posible que Siniavski soportara su condena con algo afín al fanatismo. Llega a apreciar el lento ritmo de la vida en el campo: en él, «la existencia abre mucho más sus ojos azules». Es tal el resplandor de la revelación espiritual que «cuando todo está dicho y hecho, un campo da la sensación de una libertad máxima». ¿En qué otro lugar refulgen los bosques, vistos al otro lado del alambre de espino, con esa llama pentecostal o arrojan las estrellas sus lanzas antes de Su venida?

Salpican estas homilias las literales «voces del coro», breves interjecciones, retazos de canto, maldiciones, anécdotas, confusiones de palabras, seleccionados del murmullo del lenguaje utilizado en el campo. Max Hayward, que junto con Kyril Fitzlyon han realizado lo que evidentemente es una brillante traducción, nos dice que estos fragmentos se hallan entre los más fascinantes que hayan salido de la Rusia moderna. Añade que su timbre característico es accesible sólo a un oído ruso. Ésta es, en efecto, la sensación que nos producen. Hay inquietantes excepciones («Cómprate un buen par de zapatos... y te sentirás como el rey Lear» o «¡Hasta el día de la muerte de nuestros hijos!»), pero la mayoría de estas expresiones son dolorosamente banales.

Es éste el testimonio, profundamente conmovedor, de un hombre de una fuerza, una sutileza, una compasión y una fe excepcionales. Tal vez deliberadamente, nos deja una impresión como en sordina, semejante a un sueño. Siniavski lee mucho en los campos. Incluso escribió un deslumbrante estudio sobre Pushkin mientras estuvo preso. ¿Cómo pudo hacerlo? ¿Estuvieron entre sus lecturas los textos prohibidos de Pasternak, Ajmátova y Mandelstam, a los cuales hace amplia referencia? Un apunte alude a lo que debió de ser un debate ideológico entre un comandante del campo y el condenado. ¿Fue un excepcional lapso en la disciplina habitual? Una de las voces del coro hace una observación muy significativa: «Había más diversión en el campo en los viejos tiempos. Siempre estaban pegando o ahorcando a alguien. Todos los días había algún acontecimiento especial». ¿Cuáles son las metamorfosis de la política del infierno? Hay muchas más cosas que quisiéramos saber sobre un testigo de la talla de Siniavski. Pero, una vez más, su mensaje está destinado al consumo ruso. Oímos a escondidas. Y el exilio de Siniavski—ahora vive en París— hace que este proceso sea aún más incómodo.

La novela *Going under* (Quadrangle) de Lydia Chukovskaya es mucho más accesible al lector occidental que el polémico fragmento de Solzhenitsin o las memorias de

Siniavski. La paradoja es que la señorita Chukovskaya está todavía «dentro», en la zona crepuscular asignada a los escritores, artistas y pensadores que han ofendido al régimen y son expulsados de la vida profesional normal. En la Unión Soviética, los escritos de Chukovskaya circulan, allí donde lo hacen, mediante mimeógrafos clandestinos. Así, en cierto sentido *Going under* –traducido por Peter Weston– está destinado al exterior. Somos nosotros quienes tenemos que sacar el mensaje de la botella.

La época es febrero de 1949, y la *zhdanovshchina* –la purga de intelectuales llevada a cabo por el matón cultural de Stalin, Andrei Zhdanov– está en sus comienzos. La acción tiene lugar en una casa de descanso para escritores en la Finlandia rusa. La traductora Nina Sergueyevna es uno de los pocos felices a quienes la Unión de Escritores ha concedido un mes de bucólico reposo lejos de la tensión de Moscú. Aparentemente va a descansar o a continuar con sus traducciones. Lo que en realidad está intentando hacer es poner por escrito el relato de la desaparición de su marido durante las cazas del hombre impulsadas por Stalin en 1938, y de ese modo liberarse, al menos en parte, de una larga pesadilla. No sucede gran cosa en Litvinovka. Nina se mezcla más o menos en la vida de Bilibin, un escritor que está intentando llegar a aceptar las exigencias de sus amos estalinistas después de un período de trabajos forzados, y en la de Veksler, un poeta y héroe de guerra judío. En el salón, los literatos van y vienen, escupiendo veneno sobre Pasternak, con un temblor en las fosas nasales al enterarse del último rumor de represión en Moscú. La nieve refulge entre los abedules; justo al otro lado de los claros confines de la casa de descanso está la inhumana indigencia y atraso de la Rusia rural tras la guerra total. Los malos sueños de Nina la llevan de nuevo a las tristemente célebres colas de los años treinta, decenas de miles de mujeres esperando en vano ante las comisarías para tener alguna noticia de sus maridos, hijos o hermanos desaparecidos. (Hay aquí ecos del gran poema *Requiem*, de Ajmátova.) Bilibin querría hacerle la corte, por la amabilidad de su propia desolación. La NKVD viene a buscar a Veksler. Los héroes de guerra –en especial los héroes de guerra judíos– ya no hacen falta. Pronto llegan el mes de marzo y el momento de regresar a Moscú.

Desarrollada en una clave menor, esta novela corta resuena y vuelve a resonar en la mente. Todos los incidentes son del todo naturales y a la vez están repletos de implicaciones. Mientras camina por los bosques blancos, Nina se da cuenta de que los alemanes han estado allí, de que la nieve oculta un auténtico matadero. Haber luchado con los nazis para salvar y consolidar el estalinismo: las ironías son irresolubles. Cuando

el untuoso escritorzuelo Klovok denuncia la oscuridad de Pasternak, el espíritu de Nina se estremece. Pero en su soledad le persigue la convicción de que el arte excelso sólo puede pertenecer a los pocos, de que hay, a veces en la poesía más espléndida, una exigencia que nos aparta del ritmo y las necesidades comunes de la humanidad. El relato es a un tiempo escueto y resonante. Pushkin, Ajmátova, Mandelstam, Pasternak y Turguéniev están presentes de manera indirecta, especialmente Turguéniev, cuya obra teatral *Un mes en el campo* parece poner un contrapunto a las escenas de Chukovskaya. Éste es un clásico.

Bajo la mirada de Oriente –Solzhenitsin lo señala implacablemente–, buena parte de nuestras preocupaciones y de nuestra literatura revisten una apariencia trivial. Vistos desde el Gulag, nuestra desorganización urbana, nuestras tensiones raciales o nuestros tropiezos económicos parecen edénicos. Las dimensiones de crueldad y de resistencia en las que trabaja la imaginación rusa son, para la mayoría de nosotros, casi inimaginables. También lo son, de forma todavía más asombrosa, los mecanismos de la esperanza, de la exquisita percepción moral, del encantamiento vital que dan lugar a libros como las memorias de Nadezhda Mandelstam o los relatos de Chukovskaya. No comprendemos realmente el aliento cotidiano del terror, y no comprendemos la alegría. Es porque el lazo indisoluble que hay entre ambos es para nosotros, en el mejor de los casos, una abstracción filosófica. «Metida en una jaula», escribe Siniavski, «la mente se ve obligada a escapar a los amplios espacios abiertos del universo por la puerta de atrás. Pero para que esto suceda primero tiene que ser perseguida y acorralada». Da la casualidad de que la «jaula» es el nombre que se da al compartimento con barrotes de los vagones de ferrocarril rusos en los que los presos viajan a los campos. Dentro de ella, los Solzhenitsin, los Siniavski, las Chukovskaya parecen encontrar su libertad, como hicieron Pushkin, Dostoievski y Mandelstam antes que ellos. Sospechamos que no desearían cambiarse por nosotros. Tampoco debemos imaginar que podamos penetrar –mucho menos abrirla a la fuerza– en la prisión de sus días.

11 de octubre de 1976

El hombre gato (1992)

Esta reseña debería versar sobre un gato, el gato más ilustre e irresistible de la historia de la literatura. Bébert era un gato atigrado de Montparnasse, nacido probablemente en 1935. Encontró a su segundo amo en el París ocupado a finales de 1942. A Bébert –«La magia misma, el tacto por longitud de onda», como lo describió su amo– se hizo necesario abandonarlo cuando el amo y su esposa, Lucette, se esfumaron en dirección a Alemania en la pavorosa primavera del 1944. Bébert no aceptó la separación. Fue transportado en el saco de viaje. El periplo los condujo por cráteres lunares de bombas, ferrocarriles destrozados y ciudades ardiendo como antorchas enloquecidas. Bajo los bombardeos, Bébert, medio muerto de hambre, se perdió, pero volvió a encontrar a su amo y a madame. El trío cruzó y volvió a cruzar el Reich en pleno hundimiento. En un último y desesperado empujón, llegaron a Copenhague. Cuando la policía danesa fue a detener a aquellos huéspedes inoportunos, Bébert se escabulló por un tejado. Tras ser atrapado, el legendario animal fue enjaulado en la perrera de una clínica veterinaria. Cuando su amo fue liberado de la cárcel y se estaba recuperando, Bébert tuvo que ser operado de un tumor canceroso. «Pero el felino de Montmartre estaba de vuelta de todo. Resistió el trauma y tuvo una rápida recuperación, con la serenidad, más lenta y sabia, de los gatos que van envejeciendo, fiel, silencioso y enigmático.» Amnistiado, el *patron* de Bébert tomó el camino de su casa a finales de junio de 1951. Cuatro gatos menores – Thomine, Poupine, Mouchette y Flúte– les acompañaron en el viaje. Con aspecto de esfinge desde hacía años, Bébert, que compartía tantos secretos, murió en un suburbio de París a finales de 1952. «Después de muchas aventuras, cárcel, vivaques, cenizas, toda Europa (...) murió ágil y gracioso, impecablemente, esa misma mañana había salido de un brinco por la ventana (...). ¡Nosotros, que nacimos viejos, parecemos ridículos en comparación!» Así escribió su afligido amo, Louis-Ferdinand Destouches, médico,

paladín de la higiene social entre los desposeídos, trotamundos en África y en Estados Unidos, excéntrico chiflado.

Es sobre Bébert sobre el que quiero escribir: Bébert, el archisuperviviente y la encarnación del ingenio francés. Pero tengo ante mí una voluminosa bibliografía de su desdichado dueño, de ese médico loco que, bajo el nombre de Céline (tomado de su abuela) produjo algunas de las narraciones y de las obras de «ficción real» más sensacionales no sólo de este siglo sino de la historia de la literatura occidental. Sería un placer informar acerca de Bébert. De Céline, no.

Céline: A biography (Paragon), de Frédéric Vitoux, traducido con torpeza por Jesse Browner, detalla la historia familiar de los Destouches y la *misère* de los padres de Louis-Ferdinand, que vivieron en diversos barrios insalubres de París antes de la I Guerra Mundial. Registra la apabullante plétora de los enredos sexuales de Louis-Ferdinand, sus aventuras, matrimonios y morosas peregrinaciones entre los burdeles de París, Londres y el África colonial. (El doctor Destouches era al parecer un mirón compulsivo, menos fascinado por su propia experiencia sexual que por las experiencias que sus amantes compartían con otros.) Vitoux informa despiadadamente de las incesantes peleas de su héroe con editores, con otros escritores, con la mundanidad parisiense. Aunque se basa considerablemente en crónicas anteriores, el análisis de los años de la ocupación alemana y de las reacciones sardónicas, fríamente histéricas, de Céline es perspicaz. Como lo son también las descripciones del fugitivo acosado, de la lucha contra la extradición de Dinamarca, del fantasmagórico regreso a casa. El aura de santidad que se atribuye a las hazañas del «médico de los barrios bajos», del patólogo que combate la suciedad, la injusticia social y la ignorancia de los indigentes se explica y, hasta cierto punto, se justifica. Frédéric Vitoux presenta su defensa con un calor tranquilo.

Sin embargo, los enigmas clave siguen sin resolverse. (¡Sombras de escurridizo Bébert!) El estilo alucinatorio con que Céline literalmente estalló en lenguaje y literatura cuando se publicó *Viaje al fin de la noche* en octubre de 1932, junto con el odio a los judíos que proclamó por vez primera en 1937, han sido atribuidos siempre a una herida que Céline sufrió el 27 de octubre de 1914, en el curso de una heroica misión de caballería en Flandes. El propio Céline y sus apologistas citan esta herida como la fuente de las jaquecas, los ciclos maniaco-depresivos y las furias incontroladas que marcaron posteriormente la peregrinación privada y pública del doctor Destouches, así como la voz y la ideología de sus escritos. El apuesto coracero, sable al viento, había sufrido una

herida casi mortal y como consecuencia un trastorno que lo lanzó a la genialidad y al mal. Pero hasta el esmerado inventario de Vitoux deja opacos los hechos. Está claro que el sargento Destouches fue herido en el brazo y en el hombro, pero su capitán escribió al padre de Louis: «Parece que su herida no es grave». Por otra parte, la cita que acompañó a la Médaille Militaire que le fue concedida decía que había resultado «gravemente herido» y Céline no volvió a entrar en combate. ¿Sufrió una conmoción cerebral al caer de la silla? ¿Tuvo algún *shock* psíquico que lo arrojó a un abismo de irremediable horror? Durante la convalecencia tras las líneas, y durante los días en Londres y el Camerún británico que siguieron, el condecorado veterano habló de insomnios, de espantosos ruidos en los oídos, «silbidos... tambores... chorros de vapor» que enloquecían su conciencia. Había nacido la estrategia del dolor apocalíptico, del sufrimiento y la furia paranoicos. El origen real permanece en el no aclarado «fin de la noche».

Tampoco puede el libro de Vitoux, a pesar de sus elaborados diagnósticos, proyectar una luz decisiva sobre la fuente y el desarrollo del homicida antisemitismo del doctor Destouches. La aversión a los judíos se extendió en las clases media y media baja francesas a finales del siglo XIX y comienzos del XX. El caso Dreyfus puso al descubierto odios latentes. Durante los años que Céline pasó en la oscuridad, especialmente en la clínica de Clichy, había reparado con rencor en el aparente éxito profesional y social de lo que él consideraba una francmasonería de médicos y literatos judíos. Su pacifismo anárquico –su convicción de que Francia no podría sobrevivir a otra racha de matanzas en masa– le convenció de que los judíos europeos eran la principal amenaza: ellos, y sólo ellos, podían, por su internacionalismo, por su oposición a Hitler, hundir el Continente en un segundo Armagedón. «Por encima de todo, hay que evitar la guerra», escribió. «La guerra para nosotros, tal como somos, significa el fin de la función, el vuelco definitivo para caer en el matadero judío.» Como muchos miembros de su generación, Destouches, el epidemiólogo de la salud pública, se había empapado de diversas teorías de moda sobre la contaminación racial y la eugenesia. Como era bien sabido, el judío era el bacilo cuya resistente ubicuidad infectaba, con el mestizaje, la sangre (debilitada por la guerra) de razas más nobles. ¿Y el evidente papel judío en el nacimiento y diseminación del bolchevismo, el espectro rojo del Este?

Sin embargo, aunque mezclamos este potente brebaje, sigue habiendo muchas cosas desconcertantes en la llamada a la matanza que resuena a través de *Bagatelles pour un*

massacre y *L'école des cadavres*. Al apelar a la civilización occidental a que elimine a todos los judíos –hombres, mujeres y niños– y a que erradique su sombra misma de la humanidad, Louis-Ferdinand Céline exhibió en estos voluminosos panfletos unos virtuosismos en el aborrecimiento y en la incitación de las que, por fortuna, hay pocas analogías en la literatura y en la retórica política. Física y mentalmente es casi imposible leer estos muchos de centenares de páginas. Y no obstante... Cuando uno se obliga a repasar este o aquel pasaje, los destellos de genialidad estilística, de incandescencia verbal nos sorprenden como lo haría un brusco temblor de la luz sobre un pozo negro. (Coleridge observó el centelleo fugaz de la luz de las estrellas en su orinal rebosante.) Estos escritos no son la aberración pasajera de un cascarrabias lisiado en cuerpo y alma, asediado por atormentadoras jaquecas y zumbidos en los oídos. Su enfermizo y enfermante poder es –momentáneamente al menos– el de *Viaje al fin de la noche* y las obras maestras venideras.

Quizá valga la pena hacer dos conjeturas. Como en Jonathan Swift, en Céline el manantial de la imaginación, de la elocuencia desencadenada, es el odio. Normalmente, y por lo que respecta a la forma estética, el odio es corto de aliento, no llena grandes espacios. Pero en unos cuantos maestros –Juvenal, Swift, Céline–, una furiosa misantropía, una náusea ante el mundo, genera planificaciones de gran envergadura. La monotonía del aborrecimiento deviene sinfónica. Como observó Sartre, un atento estudioso de Céline, hay en el judío urbano algo que concentra hasta un extremo singular la endeble humanidad del hombre. El judío es no solamente humano sino un poquito más humano que la mayoría. A esta turbia luz, el odio a los judíos es la destilación natural de un desprecio generalizado hacia la raza humana. Al buscar un blanco visible para ese odio a la fealdad, corrupción, codicia, vanidad y miopía humanas, Destouches da un brusco giro a los judíos. Pongan ustedes *l'homme* donde una frase demencial dice *le youpin* (el judío) y tendrán pasajes de bíblica grandeza, edictos de condenación promulgados sobre la Sodoma y la Gomorra en que hemos convertido nuestro mundo.

El segundo punto es más difícil de enfocar. El estilo privado y la obra literaria de Céline están inmersos en una risa negra de proporciones rabelesianas. Hay en este regocijo ciclópeo el notorio júbilo del estudiante de medicina ante su primer cadáver. Tiene un precedente en la mofa enigmática y casi histórica de los argumentos trágicos (que el público acaba de experimentar) que se hace en las comedias satíricas griegas. Dante suelta unas pocas chanzas mordaces en el Infierno. Franz Kafka, tras leer su

Metamorfosis a un horrorizado y enmudecido grupo de íntimos, se desternilla de incontenible hilaridad. En algún plano extravagante es posible entender las invectivas antisemitas de Céline como una parodia, como una especie de broma pesada llevada al disparate. No están muy lejos una payasada surrealista, un carnaval mexicano de calaveras. *Guignol's Band* es un típico título celiniano; la «matanza» acompaña a la «bagatela» (una palabra que Céline entendía que originariamente significaba los trucos y números de un bufón o un charlatán). Invitado a una fastuosa reunión de amos y colaboradores nazis, el desaliñado Céline hizo una imitación de Hitler; en el momento culminante, un grandilocuente Führer aseguraba a los judíos que los estaba metiendo en campos de concentración sólo para poder llegar más fácilmente a un acuerdo secreto con ellos y repartirse la hegemonía mundial. En suma, podía haber cerca del rabioso corazón de la danza de Céline por el genocidio una payasada, la diablura de un vándalo infantil. Esto no es ninguna disculpa. Es muy posible que ponga peor las cosas.

La huida y el exilio de Céline dieron lugar a otros dos clásicos. *De un castillo a otro* narra el grotesco crepúsculo del régimen de Vichy en Sigmaringen, una ciudad de opereta reservada por los alemanes en retirada para sus inoportunos huéspedes. Las famosas técnicas telegráficas y cinematográficas que convirtieron el *Viaje* en un eje de la narrativa y la prosa modernas están ferozmente condensadas aquí. Como sólo pueden hacer las grandes obras de arte, *De un castillo a otro* consigue una suprema concisión dentro de un constructo extenso y abierto. (Obsérvese la economía, la elisión y el aliento del antigramatical título francés, *D'un château l'autre*.) La descripción de la corte en miniatura de Pétain en el castillo de Sigmaringen entre noviembre de 1944 y marzo de 1945 es incomparable por su risa hueca. Cuando leemos la escena en la que un solitario caza de la RAF, zumbando en lo alto, amenaza dispersar al tembloroso séquito del mariscal durante un ceremonioso paseo matinal —el propio Pétain, por supuesto, continúa paseando erguido, impertérrito y cretinamente majestuoso—, la percepción de un registro shakespeariano en Céline se hace insistente.

Aquí, como en las obras históricas de Shakespeare, el fausto y la cercana inmundicia, la magnificencia de las posturas soberanas y el bajo vientre de la vulgar necesidad, lo monumental y lo íntimo, se interrelacionan en contrapunto. Aquí, además, no menos que en los maestros del siglo XVI (Montaigne, Rabelais, Shakespeare), actúa una peculiar sensualidad de pensamiento: Céline modula la compleja dinámica de la debacle política y social en olor, en sonido, en el tacto de la piel y de la tela. La desesperación de los

gamberros condenados, las acentuadas compulsiones eróticas de los fugitivos al borde del abismo dejan literalmente su sabor en la boca de Céline y en la del lector. Y, mucho más que en Shakespeare, Céline usa la electrizada sensibilidad de los animales, Bébert antes que ninguno, para enriquecer el abanico de percepciones. (Aquí el maravilloso encuentro entre el mariscal de campo Von Rundstedt y el gato Von Bébert en *Rigodon*, la más floja de las tres memorias del exilio.) *Norte* abarca la disparatada narración de la huida, la ocultación y el encarcelamiento en Dinamarca. Censura el juicio al que se sometió a Céline *in absentia* y su oficial relegación a desgracia nacional: «¡Ministros, sátrapas, Dien-Pen-Hu por todas partes! ¡Escapatorias y calzoncillos rosa!». Vitoux cree que *Norte* es quizás el mejor libro de Céline. Indudablemente, contiene visiones del Infierno –de la descomposición humana en las espectrales llanuras de Brandenburgo, en el Berlín incendiado, en la frontera danesa y en el aura de cartón piedra de Elsinore– que rozan a Dante. Los panoramas de lo apocalíptico que hay en Günter Grass, en William Burroughs, en Norman Mailer y también en las películas sobre la guerra del Vietnam más convincentes y en las estampas periodísticas de cielos negros sobre Kuwait proceden en su totalidad de Céline.

Los preludios a su arte son menos evidentes. Siempre se evoca a Rabelais. *El rey Lear* y *Timón de Atenas* fueron importantes tal vez, junto con la idea de que hay afinidades electivas entre los payasos de Shakespeare y sus sádicos, entre Falstaff y Yago, entre Malvolio y sus jubilosos atormentadores. Dostoievski sigue siendo una posibilidad. Fue muy leído, dramatizado e imitado en el París de los años veinte y treinta. Algo de la amplitud oracular de las titánicas novelas y los poemas épicos histórico-filosóficos de Victor Hugo parece tener ecos en el *Viaje*. Está el inaprehensible ruido de fondo de las execraciones líricas de Rimbaud. En conjunto, sin embargo, la pedante búsqueda de precedentes resulta inútil. *Viaje al fin de la noche* brotó como la lava de los abismos y de la corteza de las lenguas tal como habían quedado dislocadas por la Guerra Mundial. En una Europa en la que más de veinte mil hombres habían sido machacados hasta dejarlos reducidos a barro en un solo día de batalla, en la que un tercio de millón de cadáveres yacían insepultos entre las líneas en Verdún, el discurso tradicional, los símiles de la razón, las estabilidades de la imaginación literaria se habían convertido en una burla. La estridencia que sonaba en el oído de Céline trajo consigo de algún modo las nuevas gramáticas de la histeria, de la propaganda de masas, del autoensordecimiento. El aporreo

del rock, el martilleo del *heavy metal*, del sonido como droga, detonan primero dentro del lenguaje en el *Viaje*. Su eco asfixiante no ha cesado.

Pero nos preocupa una cuestión de mayor calado. La creatividad estética, aun de primer orden, ¿justifica acaso la presentación favorable de la inhumanidad, no digamos la sistemática incitación a ella? ¿Puede haber literatura digna de publicación, de estudio, de apreciación crítica, que sugiera el racismo, que haga atractivo o exhorte el uso sexual de niños? (Dostoievski está en el borde de esta misma penumbra.) La argumentación liberal contra toda censura es a menudo hipocresía. Si la literatura y las artes serias pueden educar la sensibilidad, elevar nuestras percepciones, perfeccionar nuestras distinciones morales, también pueden, exactamente del mismo modo, depravar, abaratar o hacer brutales nuestras imaginaciones e impulsos miméticos. He luchado con este interrogante por espacio de unos cuarenta años de lectura, escritura y enseñanza. El «caso» Céline (como tal vez lo hubiera llamado Henry James, con intranquila fascinación) es ejemplar en ambos sentidos. En comparación, el fascismo pueblerino de Ezra Pound, el antisemitismo de T. S. Eliot, profundamente arraigado, y el llamamiento de W. H. Auden al «asesinato necesario» (esta vez a instancias de la izquierda) son de escasa enjundia. Es el mero peso de los vituperios racistas de Céline, de su convocatoria material a la matanza, de la ausencia de todo arrepentimiento que no sea intermitente y sardónico, entretejidos con una genialidad estructural para la revelación psicológica y para la narración dramática, lo que apremia a plantear la cuestión. Ojalá Vitoux hubiera hecho frente a estos temas.

Quiso la suerte que las ferocidades desnudas vinieran después del *Viaje* y no desfiguraran, excepto en una forma casi ridícula, tal vez deliberadamente disparatada, lo mejor de *De un castillo a otro* y *Norte*. Son estas invenciones las que, con razón, le valieron a Céline la inclusión en la edición de la Pléiade, cúspide del Parnaso francés, cuando murió. Sin embargo, no hay manera de librarse de la basura gargantuesca de sus años de madurez ni del unísono de odio, de desprecio por las mujeres y los judíos, que hay en la espina dorsal de la producción de Céline. En su caso, por lo menos, entendemos las relaciones causales, demasiado tensas, entre el hombre y sus creaciones. El dilema planteado por su admirador, contemporáneo y seguidor-colaborador Lucien Rebatet es todavía más espinoso. Tanto para los alemanes como para Vichy, Céline era un incordio; no podían entender nada de sus lacerantes humoradas. Rebatet fue un auténtico asesino, un cazador de judíos, miembros de la Resistencia y gaullistas. Mientras

aguardaba su ejecución (fue posteriormente amnistiado), Rebatet terminó *Les deux étendards* (hasta ahora no traducido al inglés). Esta extensa novela se halla entre las obras maestras ocultas de nuestra época. Es, además, un libro de inagotable humanidad, rebosante de música (Rebatet fue durante un período el crítico musical más destacado de Francia), de amor, de penetración en el dolor. Las radiantes presiones de la vida en maduración moldean a la joven que es el eje del relato tanto como a la Natasha de *Guerra y paz*. ¿Qué hay que pueda ayudarnos a comprender las relaciones entre el abyecto y retorcido Rebatet y las maravillas de sus obras de ficción? ¿Dónde están los puentes en el laberinto de esa alma?

Yo no tengo respuestas. Mi intuición es que *Muerte en el plan de instalación* y las *Bagatelas* deberían llenarse de polvo en los estantes de las bibliotecas. Las recientes reediciones me parecen una imperdonable explotación por razones políticas o de mercado. Las grandes obras de «ficción real» permanecen. Su canto salvaje hace vivir al lenguaje y lo hace nuevo. Para el hombre Destouches sigue sin haber justificación. Pero hasta en este aspecto Bébert podría empezar a discrepar.

24 de agosto de 1992

III. Pensadores

El amigo de un amigo (1990)

Es muy posible que la erudición de primerísimo orden sea tan rara como el arte o la poesía excelsos. Algunas de las dotes y cualidades que exige son obvios: una extraordinaria concentración, una memoria capaz pero minuciosamente precisa, finura y una especie de piadoso escepticismo en el manejo de testimonios y fuentes, claridad de presentación. Otros requisitos son más escasos y más difíciles de definir. El erudito verdaderamente grande tiene nariz de perro trufero para el documento oculto pero clave, para la concatenación de circunstancias aparentemente dispares. Vislumbra la carta robada cuando otros se quedan mirando el papel de la pared. Como un zahorí, capta las significativas profundidades que hay debajo de la superficie ya hace tiempo trillada. Detecta la grieta en el cristal, la nota falsa en el archivo, la encubierta presión de lo que ha sido falseado o silenciado. Se adhiere obstinadamente a lo que Blake llamaba «la santidad del detalle mínimo» pero despliega a partir de él la aplicación, la inferencia generalizadora, que puede alterar el entero paisaje de nuestras percepciones históricas, literarias y sociales.

Pero ni siquiera estos talentos y su infrecuente combinación determinan lo que es esencial para la erudición sobresaliente. No menos que el experto traductor o actor o intérprete de música, el erudito verdaderamente grande se hace uno con su material, por abstruso, por recóndito que sea. Funde la fuerza de su propia personalidad y su virtuosismo técnico con la época histórica, el texto literario o filosófico, el tejido sociológico que está analizando y presentándonos. A su vez, ese tejido, ese conjunto de fuentes primarias, adoptarán algo de la voz y el estilo de su intérprete. Se hará suyo sin dejar de ser él mismo. Ahora hay una China antigua que es la de Joseph Needham, una civilización helenística que habla con los acentos del difunto Arnaldo Momigliano, una

presentación de las gramáticas que llevará mucho tiempo la impronta de Roman Jakobson. Sin embargo, en cada caso la alquimia restablece la fuerza del material.

La erudición de Gershom Scholem fue de esta clase rara y vivificadora. No es sólo que sus estudios sobre la Cábala hayan modificado, si bien de manera polémica, la imagen del judaísmo –el entendimiento que hasta un judío agnóstico tiene de su procedencia psicológica e histórica–, sino que sus exploraciones, traducciones y presentaciones de textos cabalísticos ejercen una formidable influencia sobre la teoría literaria en general, sobre la manera en que críticos y estudiosos no judíos y totalmente agnósticos leen poesía. Los ensayos de Scholem, redactados muchos de ellos en una prosa alemana diáfana y clásica (escribir mal es síntoma de una erudición deficiente), abarcan inquietudes que van mucho más allá de lo cabalístico. No ha habido nadie que haya comentado con más astucia y sombría agudeza el drama del judaísmo alemán, las ambigüedades de la situación del moderno Israel, el papel de los estudios y traducciones bíblicos en una época cada vez más secularizada. Las adicciones a menudo extrañamente irónicas y subversivas de Scholem fueron múltiples: como William James (y hay otras analogías), tomó como su terreno el juego del intelecto y las pluralidades del sentimiento humano. Le fascinaban todas las manifestaciones de la conciencia religiosa, de la imaginación mítica, de la ilusión creativa. Pero también las matemáticas, la anatomía del discurso legal y la antropología. Buena parte de la voluminosa producción de Scholem es esotérica no sólo por su tema –los arcanos del misticismo medieval y hasídico, de la cosmología gnóstica, del hermetismo y la magia renacentistas– sino también por su medio de expresión. Unas obras maestras de erudición, de resolución de problemas, permanecen inevitablemente encerradas en revistas doctas y en hebreo. Pero las grandes obras de Scholem, como *Los orígenes de la cábala* y el fascinante estudio de Sabbatai Sevi, el seudomesías místico (ambas publicadas por Princeton), están dirigidas al público ilustrado, como sus obras maestras en (relativa) miniatura: los recuerdos personales de Scholem, su monografía sobre visiones místicas de la creación y sus remembranzas de Walter Benjamin. Y en algunos casos las traducciones al inglés contienen material actualizado y ayuda editorial que no hay en las primeras versiones en hebreo o alemán. Se ha hecho un espléndido servicio a un gran servidor de la inteligencia.

Scholem y Benjamin se conocieron en 1915, cuando Benjamin tenía veintitrés años y Scholem diecisiete. Su amistad se convirtió en materia tanto de leyenda como de

investigación erudita. Pone de manifiesto grandes afinidades. Benjamin y Scholem eran judíos alemanes inusualmente atentos a la atmósfera marginal y no obstante creativa de su condición personal y social. Eran hombres de intelecto: hombres de saber, de cita y comentario, con talante casi rabínico. Los dos eran, cada uno en su propio ámbito, adictos a los libros antiguos, bibliófilos y coleccionistas sistemáticos. Cultivaban como virtuosos la prosa alemana, en registros muy distintos pero con la misma pureza de expresión, cuya maestría misma revelaba algo que no era del todo innato, algo que no había sido inconscientemente heredado. Había tanto en Scholem como en Benjamin una vena de anarquía, una radical desconfianza de las estructuras y convenciones establecidas. (Los dos lograron huir a Suiza durante la I Guerra Mundial, Scholem tras fingir graves síntomas de neurosis cuando fue convocado por el tribunal de evaluación para el servicio militar.) Lo más importante: tanto Scholem como Benjamin decidieron plantearse fundamentales problemas filosóficos, históricos y psicológicos desde un límite exótico. Scholem revolucionó el estudio del judaísmo con sus investigaciones filológico-editoriales de obras esotéricas extremas: de herejías en ocasiones disparatadas, de patologías del ensueño especulativo. Sus análisis de juguetes y libros infantiles, de fotografías del siglo XIX, de la dramaturgia «perdida» y los libros de emblemas del barroco alemán, de los emporios y grandes almacenes que surgieron en el París del Segundo Imperio, llevaron a Benjamin a formular sugerencias, «iluminaciones» (su propia designación, tomada de Rimbaud) que están hoy en el centro del estructuralismo, de la sociología cultural y de la semiótica.

Pero las diferencias entre los dos eran mordaces. Paradójicamente, la inmersión de Scholem en el misticismo religioso tuvo su origen en una visión del mundo profundamente irónica y escéptica. Tuve el arduo privilegio de conocer a Scholem en sus años posteriores, de verlo en Jerusalén, Zurich y Nueva York. No puedo ni siquiera aventurar un principio de conjetura informada acerca de si este inspirado expositor de la meditación cabalística sobre las autodivisiones de la Divina Unidad, sobre las emanaciones de luz de la Cabeza de Dios, sobre la «ruptura de las vasijas» en el momento de la creación, creía en Dios o no. Las socarronerías de la sonrisa de Scholem y los indicios de un regocijo volteriano a gran profundidad eran legión. Benjamin, por otra parte, era esa rara criatura, un místico moderno: un iniciado en ocultos ámbitos de presciencia, de simbolismo hermético, de magia blanca. Benjamin, que dio una nueva precisión al contexto sociológico-económico de nuestra conciencia, que reaccionó con

celeridad a la revolución de los medios de comunicación en la fotografía, el cine y la radio, que hizo de un marxismo herético más o menos personal un componente vital de su actitud, fue el verdadero cabalista. (También experimentó con drogas, una incursión a la sinrazón que Scholem rehusó.)

El interés por el sionismo fue un poderoso lazo entre ambos, aunque las respectivas maneras en que había de ser llevado a la práctica resultarían desde un principio irreconciliables. Con cáustica clarividencia, Scholem percibió el potencial para la catástrofe que había en la amalgama germanojudía. Llegó a ver con cegadora claridad que un compromiso serio con la identidad judía tenía que incluir el conocimiento de la lengua hebrea y de la vida en Israel. En el modo en que Scholem reconquista el pasado cabalístico para la cognición judía y para la historia general del pensamiento religioso hay un vehemente «sionismo», un retorno a una Tierra Santa. Benjamin coqueteó ardientemente con la idea de emigrar a lo que entonces era Palestina. Una y otra vez informó con entusiasmo a Scholem de que tenía intención de estudiar hebreo. En 1929, y de nuevo a mediados de los años treinta, bajo la égida de un impaciente Scholem, Benjamin declaró que estaba a punto de marcharse de una Europa condenada. Estos apremiantes e inquietos impulsos quedaron en nada. Scholem se fue a Jerusalén en 1923. Murió en 1982, entre honores, hecha su gran obra. Benjamin, extenuado hasta la total desesperación, perseguido, sus escritos dispersos o fragmentarios, se suicidó en un sórdido agujero de la frontera francoespañola en 1940. (Corría el rumor de que los refugiados rezagados que habían conseguido cruzar la frontera iban a ser devueltos a la policía francesa y por tanto dejados a merced de los nazis.)

Pero no podría haber sido de otra manera. Walter Benjamin estuvo entre los últimos y más inspirados centroeuropeos; aquí centralidad implica tanto una noción geográfica –la de los espacios definidos por Frankfurt-Viena-Praga-París para el judaísmo emancipado– como el concepto del genio histórico europeo tal como se expresa en francés y en alemán. Como Adorno, como Ernst Bloch y otros fundadores y testigos de la llamada Escuela de Frankfurt de teoría crítica y filosofía cultural, Benjamin no pudo separar su propia identidad políglota, su papel en la intelectualidad, su mismo ser físico –el del sabio de café por excelencia– de la fatalidad de Europa. Y dejó para demasiado tarde la ocasión de escapar a América, una ocasión que sus colegas y amigos (Adorno, Bloch, Horkheimer, Brecht) aprovecharon con diversos grados de sagaz oportunismo.

Un hilo clave en *The correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem*:

1932-1940 (Schocken), traducida por Gary Smith y André Lefevre, es la fascinante diferencia entre el Mesías de Scholem y el de Benjamin. Para Scholem, lo mesiánico – cuyas formas enormemente ricas y diversas había diagnosticado en monografías, en su magistral *Las grandes tendencias de la mística judía* y, sobre todo, en su epopeya de Sabbatai Sevi– era inseparable de un regreso, material e históricamente fundado, a Israel. Fue con un malicioso regocijo como Scholem introdujo en el repertorio cabalístico una parábola que había inventado él mismo: la de una venida del Mesías que dejaría todas las cosas *muy ligeramente* modificadas y por tanto pasaría inadvertida, excepto en Israel, la fundación de cuyo Estado sería por su parte la mejor prueba disponible de lo mesiánico. La visión de Benjamin, que se centraba en la descripción que hace Paul Klee del «Angelus Novus» –el ángel de la historia, al que un viento de tempestad aleja siempre de nosotros– era totalmente distinta. Lo mesiánico no significaba sionismo. Conllevaba la recuperación de las voces de los humillados y los derrotados, enterradas por la historia y por los historiadores. Restablecería la perdida lengua adánica que secretamente subyacía a todas las lenguas humanas, y cuya presencia generativa hizo a un tiempo posible e imposible el acto de la traducción. Para Benjamin, la venida del Mesías se revelaría por una transparencia en la verdad, en la justicia social, en la racionalidad afectuosa, que se extendería más allá del judaísmo y del renacimiento de Israel (por milagroso que éste le pareciera).

La traducción de esta correspondencia posee la virtud de la claridad. (Hay en total ciento veintiocho cartas; al parecer, algunas anteriores a 1932 se han perdido, y hay algo de brujería en el descubrimiento de Scholem, en Alemania Oriental en octubre de 1966, de su propia parte del intercambio.) No refleja convincentemente (no puede hacerlo) las diferencias de tonalidad entre los dos escritores, diferencias que revelan persistentes disonancias en sus temperamentos. Por debajo incluso del estilo más afectuoso –en algunos momentos guasón– de Scholem corre un hilo de autoridad, de exasperación ante la ilusión y lo que considera infracciones de la lógica. La tonalidad de Benjamin es de titilante sutileza, de un intento aparentemente evasivo pero finamente interiorizado de dar expresión a cosas intangibles, a necesarias ambigüedades, un *vibrato* de percepciones e intenciones que él mismo describía con la palabra «aura».

A principios de la primavera de 1934, por ejemplo, la atribulada clarividencia de Scholem acerca de la situación en Europa y de la incapacidad de Benjamin para ponerse

el indispensable salvavidas llevó la relación al borde de la ruptura. Escribe Benjamin el 3 de marzo:

Mi existencia no puede ser más precaria, y depende de nuevo cada día del buen Dios, por decir lo mismo de una manera más prudente. Y con esto no quiero decir sólo la ayuda que obtengo de vez en cuando, sino también mi propia iniciativa, que tiene más o menos como objetivo un milagro.

La manera que tenía Benjamin de esperar lo milagroso era de un carácter a un tiempo terapéutico –lo mantenía con vida– e incapacitante en el sentido de que disminuía aún más la utilidad, el rango moral y metafísico, de la mera acción racional. La opinión de Scholem sobre una posible ayuda divina era pragmática. Se esforzó por encontrar un puesto profesional para Benjamin en Israel; puso su empeño en conseguir que se publicaran las obras de Benjamin o se reparara en ellas. Pero su irritación es inconfundible. «Cómo va a evolucionar en realidad su situación es cada vez más dudoso para mí», escribió, y «Muchas cosas de nuestra correspondencia deben de haber escapado a su memoria, puesto que ya no recuerda lo que parecía llevarlo a explicar su situación (...). Estamos discutiendo con posturas fingidas, y yo no veo esto con agrado».

Además, no eran solamente las vacilaciones de Benjamin en cuanto a refugiarse en Palestina lo que provocaba a Scholem sino, desde 1924 en adelante, su extraordinariamente complicada implicación con el marxismo. Scholem sabía de la relación personal, erótica, de Benjamin con una mujer de convicciones comunistas. Sabía del viaje de su amigo a Moscú en 1926. El hermano mayor de Scholem había desempeñado un destacado y trágico papel en el Partido Comunista alemán. A Scholem le contrariaba hondamente la creciente influencia de la obra y la persona de Brecht sobre Benjamin (que pasó unas cruciales semanas con Brecht durante el exilio danés de éste). La política de Scholem, si la había, era la del desencanto, la de la quisquillosa ironía, incluso el sarcasmo, ante el inveterado espectáculo de la estupidez y la barbarie humanas.

Pero Scholem interpretó mal el recurso herético, profundamente imaginativo, de Benjamin a las teorías marxistas de la historia y a los instrumentos retóricos del materialismo dialéctico. Ciertas amistades de los círculos comunistas ayudaron a Benjamin a iluminar la oscuridad de su soledad, casi antinatural. En numerosos momentos de la atrocidad política de los años treinta, el comunismo, incluso el estalinismo, parecían ofrecer la única resistencia eficaz a la marea triunfante del fascismo y el nazismo. Scholem no tuvo acceso al diario de Moscú de Benjamin, publicado

póstumamente. En él habría encontrado claros testimonios del escepticismo de Benjamin, de su aversión a la atmósfera real de la sociedad soviética. Sin embargo, esta aversión no negaba la fuerza sugestiva de los análisis que hizo Marx del capitalismo del siglo XIX ni las instigaciones a una concepción económico-materialista de la creación y difusión de obras intelectuales y artísticas que encontramos en la estética marxista. Los pioneros estudios de Benjamin sobre la reproducción masiva de una obra por medio de la fotografía y el facsímil en color, sus perspicaces profundizaciones en la interfaz entre la alta cultura y el mercado, sus análisis preliminares para un futuro *magnum opus* –una anatomía de «París, la capital del siglo XIX»– estaban avalados por una lucha personal con los principios marxistas. De aquí las afinidades con el marxismo personalizado y estratégicamente astuto de las obras teatrales y panfletos críticos de Brecht.

Por encima de todo, a Scholem le indignaba lo que, con inquietud, intuía era la forma en que Benjamin imaginaba el marxismo como una variante natural de la escatología mesiánica judaica, de la fundamental inversión judaica en una esperanza milenaria. Tristemente informado, Scholem veía la opresión política, la miseria humana a la que se estaban encaminando el marxismo-leninismo y sus compañeros de viaje. No optó por percibir las dimensiones trágicas de aquella degeneración de los ideales mesiánicos desde la utópica pero incesante exigencia de justicia social tal como se expresa ya en los Profetas. La anunciación, parcialmente mística, que hace Benjamin de una «recuperación de la historia» –de la imposición de unos criterios morales a la historia– había surgido precisamente de un sueño Moscú-Jerusalén. Sin este fatídico híbrido no podría haber producido muchas de sus mejores obras, en especial su lacónica y terminal obra maestra, *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Mucho después, reflexionando acerca del genio de Benjamin y de la serie de milagros que habían hecho posible la supervivencia de los textos «perdidos», Scholem concedería (le oí hacerlo) que el complicado baile de su amigo con el marxismo y alrededor de él había tenido su utilidad. En la época, se le antojó un vulgar despilfarro de unas raras dotes y una traición a ellas.

Lo que hizo que el diálogo continuara a las duras y a las maduras, lo que le otorga una talla permanente, son los sucesivos debates sobre Kafka. Tal vez subconscientemente, Benjamin y Scholem volvían a Kafka cada vez que sus mutuas relaciones se ponían tensas. El resultado es una serie de interpretaciones –de perfiles críticos– que poseen una aguda originalidad. En comparación, los interesados malabarismos de la deconstrucción o

el posestructuralismo actuales resultan engorrosos. Una y otra vez, Scholem y Benjamin aplican a la naturaleza esquivamente inagotable de Kafka un ámbito imaginativo casi igual a su objeto. Me gustaría citar páginas y páginas. Me limitaré a dos ejemplos. He aquí lo que escribió Scholem a Benjamin el 20 de septiembre de 1934 (en referencia a *El castillo*):

Y sin embargo las mujeres de Kafka llevan las señales de otras cosas a las que usted presta una atención demasiado escasa. Está claro que el castillo o burocracia con la que tienen una relación tan horriblemente indefinible pero precisa no es solamente el mundo primario, si es que lo es. Si fuera el mundo primario, ¿qué necesidad habría habido de convertir en un enigma la relación de las mujeres con él? Todo hubiera estado claro, mientras que en realidad nada está claro y la relación de las mujeres con la burocracia es muy apasionante, en lo esencial porque la burocracia misma incluso previene en contra de ellas (un ejemplo: por boca del capellán). Por el contrario, el castillo o burocracia es algo con lo que hay que relacionar en primer lugar el «mundo primario».

Pregunta usted qué entiendo por «la nada de la revelación». Entiendo un estado en el que la revelación parece carecer de significado, en el que no obstante se afirma a sí misma, en el que tiene *validez* pero *ninguna relevancia*. Un estado en el que la riqueza de significado se ha perdido y lo que está en proceso de aparición (pues la revelación es un proceso de este tipo) no desaparece sin embargo, aun cuando sea reducido al punto cero de su propio contenido.

La distinción entre «validez» y «relevancia» es de la máxima pertinencia para todas las obras de Kafka.

O veamos la sensacional carta de Benjamin –un texto de extremada densidad– fechada el 12 de junio de 1938. Una cita, por extensa que sea, hace escasa justicia a su profundidad:

Kafka escucha a escondidas a la tradición, y el que se esfuerza en escuchar no ve.

La razón principal por la que este escuchar a escondidas exige tal esfuerzo es que sólo los sonidos menos claros llegan al oyente. No hay ninguna doctrina que podamos aprender ni ningún conocimiento que podamos preservar. Las cosas que deseamos atrapar cuando pasan a toda prisa por delante de nosotros no están dirigidas a los oídos de nadie. Esto implica un estado de cosas que caracteriza negativamente las obras de Kafka con gran precisión (...). La obra de Kafka representa la tradición que cae enferma (...).

De todo esto estaba Kafka absolutamente seguro: primero, de que alguien debe de ser un estúpido si ayuda; segundo, que sólo la ayuda de un estúpido es una ayuda verdadera. Lo único inseguro es: ¿puede no obstante esa ayuda servir de algo a un ser humano? (...) Así, como dice Kafka, hay una cantidad infinita de esperanza, pero no para nosotros. Esta aseveración contiene realmente la esperanza de Kafka; es la fuente de su radiante serenidad.

Obsérvese –y esto es típico de las alegorías de la lectura de Benjamin– cómo el

análisis mismo deviene una parábola a la manera de Kafka.

Una enorme tristeza ensombrece hasta la más informal y momentáneamente optimista de estas cartas. Fueron enviadas mientras Europa se hundía en la pesadilla. En Palestina, además, Scholem no sólo experimentó directamente la violencia de los tempranos choques entre los árabes y los colonos judíos, sino que tuvo tenaces intuiciones de las enemistades futuras. Y sin embargo éste es, a su manera, un libro de celebración. Celebra el elixir de la pasión intelectual –la capacidad de la mente y el sistema nervioso humanos para sumergirse en unos intereses abstractos, especulativos, incluso, o más especialmente, ante la adversidad y aflicción personales. Ofrece un infatigable testimonio de la fuerza que hay dentro de la debilidad exterior y que a menudo ha sido la contraseña de supervivencia del humanismo y los perseguidos. Aquí, por fin, y no en la lacónica placa del lúgubre muro de un cementerio, tiene Walter Benjamin su *in memoriam*. Y es totalmente inseparable del milagro, quizá más profundo que el del amor, que es la amistad.

22 de enero de 1990

Un mal viernes (1992)

Nuestro desconcertado siglo sería mucho más pobre sin el testimonio de Simone de Beauvoir, sin la capacidad de esa prodigiosa mujer para convertir su ardiente vida en una crítica del género, de la sociedad, de la literatura y la política. Y Hannah Arendt sigue siendo una figura capital en la teoría política y social y una de las voces persuasivas que vienen de la oscuridad totalitaria. Pero ninguna de ellas fue un filósofo en sentido estricto. Aquí se requiere una extrema precisión. El pensamiento filosófico es el que se tiene que ver con las preguntas y no con las respuestas; cuando surgen respuestas, resultan ser nuevas preguntas. El honor del oficio es el del desinterés, de la abstención del terreno práctico. La actitud filosófica –notablemente en su esfera metafísica y cuando afecta (como sea, ya en aquiescencia o en rechazo) a lo teológico– es, en el sentido riguroso de la expresión, no mundana. De manera típica, en la sensibilidad filosófica se presenta una cierta indiferencia al cuerpo humano, e incluso un desagrado hacia él. Desde estos severos puntos de vista, en la tradición occidental sólo ha habido una mujer filósofo de categoría: Simone Weil.

El precio que Simone Weil pagó por destacar estuvo cerca de ser totalmente insoportable. Consumió su salud hasta una muerte prematura deseada. Habitó en su cuerpo como si fuera un tugurio condenado. Mostró aborrecimiento por su rudimentaria feminidad y señaló sin ambages que las conquistas filosóficas y matemáticas de validez duradera eran prerrogativa de los hombres, que algún trastorno o debilidad en la textura misma de la condición femenina iba en contra de la vida sometida a examen tal como la exigen Sócrates, Descartes o Kant. (El hermano de Simone Weil, André, se halla entre los maestros de la geometría algebraica del siglo XX.) En todos los aspectos posibles y más allá, Simone Weil escogió el pensamiento en oposición a la vida, la lógica en oposición a lo pragmático, el láser del análisis y la deducción obligada en oposición a la

intermitente media luz, al compromiso y a la mezcolanza que nos permiten a los demás continuar con nuestra existencia. Como Pascal, como Kierkegaard y como Nietzsche, pero sin las vanidades de la elocuencia que van asociadas incluso a estos puristas, Weil experimentó su corta vida (1909-1943) como un juicio cuyo significado –cuya única dignidad– estaba en la derrota.

Los hechos son ya familiares gracias a biografías como la que debemos a su amiga Simone Pétrement (1973) y al estudio minuciosamente documentado que publicó en 1981 Gabriella Fiori. En la actualidad se está llevando a cabo la edición académica de los escritos completos de Simone Weil, y casi todas las facetas de sus actividades –religiosas, filosóficas, literarias, políticas, sociales– han sido o están siendo inspeccionadas. De una manera que ella habría despreciado (aunque ambiguamente), los obesos glotones del comentario y la adulación están dándose un banquete con la más escuálida y autodestructiva de las vidas.

Sabemos de su infancia en el privilegiado medio del judaísmo francés emancipado, de las intimidades cómplices y las rivalidades que la unieron a su hermano. Se han hecho detalladas indagaciones del impacto que tuvo en su formación el profesor más carismático e influyente del *lycée* francés, el legendario «maestro del pensamiento» Émile Chartier, que escribió utilizando el nombre de Alain. La propia Simone Weil se sumergió con igual obsesión febril en diversos movimientos obreros marxistas, anarcomarxistas y trotskistas y en la filosofía griega y cartesiana. Dio clase en diversas escuelas secundarias de provincias mientras sus jaquecas crónicas se lo permitieron. Visitó Alemania para juzgar de primera mano la revolución social de Hitler. Su participación en la Guerra Civil española concluyó con una farsa macabra. (Metió accidentalmente la pierna en una olla de aceite hirviendo y hubo de ser evacuada entre espantosos sufrimientos.) Durante el régimen de Vichy, Weil trabajó en las viñas, escribió, tuvo escarceos con la propaganda clandestina en Marsella y sus alrededores. Tras acompañar a sus padres para dejarlos a salvo en Nueva York (sólo Harlem halló gracia a sus ojos), movió todos los hilos disponibles para que se le permitiera unirse a la Francia Libre en Londres. Allí acosó con planes heroicos a De Gaulle y su Estado Mayor. Pidió ser lanzada en paracaídas sobre la Francia ocupada. Instó a la realización de la empresa con arreglo a la cual un grupo de mujeres severamente angelicales entraría en los frentes de batalla para atender a los heridos y moribundos. De Gaulle, que, con total frialdad, pensaba que Weil estaba mentalmente perturbada, le asignó como tarea,

supuestamente inofensiva, la planificación social y política de la Francia de posguerra. El voluminoso modelo resultante ha quedado como un clásico de la inviabilidad más completa. Voluntariamente extenuada en mente y cuerpo, enferma del alma por un frustrado ardor, Simone Weil se extinguió literalmente en un manicomio de las afueras de Londres. Su tumba, aunque no se encuentra en terreno consagrado, se ha convertido en un lugar de peregrinación.

En *Simone Weil: Portrait of a self-exiled Jew* (North Carolina), Thomas Nevin ofrece solamente un sumario esbozo de esta *via dolorosa*. Tampoco pretende hacer una biografía intelectual de Simone Weil de ninguna forma directa. Su denso estudio se propone explorar y, en la medida de lo posible, corroborar las obsesiones y la obra de Weil utilizando el fulcro del autoaborrecimiento judío, el inquietante talento para la autoexpulsión que han mostrado representativos hombres y mujeres judíos. La mancha ácida de antisemitismo, intelectual y políticamente orientado, que se percibe en la conciencia de Simone Weil, en sus escritos y en sus reflejos sociales, ha sido observada hace tiempo. Se ha relacionado de manera convincente con el tema general del castigo de sí misma, incluso del masoquismo, que tiñe sus trabajos y sus días. Pero el examen del profesor Nevin es el más exhaustivo y persuasivo que tenemos hasta ahora de este contexto a la vez repelente e ineludible. No sólo hay saber y el aplomo de la duda en sus libros; hay valentía y una saludable tristeza.

Las ideas políticas de Simone Weil eran en extremo peculiares. Trataba de conjugar con un ideal, en parte platónico, del Estado orgánico un sentimiento, enfurecedor y enfurecido, de la humillación y el sufrimiento infligidos al trabajo industrial. Por un extraño giro de la lógica, esta joven judía de la izquierda paramarxista francesa vino a hacer una serie de comentarios aprobatorios sobre Hitler. Alabó su *grandeur* romana, su captación espiritual y administrativa de las esperanzas y necesidades colectivas: «Manda un país tensado hasta el máximo, tiene una voluntad devoradora, infatigable e inmisericorde (...) una imaginación que fabrica la historia en grandiosas proporciones conforme a una estética wagneriana, y mucho más allá del presente; y es un jugador nato» (Dostoievski podría haber escrito esto, o, en ciertos momentos, Trotski). Para Weil, cualquier cosa es preferible a las untuosas hipocresías, las corrupciones y el fácil materialismo de la democracia capitalista burguesa. Las cosas feroces que dice sobre este tema tienen su origen en el ardiente radicalismo de Amós y de la condena de las riquezas expresada por Jesús. Proceden de Esparta y de Lenin. Pero en el núcleo de sus paradojas

y de su desolación pasa por una prueba personal que da testimonio de rara integridad. En tres ocasiones, entre diciembre de 1934 y finales de agosto de 1935, esta frágil intelectual trabajó en la industria pesada, soportando presiones y humillaciones que casi la volvieron loca. Cuando evocaba a Robespierre, cuando fantaseaba sobre una revolución centralizada y una espiritualización del trabajo, Weil hablaba de primera mano. El *chic* radical era anatema para ella.

Como otros absolutistas del pensamiento, Simone Weil se sentía atraída por la violencia. Aunque obcecada –carece por completo del brillo festivo del heroísmo arcaico–, su texto sobre la *Iliada* sí pone bien de relieve las brutalidades, la sed de sangre que hay en esta epopeya. Sus planes de intervención femenina, de alistamiento sacrificial en el momento de mayor peligro de la guerra revelan esa misma ambigüedad. En referencia a su compromiso español, escribió: «Criterio: el horror y el gusto de matar. Evitar ambos: ¿cómo? En España, esto me pareció un esfuerzo descorazonador, que es imposible seguir haciendo mucho tiempo. Así pues, hacerse a uno mismo tal que sea capaz de seguir haciéndolo». La posibilidad de la tortura ocupó su mente de una forma siniestra. Intentó prepararse para ella. En algunos momentos se veía poseída por los celos del sufrimiento. Su «sensibilidad telescópica» (acertada expresión de Nevin) aislaba y amplificaba el dolor y el terror tanto en ella como en los demás. Como Pascal, como ciertos grandes pintores y narradores del sufrimiento extremo (tanto padecido como infligido), imaginaba materialmente, reflexionaba y analizaba con las puntas de los nervios.

Las concepciones políticas de sus últimos ensayos y de su plan para la Francia renacida son un revoltijo de temer, pero emocionante (y «de temer» es en realidad la clave). La sombra de Hegel, que el profesor Nevin suele pasar por alto, es omnipresente. Ella creía que la Necesidad, que es otro nombre de la condición humana –de los martinetes de la cadena de montaje de la historia– somete al hombre a su despótico propósito. Para resistir, para tener algún acceso a aquello que es divino en los procesos predestinados, los hombres y las mujeres tienen que tener la oportunidad de disciplinar sus percepciones, de contemplar con total concentración estoica los hechos y obligaciones de su clase. El desiderátum político-social debe garantizar un espacio para esos actos e, idealmente, para esas continuidades de la concentración. (Más de una vez, Weil coqueteó, anhelante, con fantasías de encarcelamiento.) Como es sabido, dio a esta postura de atención contemplativa el nombre de *l'enracinement* («enraizamiento»). No

escapó a su observación, como no debe escapar a la nuestra, que estos criterios de meditación enraizada –que fascinaron a T. S. Eliot cuando leyó a Weil– son con harta facilidad conciliables con ciertos modos de autoridad política colectiva totalitaria, ya sea de derechas o de izquierdas. En sus momentos más lúcidos, Weil nos parece un híbrido extravagante, una platónica anarquista que abdicaría en los poderes del Estado todo lo que fuera necesario para dar privacidad al alma.

El mismo constructo híbrido condiciona los ensayos y fragmentos filosóficos de Simone Weil. Lo que se esfuerza obsesivamente por lograr es una amalgama de antigua Grecia y cristología: las lecciones de Sócrates y las de Jesús. No hay nada nuevo en semejante proyecto. Desde el evangelio de Juan en adelante, esa armonía, conocida como neoplatonismo, ha sido defendida y buscada en la teología y en la metafísica idealista occidentales. Aún sueñan con ella el Renacimiento y los filósofos alemanes después de Kant. Forma parte, tal vez subconscientemente, de la búsqueda y el asombro de todos los que recogen una concha a la orilla del infinito océano (imagen de Coleridge) y oyen en su murmullo algo más que el eco material de su propia sangre. Lo que era perversamente individual era la manera de proceder de Weil. Inventarió fragmentos filosóficos presocráticos, diálogos platónicos y textos de los poetas líricos y dramaturgos griegos con el fin de encontrar pasajes en los que estuvieran prefigurados la venida, el ministerio y la Pasión de Cristo. La prefiguración de los evangelios en el Antiguo Testamento (por ejemplo, en los Profetas, en los Salmos del siervo sufriente, incluso en el Cantar de los Cantares) ha sido por supuesto afirmada por el cristianismo desde los tiempos de los Padres de la Iglesia. Pero no es a las escrituras hebreas a las que alude Simone Weil en su peregrinación: es a Pitágoras, a Píndaro, a Sófocles y a Platón.

Su trabajo de zahorí es a la vez absurdo y perturbador. Aun siendo una perspicaz helenista, Weil es muy capaz de distorsionar y casi falsear la intención manifiesta y el contexto de las palabras griegas antiguas. Confunde deliberadamente lo poquísimo que conocemos de los cultos místéricos griegos y los mitos órficos de nuevo nacimiento con los conceptos de bautismo y resurrección del cristianismo. Sus lecturas de Platón son tan selectivas que rozan la parodia. Y sin embargo... Sus intuiciones de una común ansia de luz al otro lado de la razón, pero racionalmente y de algún modo comunicable, sensible al pensamiento y al discurso humanos, no siempre son arbitrarias. Sentía en sus huesos la trama, con frecuencia tenue, subterránea, de metáforas, de simbolismo, de gestos rituales que relacionan la filosofía griega primitiva y posterior, e incluso el paganismo, con el

naciente cristianismo. Cuando se trata de ciertos textos trágicos griegos, además, sus comentarios poseen una dolorosa inmediatez. Revive los elementos irresolubles de la contradictoria justicia del matricidio cometido por Orestes. Se identifica, aún más carnal y espiritualmente de como lo hicieron Hegel y Kierkegaard, con la persona y la suerte de la Antígona de Sófocles. También ella sabía del incondicional amor de hermano y hermana. También ella estaba decidida a presentar una resistencia ética y a sacrificarse frente al terror político. Pero, una vez más, no es accidental que su Antígona se muestre con algo más que un toque de Juana de Arco.

La *liaison* de Weil con el catolicismo romano (las tonalidades eróticas de la palabra están plenamente justificadas) se remonta al menos a 1935-1936. Fue entonces cuando empezó a ir a misa, con asiduidad variable. Su encuentro con el canto gregoriano desencadenó al parecer un episodio de un género místico y revelatorio. En este sentido, el de Weil no es un caso aislado. Otros judíos contemporáneos de naturaleza desarraigada e inquisitiva se sintieron tentados por la solemnidad estética del culto católico y por la elocuencia misma del mensaje católico contenido en el arte y en la civilización europeos. Recordamos la inmersión de Walter Benjamin en lo barroco, el giro hacia Cristo de Karl Kraus y –lo más complejo– el recurso de Proust al mundo de las catedrales y de la pintura cristiana. Rememoramos el papel determinante del catolicismo místico en las sinfonías de Mahler. Conforme se aproximaba la devastación, buena parte de la psique y de la sensibilidad de la élite judía europea parecía buscar refugio. A su manera típica, Simone Weil recorrió un camino más profundo e irregular.

Se familiarizó con la liturgia, con la Biblia Vulgata de san Jerónimo, con el simbolismo y la doctrina de los sacramentos. Encontró un alma gemela en san Agustín (como, en un plano completamente distinto, había hecho Hannah Arendt). Exploró a los tomistas franceses, los pensadores y escritores que en la época estaban renovando el conocimiento católico de la principal fuente filosófica y lógica de la Iglesia, Tomás de Aquino. Estos diversos impulsos alcanzaron una fuerza casi irresistible durante el exilio de Weil en el sur de Francia. Los más conocidos y apreciados de sus escritos son las cartas a Joseph-Marie Perrin, sacerdote dominico casi ciego. Es a él a quien Weil, en un apasionado discutidor talante confesional, brindó lo más íntimo de su ser. Y Perrin parecía destinado a recibir a esta alma atormentada en la paz de la Iglesia. Weil llamó muchas veces a la puerta sólo para retroceder cuando ésta se abría con amor. Un atisbo de sombra se interponía entre su fervor, su constante identificación de sus propios

sufrimientos físicos con los de Cristo, y el acto del bautismo que ahora aparecía claramente como la resolución más natural.

No dio ese último paso. Vilipendiaba la mundanidad católica y la persecución de herejes tan inspirados como los cátaros. Interpretaba el catolicismo como rotundamente romano, es decir, mancillado por el imperialismo, las esclavizaciones, la pompa autoritaria de aquella antigua civilización que tanto aborrecía. En última instancia, sin embargo, el veto que Weil se imponía a sí misma tenía un origen más sombrío. No podía adherirse a una Iglesia cuyas raíces estaban en la sinagoga.

Thomas Nevin tiene razón, por supuesto. También aquí, lo crucial (una imagen insidiosa) es su negación de sí misma, el repudio de su propio judaísmo. Una cosa repugnante es que declaró ante las autoridades de Vichy que no debía ser excluida del empleo en aplicación de las leyes raciales: ¡ella no era judía! El judaísmo le resultaba inaceptable. Sólo unos cuantos judíos escapaban a su censura, a veces histérica: Amós, el narrador del castigo infligido a Israel; Job; Spinoza, que había sido expulsado de la comunidad. Los documentos relevantes son nauseabundos. Enfrentada con tempranas pero inconfundibles pruebas del Holocausto que se estaba llevando a cabo, se refugió en un silencio hostil, en una «mirada helada». En sus cuadernos reflexiona sobre el peculiar desarraigo y la condición de paria del judío. «La denominada religión judía es una idolatría nacional que ha perdido toda realidad desde la destrucción de la nación», escribió. «Ésa es la razón de que un ateo judío sea más ateo que ningún otro. Lo es de una forma menos agresiva, pero más profunda.» Con muy pocas excepciones, en gran parte poéticas, «el Antiguo Testamento es una trama de horrores», que proclama a una divinidad tribal sedienta de sangre cuyos rasgos y atributos primitivos están muy cerca de ser los de una Gran Bestia satánica. Weil ataca con uñas y dientes cuanto pudiera parecerle que había dado esperanzas al judaísmo: «Si los hebreos, como pueblo, hubieran llevado a Dios dentro de sí, habrían preferido sufrir la esclavitud infligida por los egipcios –y provocada por sus propias exacciones anteriores– antes que obtener la libertad por medio de la matanza de todos los habitantes del territorio que tenían que ocupar». Esto lo dice en la medianoche de las cámaras de gas.

Sus consiguientes gustos en cuanto a literatura y a tono teológico estaban en concordancia. Era en T. E. Lawrence de Arabia en quien veía el tipo auténtico del heroísmo moderno. Y era con el catolicismo ascético y mendicante, que condenó con la mayor brutalidad el supuesto materialismo y la obstinación del judío, con el que se sentía

a sus anchas. Desde Pablo de Tarso hasta hoy, la historia del odio que se profesan los judíos a sí mismos es larga y desconcertante. Es muy posible interpretar el cristianismo y el marxismo como grandes herejías judaicas surgidas de las opacas patologías de un suicida rechazo a uno mismo. El más ingenioso, aunque en cierta medida trastornado, defensor de la inferioridad y la lepra racial judías que ha habido en la polémica moderna, Otto Weininger, era judío. Si la contribución de Simone Weil a esta basura fue un síntoma de alguna negación aún más profunda de la sexualidad y de su propio género, si pone en escena unos elementos de deliberada autohumillación ante lo que consideraba era una vida echada a perder, si trazó el camino a un suicidio lento, es algo que ninguna psicopatología puede explicar adecuadamente. Esa explicación, además, y por los propios imperativos de Weil de integridad filosófica, sería inmaterial.

¿Por qué molestarse, pues? Simplemente porque Simone Weil nos ha dejado un corpus fragmentario pero sustancial de profundizaciones teológicas, filosóficas y políticas singulares en su manera de presionar y de iluminar. La respuesta es tan desconcertante porque una implacable honestidad mezcla lo inspirado con lo patológico. ¿Qué otro, salvo Kierkegaard, habría dado, en el momento de la rendición de Francia ante Hitler, con la frase «éste es un gran día para Indochina», frase en la que una odiosa insensibilidad se equilibra a la perfección con una clarividencia política y humana genial? La caída de la Francia metropolitana fue sin duda una magnífica noticia para los pueblos sometidos que aquella llevaba tanto tiempo tratando con prepotencia en sus remotas colonias. Para Weil, los «crímenes» del colonialismo guardaban una relación directa, estableciendo una simetría tanto religiosa como política, con la degradación de la metrópolis. Una y otra vez, un aforismo de Weil, una nota al margen a un pasaje clásico o bíblico, llega al centro de un dilema con demasiada frecuencia disimulado por la hipocresía o el tabú. Ella no rehúye la contradicción, lo irresoluble. Creía que la contradicción «experimentada hasta las profundidades de nuestro ser significa desgarramiento espiritual, significa la Cruz». Sin esa «crucialidad» los debates teológicos y los postulados filosóficos son cotilleo académico. Tomar en serio, existencialmente, la cuestión del significado de la vida y la muerte humanas en un planeta brutalmente tratado y arrasado, indagar el valor o futilidad de la acción política y la planificación social no es meramente arriesgar la salud personal o el consuelo del amor corriente: es poner en peligro la razón misma. Los dos individuos que, en nuestra época, no sólo han enseñado o escrito o generado conceptualmente unos llamamientos filosóficos de primerísima categoría, sino que los han *vivido*, en el

sufrimiento, en el autocastigo, en el rechazo de su judaísmo, son Ludwig Wittgenstein y Simone Weil. En muchísimos aspectos caminaron bajo las mismas sombras iluminadas.

Pero ninguna analogía basta. Weil representa lo que los físicos modernos podrían llamar una «singularidad». Parte de su mejor obra –sobre Descartes, sobre la teoría y praxis del marxismo– forma parte del razonamiento filosófico e intelectual normal. Weil lucha con el misterio del amor de Dios como lo hacen los santos y doctores de la Iglesia y los visionarios de la Edad Media y el Barroco. Sin embargo, dentro del grosor de un cabello, por decirlo así, de su ardiente rectitud analítica, de sus escrúpulos lógicos y de su compasivo cuestionamiento, soplan esos «grandes vientos que vienen de bajo tierra» evocados por Franz Kafka (otro primo en espíritu). Se abre alguna veta de locura.

Los testimonios pacientemente investigados en el inquietante libro de Nevin indican un giro del sentimiento a la vez marcado y profundamente enterrado. En cierto modo, esta «forastera elegida» estaba celosa de Dios, de Su infinito amor, que ella reconocía mentalmente pero no podía aplicar a la imagen que construyó de su propia identidad. Celosa –como tal vez lo estaban santa Teresa de Ávila y san Juan de la Cruz– de los sufrimientos que Dios había soportado en la persona de Su martirizado hijo. Aguas negras. La que tal vez sea la respuesta menos insuficiente nos viene de una lengua a un tiempo desolada y sardónica: del yiddish, que ella desconocía o acaso despreciaba. Simone Weil fue, indudablemente, la primera mujer entre los filósofos. Fue también una trascendental *schlemiel*¹².

2 de marzo de 1992

El jardín perdido (1974)

Algunas frases del libro fueron desde un principio objeto de leyenda y de parodia. Estaba el comienzo, sorprendente en una obra de antropología y viajes amazónicos: *Je haïs les voyages et les explorateurs* («odio los viajes y a los exploradores»). Estaba la coda, una frase titánica que amontona ornamentadas cláusulas una encima de otra, un *sforzando* barroco trémulo por reposar en la imagen, a la vez ridícula y mágica, de la «breve mirada, grávida de paciencia, serenidad y perdón recíproco, que un entendimiento involuntario permite a veces intercambiar con un gato» (en la traducción al inglés se pierde el *pathos* de *alourdi de patience* y el toque de gracia casi teológica de *pardon réciproque qu'une entente involontaire permet parfois*. *Tristes tropiques*¹³ tiene ahora casi veinte años. En este tiempo, Claude Lévi-Strauss ha consumado en buena medida la revolución en la antropología, la renovación de la terminología, en las direcciones argumentales propias del «estudio del hombre» que *Tristes trópicos* reclamaba. El autor es, por lo que atañe al clima general del mundo de la lectura, no sólo el más célebre de los antropólogos-etnógrafos vivos sino también un escritor cuyos tratados, aparentemente técnicos y especializados, han penetrado en la sensibilidad general. El estructuralismo –más un término de moda que claramente definido– de *Tristes trópicos* parece de uno u otro modo esencial en el actual empeño de la lingüística y de la psicología, de los estudios sociales y de la estética. Pero la fama de Lévi-Strauss, la influencia que ejerce sobre el tono de nuestra cultura y de nuestro alto cotilleo (el untuoso y laxo lustre que reflejan los medios de comunicación de masas vulgariza la vida de la mente), tiene una forma paradójica. Se ha desarrollado de una manera inversa al prestigio del autor con sus colegas de profesión. Desde el punto de vista de los demás antropólogos y etnógrafos, la curva sigue más o menos esta trayectoria: aunque su trabajo de campo en Brasil en los años treinta fue breve y su metodología tal vez

controvertida, LéviStrauss produjo con posterioridad un estudio clásico de las relaciones de parentesco: *Les structures élémentaires de la parenté* [*Las estructuras elementales del parentesco*], publicado en 1949. Junto con una serie de documentos técnicos redactados durante los años que pasó en América y poco después, esta obra constituye un desarrollo fundamental de la concepción del parentesco y de la sociedad primitiva iniciada por Marcel Mauss, Émile Durkheim y la escuela británica de antropología. A principios de los años cincuenta, en colaboración con Roman Jakobson, Lévi-Strauss empezó a presentar argumentos a favor de unas analogías esenciales, unas reciprocidades de método y concepto, entre la lingüística y la antropología. Esto fue otro avance estimulante. Está claro que podemos aprender mucho de la posible concordancia entre la estructura formal de una lengua y las estructuras sociales que organiza y refleja (la observación de Lévi-Strauss según la cual una sociedad no puede prohibir lo que no puede nombrar y clasificar, y que el reconocer unas formas de parentesco permitidas y prohibidas depende de una correspondiente exactitud en la designación lingüística, posee una profundidad y un valor evidentes). Pero estos paralelismos, cuando es posible demostrar que existen, deben ser manejados con extrema precaución. Saltar de la escala monográfica a un modelo universal de cómo funciona la mente humana, erigir una amplia teoría de la mente y de la evolución sobre una base tan frágil, es abandonar los ideales de la ciencia. Esto, dicen los antropólogos, es lo que ha hecho Lévi-Strauss en *Tristes trópicos* y después. Puede que sea un escritor genial, un hacedor de mitos modernos, una especie de filósofo, pero ya no es un antropólogo, responsable ante el opaco aburrimiento del detalle, ante «lo que sucede en realidad». Tenemos un famoso precedente cercano. Para poetas y dramaturgos, para el público general, sir James Frazer era el príncipe de los antropólogos; para sus compañeros de profesión e inmediatos sucesores, era un enredador verbal atrapado en una bruma purpúrea creada por él mismo. Así, *Mythologiques*, la «mitología de mitos» en cuatro volúmenes que ha tenido ocupado a Lévi-Strauss durante los últimos quince años, será —cuando se concluya su traducción— nuestra *Rama dorada*.

Éste es un género de constelación que reconocemos: un especialista trasciende su disciplina técnica y alcanza gran renombre; los colegas que ha dejado atrás cierran filas en un quisquilloso rechazo. Es la historia de Marx y los economistas académicos, de Freud y los psicólogos contemporáneos, de Toynbee y los historiadores. No se dulcifican las cosas cuando la «estrella» expresa su impaciencia por la mezquindad, el

provincianismo gremial de sus, antaño, iguales. (Da la casualidad de que Lévi-Strauss es un virtuoso del desdén.) Pasado un tiempo –así lo dicen la historia intelectual y la hagiografía–, se ve que el trabajo del gran forastero ha modificado en su totalidad el campo del que se había apartado y los detractores sobreviven en forma de ácidas notas a pie de página en las memorias del maestro.

La respuesta a esto debe ser un atribulado sí y no. Si los análisis del conflicto social debidos a Marx son de algún modo «científicos» o no, si sus predicciones tienen alguna vigencia verificable o no, siguen siendo cuestiones controvertidas. Nadie dudaría de la talla de los logros de Freud, de la influencia de su visión filosófico-literaria en el clima dominante del sentimiento occidental. Pero el modelo terapéutico que trató de universalizar y los fundamentos neurofisiológicos que se esforzó en establecer para aquél están resultando cada vez más esquivos. Las corrientes poderosas de los recientes estudios sobre la mente y la conducta humana no son freudianas. La imagen no es, o no es inequívocamente, la del genio individual, el celoso rechazo por parte de colegas menores y la posterior apoteosis. Lo que al parecer tiene lugar es un avance en un área sensible de un terreno tradicional. Dicho avance, que en un principio se ciñe a las convenciones y lenguaje profesionales de ese campo, pronto se hace demasiado grande, demasiado problemático, para estar ubicado dentro de las categorías establecidas. Aparecen nuevas categorizaciones: «lingüística antropológica», «semiótica» (que es la investigación sistemática de los signos y los símbolos), han salido de la crisis habida en la antropología clásica y de la «fuerza de gravedad» ejercida por Lévi-Strauss hacia una visión combinada del lenguaje y la estructura biológico-social. La querrela entre los grandes hombres y sus colegas pragmáticos es, con frecuencia, un síntoma de transición y reajuste. En cierto sentido, la relación de Lévi-Strauss con la antropología fue desde el principio tan ambigua, tan intrínsecamente subversiva como, digamos, la de Marx con la economía y la teoría monetaria clásicas. Esta «duplicidad», esta provocación contribuyen a la opacidad y a la importancia de *Tristes trópicos*.

Su nueva edición y traducción (Atheneum) reemplaza ventajosamente a la versión de 1961. Por razones que nunca han estado del todo claras, en la edición original en inglés se omitieron varios capítulos; ahora se han repuesto. Se han incorporado las modificaciones hechas por Lévi-Strauss en la edición francesa de 1968. Traducir a Lévi-Strauss no solamente es una ardua tarea sino que además se lleva a cabo bajo la exigente y crítica sombra del autor. John y Doreen Weightman, aunque su método es de vez en

cuando un tanto laborioso e inflacionario, precisamente porque aspira a aclarar, a diseccionar la sinuosa retórica del original, han hecho un trabajo admirable. Nos damos cuenta de que volvemos del lenguaje de LéviStrauss al de ellos cuando interfieren dificultades especiales. Y, dado que son los traductores de *Mythologiques*, los Weightman tienen una perspicacia inigualable para interpretar la génesis del vocabulario de LéviStrauss, para ver cómo y dónde se iniciaron algunas de sus actitudes características.

En un determinado plano, *Tristes trópicos* es una autobiografía intelectual que muestra una irónica percepción de las distorsiones, las autodramatizaciones, complacientes o condenatorias, que inevitablemente modulan un autorretrato. Pero los recuerdos de LéviStrauss de su carrera académica, a la vez brillante e interiormente vacua, conducen a un pasaje que es el que más cerca está de dar la clave de la obra de su vida. Cuando tenía unos dieciséis años se familiarizó con las teorías de Freud y con los escritos fundamentales de Marx. Vio en unas y en otros una especie de *geología*, una promesa de entendimiento profundo, una estrategia de penetración bajo la corteza de lo aparente en el hombre y en la historia social:

En otro plano de la realidad, me pareció que el marxismo procedía de la misma manera que la geología y el psicoanálisis (entendiendo éste en el sentido que le da su fundador). Los tres demuestran que entender consiste en reducir un tipo de realidad a otro; que la verdadera realidad nunca es la más obvia; y que la naturaleza de la verdad viene indicada ya por el cuidado que pone en seguir siendo esquiva. En todos los casos surge el mismo problema, el problema de la relación entre sentimientos y razón, y el objetivo es el mismo: alcanzar una especie de *superracionalismo* que integre aquéllos con ésta, sin sacrificar ninguna de sus propiedades.

Por difícil que sea, este pasaje proporciona una clave inconfundible. Combinando a Marx y a Freud (ante los cuales mantiene LéviStrauss una actitud un tanto igualitaria), al utilizar el paradigma de la geología, con su connotación de una superficie y unos estratos subyacentes, formativos –un paradigma que ya hace pensar en la lingüística moderna–, debemos desarrollar una manera de entender cómo «las cosas significan» que sea orgánica, unificadora. En esta etapa temprana de su pensamiento, LéviStrauss dio a esta comprensión de la estructura el nombre de «superracionalismo», que no es un término útil. Hoy tal vez la llamaría *mythologique*, una lógica racional de los modos («mitos») que tiene el hombre de representar, articular y dominar su condición biológica, psíquica y social. Sólo esta comprensión (una palabra que contiene la idea de «totalidad»), sólo este

entendimiento (una palabra que en inglés implica «ir a lo profundo, ir abajo») podría justificar la orgullosa denominación «antropología», *estudio del hombre*. Ser un antropólogo en este sentido total era realizar y conjuntar los análisis económico-sociales del marxismo y la interpretación freudiana de la conciencia. Para esto, el joven Lévi-Strauss no dudó en abandonar la filosofía y marchar a São Paulo para ocupar un puesto docente de escasa categoría.

El conflicto entre *esta* visión y la del investigador de campo normal es hartamente evidente. Lévi-Strauss emprendió expediciones de gran extensión y muy duras físicamente al interior del Brasil. *Tristes trópicos* contiene un registro detallado de su vida con diversos grupos de indios. En un caso es posible que éste fuera el primer contacto con un hombre blanco desde los encuentros casuales ocurridos en el siglo XVI. Sus notas sobre la dieta de los nativos, sus costumbres sexuales y los objetos fabricados por ellos fueron abundantes y disciplinadas. Comió alimentos infestados de bichos, padeció sed abrasadora en las grandes planicies y recorrió a trompicones selvas jamás holladas. Pero el centro de su atención, la estructura de su diagnóstico, nunca fue el del antropólogo tradicional: al comparar los elaborados dibujos faciales trazados por las mujeres caduveas, ningún investigador de campo «científico» concluiría que estas mujeres «trazan los perfiles del sueño colectivo con su maquillaje; sus dibujos son jeroglíficos que describen una edad de oro inaccesible que ensalzan en su ornamentación, ya que no tienen ningún código en que expresarla, y cuyos misterios desvelan al revelar su desnudez». Ningún psicólogo conductista que observara las aisladas aldeas del interior brasileño aseveraría con firmeza que sus habitantes «desarrollan diferentes formas de locura» con el fin de hacer frente a la lluvia, a la desnutrición y a la desolación. Cuando Lévi-Strauss atraviesa los desiertos lunares del interior, además, no es tanto la etnografía del grupo de nambikwara con los que viaja lo que le fascina: es la relación que tiene el mundo amerindio, la línea telegráfica que discurre, semiabandonada, por las yermas inmensidades que se extienden ante ellos. «Los paisajes completamente vírgenes son de una monotonía que priva a su carácter agreste de todo valor significativo. Se retraen del hombre; en vez de desafiarlo, se desintegran ante su vista. Pero en esta región cubierta de maleza, que se extiende interminablemente en la distancia, la incisión de la *picada*, las siluetas retorcidas de los postes y los arcos de alambre que los enlazan unos a otros parecen objetos incongruentes flotando en el espacio, como los que se ven en los cuadros de Ives Tanguy.»

El simbolismo es crucial. Como la famosa imagen de Joseph Conrad de una cañonera lanzando ridículos proyectiles sobre la costa de la impenetrable selva africana, la evocación que hace Lévi-Strauss de la línea de telégrafo que atraviesa el Mato Grosso plantea una duda fundamental. Habla de las rapaces ilusiones que se hacen el hombre blanco y la tecnología en su relación con el mundo primitivo. Pero esa rapacidad y esas ilusiones se extienden al objeto mismo de la antropología, es tal vez en él donde son más irónicamente evidentes. La obsesiva penetración de Lévi-Strauss en este aspecto es, como él mismo subraya, un redescubrimiento; la sospechosa naturaleza del planteamiento antropológico, del estudio racional del hombre tal como lo ha desarrollado Occidente, estaba ya clara para Rousseau, el verdadero maestro de Lévi-Strauss. Sólo el hombre occidental –remontándonos nada menos que a Herodoto– ha generado una curiosidad sistemática por otras razas y culturas; sólo él ha salido a explorar los más remotos rincones de la tierra en busca de una clasificación, de una definición comparativa y contrastante de su propia preeminencia. Esta búsqueda, tantas veces desinteresada y sacrificada, ha acarreado sin embargo conquista y destrucción. El pensamiento analítico tiene en sí una extraña violencia. Conocer analíticamente es reducir el objeto de conocimiento, por complejo que sea, por vital que pueda resultar, a eso y nada más: un objeto. Hay que desmembrarlo. Más que ningún otro «conocedor», el antropólogo lleva consigo la destrucción. Ninguna cultura primitiva sobrevive intacta a su visita. Hasta los regalos que lleva –médicos, materiales, intelectuales– son fatales para las formas de vida tales como las encuentra. La búsqueda occidental del conocimiento es, en un sentido trágico, la explotación final.

Es esta fatalidad lo que presta a *Tristes trópicos* su tono de despedida, incluso apocalíptico. «Una civilización proliferante y sobreexcitada ha roto el silencio de los mares de una vez para siempre.» Allá donde vaya el viajero blanco encontrará la desolación, los crueles vestigios del pillaje y la enfermedad que sus conquistas anteriores han traído. Las tribus indias, los paisajes que conoció el joven Lévi-Strauss no eran edénicos, no eran «primitivos» en sentido puro. Encarnaban una larga crónica de contagio, de despilfarro ecológico y de forzada dislocación. No era tanto el aislamiento geográfico o el terreno difícil lo que hacía inaccesibles a las gentes de la selva. Era el hecho brutal de que complejos grupos étnico-lingüísticos, antaño a sus anchas en un extenso territorio, habían quedado ahora reducidos a un puñado. «Por lo que yo sé, nadie ha vuelto a ver a los mundé desde mi visita, aparte de una misionera que conoció a

uno o dos de ellos justo antes de 1950 a orillas del Alto Guaporé, donde se habían refugiado tres familias.» El hombre blanco tiene la culpa irreparable de haberlos diezmado. LéviStrauss es un observador demasiado sutil, demasiado irónico para no sugerir que en la destrucción de las culturas primitivas hay un mecanismo más secreto de limitación, de predestinada insuficiencia. Los primeros exploradores que llegaron a Brasil y a América Central encontraron civilizaciones que habían «alcanzado el pleno desarrollo y perfección en aquello de lo que sus naturalezas eran capaces». El matiz es oscuro pero contiene un tono de fatalismo casi calvinista.

Este «calvinismo» (el propio Lévi-Strauss prefería llamarlo «pesimismo schopenhaueriano») genera su propia alegoría punitiva. Lo que el etnógrafo encontró en sus incursiones amazónicas no fue ningún paraíso perdido sino una parodia y una deliberada destrucción de las últimas arboledas del Jardín del Edén. Era como si el hombre, tras haber sido expulsado del Jardín por haberse apoderado del fruto prohibido del árbol de la ciencia –un acto que define su posición destacada y su soledad en el mundo orgánico–, hubiera vuelto, furioso y decidido, a arrancar cualesquiera huellas que quedaran del Edén perdido en su paisaje. Lévi-Strauss percibe en la catástrofe ecológica, en nuestra manera asesina y por tanto suicida de tratar el entorno natural, mucho más que mera codicia o estupidez. El hombre está poseído por alguna oscura furia contra su propio recuerdo del Edén. Dondequiera que se tope con paisajes que parezcan asemejarse a su propia imagen de la inocencia perdida se abalanza a arrasarlos.

Si es cierto que *Tristes trópicos* se halla, por tanto, entre los primeros clásicos de la actual angustia ecológica, también es mucho más, pues es, en última instancia, una alegoría metafísico-moral de la imagen del fracaso humano. Espera con altiva melancolía la imagen del planeta –refrescante, liberada del hombre, limpia de su basura– que aparece en la coda de *Mythologiques*. Hay melodrama en esta anticipación y un toque de pomposidad (está maravillosamente bien que el sillón que Lévi-Strauss va a ocupar dentro de unas pocas semanas sea el de Montherlant). Pero también hay una profunda y auténtica tristeza. La antropología, dice Lévi-Strauss en la conclusión de *Tristes trópicos*, puede verse ahora como «entropología»: el estudio del hombre ha pasado a ser el estudio de la desintegración y de la extinción seguras. No hay en la literatura moderna un juego de palabras más aciago.

3 de junio de 1974

En abreviatura (1984)

Cuando le enseñaron un epigrama de un verso y medio, Nicolas de Chamfort (1741-1794), por su parte un maestro de la brevedad mordaz, observó que habría mostrado más ingenio de haber sido más corto. El epigrama, el aforismo, la máxima son los *haiku* del pensamiento. Parecen condensar la mayor agudeza de inteligencia en el menor número posible de palabras. Casi por definición, e incluso cuando se ciñe estrictamente a la prosa coloquial, el aforismo se acerca a la condición de la poesía. Su economía formal aspira a sorprender con un destello de autoridad; aspira a ser singularmente memorable, lo mismo que un poema. En realidad, las máximas o apotegmas célebres se modulan a menudo entre la gran poesía o drama y el anonimato de lo proverbial. Por un momento nos quedamos perplejos cuando intentamos recordar la fuente exacta y personal. ¿Quién nos enseñó antes que nadie que «la discreción es la mejor parte del valor» o que «Dios ablanda el viento al cordero esquilado»? ¿En qué texto encontramos la sentencia, que ayudó a iniciar toda una revolución en la historia de la percepción y de la forma, según la cual «la naturaleza imita al arte»? Las escuetas revelaciones de Shakespeare, Laurence Sterne y Oscar Wilde han entrado en la gloria del habla corriente.

En la literatura francesa, los modos aforísticos y epigramáticos desempeñan un papel excepcional. La composición de *pensées*, de «pensamientos» o «reflexiones» formulados con la mayor brevedad posible es una tradición distintivamente gala. En Pascal –y es un raro logro en cualquier lengua o literatura– la estrategia aforística se extiende hasta alcanzar lo más complejo y sublime de la teología y la metafísica. En Paul Valéry añadió una elegancia supremamente concisa a una meditación sobre la naturaleza de la poesía y las artes que duró toda la vida del autor. Las máximas de La Rochefoucauld, de Vauvenargues, de Chamfort son, muy probablemente, las más elocuentes de la tradición occidental. Un poeta contemporáneo, René Char, ha borrado deliberadamente la

distinción entre la *sententia* (el nombre en latín de un enunciado o proposición de una sola oración) y la lírica breve. En sus mejores momentos, Char, como Valéry, expresa un momento musical en pensamiento.

¿Por qué esta predilección francesa por lo aforístico? (En alemán, el estilo aforístico de Lichtenberg y de Nietzsche es claramente deudor del precedente francés.) Una respuesta se halla en una explícita y orgullosa latinidad. La literatura y el pensamiento franceses se enorgullecen de su afinidad con la fuente romana. Las costumbres romanas, tanto en la esfera del poder político como en la del discurso, atribuyen un valor preeminente al laconismo. La brevedad no fue solamente el alma del ingenio; fue también una convención de dominio y autodomínio masculinos aun bajo la extrema presión de un peligro privado o cívico. En buena medida, la manera francesa de cultivar las máximas y *pensées* parece remitir directamente a la marmórea autoridad y a la lapidaria concisión de las inscripciones romanas. *Cigît Gide* fue la recomendación de Gide para su propio epitafio. Es de su herencia latina de donde la lengua francesa misma toma su idea de la *litote*. *Understatement* [atenuación, eufemismo] es una floja traducción. Una litote, tal como la encontramos persistentemente en el más grande de todos los escritores franceses —en Racine—, es la expresión apretadamente, densamente concentrada de alguna inmensidad o incluso enormidad esencial, de lo que el ser humano reconoce y de lo que le emociona. Es, en sus ejemplos más característicos, ese silencio repentino que dicen los pilotos que hay en el ojo de un huracán.

Como he dicho, la tradición francesa abarca, dentro de los límites de la máxima, áreas tan diversas como la religión y la estética, la psicología y la política. Pero el núcleo dominante es el de los *moralistes*. Una vez más, la traducción resulta torpe. Un *moraliste*, especialmente en la forma en la que floreció en los siglos XVII y XVIII, aplica valores y principios universales a problemas de conducta social. Considera sagazmente y «aguijonea» las convenciones mundanas a la implícita luz de la eternidad. El auténtico *moraliste* moraliza sólo indirectamente, aislando lacónicamente y dando una formulación monumental a algún gesto, rito o verdad recibida, efímeros pero sintomáticos, que ve en la sociedad de su tiempo. La genialidad de La Rochefoucauld o de Vauvenargues consiste en la exacta profusión del comportamiento humano observado que avala la brevedad, la aparente generalidad de sus notas. Detrás de la tranquila observación de La Rochefoucauld —tan radical como cualquiera que figure en los anales de la inteligencia— según la cual en las desdichas de un buen amigo hay algo que no nos desagrade, no sólo

hay un destello de análisis individual sino también un conocimiento directo de las costumbres de la corte y del *beau monde* tan integral como el de Saint-Simon o el de Proust.

Tras emigrar de Bucarest a París en vísperas de la II Guerra Mundial, E. M. Cioran se ha ganado, en el transcurso de las pasadas cuatro décadas, una esotérica pero indudable reputación como ensayista y aforista de la desesperación histórico-cultural. *Drawn and quartered* (Seaver Books) es la traducción de un texto publicado en Francia con el título de *Écartèlement* en 1971¹⁴. Las máximas y reflexiones que integran la parte principal de *Desgarradura* van precedidas de un prólogo apocalíptico. Contemplando a los inmigrantes, a los híbridos, los desarraigados restos flotantes de humanidad que ahora trae la marea a nuestras anónimas ciudades, Cioran llega a la conclusión de que en efecto, como proclamó Cyril Connolly, «es la hora de cerrar en los jardines de Occidente». Somos Roma en su febril y macabra decadencia: «Después de haber gobernado dos hemisferios, Occidente se está convirtiendo ahora en el hazmerreír de ambos: sutiles espectros, fin de trayecto en el sentido literal, condenados a la condición de parias, de endeblés y tambaleantes esclavos, una condición de la que tal vez escapen los rusos, esos *últimos* Hombres Blancos». Pero la dinámica de la inevitable degradación se extiende mucho más allá de la concreta situación de la esfera occidental, capitalista y tecnológica. Es la historia misma la que se está agotando:

En cualquier caso, es evidente que el hombre ha dado lo mejor de sí mismo y que, aun cuando hubiéramos de presenciar el surgimiento de otras civilizaciones, seguro que no valdrían lo que las antiguas, ni siquiera lo que las modernas, sin contar con el hecho de que no podrían evitar el contagio del fin, que ha venido a ser para nosotros una especie de obligación y programa. Desde la prehistoria hasta nosotros, y desde nosotros hasta la posteridad, éste es el camino que lleva a un gigantesco fiasco, preparado y anunciado por todas las épocas, incluyendo las épocas de apogeo. Hasta los utopistas identifican el futuro con un fracaso, ya que inventan un régimen que se supone va a escapar a todo tipo de *devenir*: su visión es la de *otro* tiempo dentro del tiempo (...) algo semejante a un fracaso inagotable, no limitado por la temporalidad y superior a ella. Pero la historia, cuyo amo es Arimán, pisotea semejantes divagaciones.

La especie humana, recita Cioran, está empezando a volverse a sí misma anticuada. El único interés que un *moraliste* y un profeta del fin puede tomarse en el hombre proviene del hecho de que «es perseguido y acorralado y se hunde cada vez más». Si persiste en su sentenciado y sórdido camino es porque carece de la fuerza necesaria para capitular, para cometer un suicidio racional. En el hombre sólo hay una cosa absolutamente segura:

«Está dañado en lo más hondo (...) está podrido hasta la raíz». (Acude irresistiblemente a la memoria el soniquete plañidero pero de mofa de sí mismo que había en «podrido hasta el fondo, Maude».)

¿Qué es, entonces, lo que nos espera? Responde Cioran:

Avanzamos *en masa* hacia una confusión sin analogía, nos levantaremos unos contra otros como deficientes convulsos, como marionetas alucinadas, porque, una vez todo se ha vuelto imposible e irrespirable para todos nosotros, nadie se dignará vivir excepto para liquidarse. El único frenesí del que aún somos capaces es el frenesí del fin.

El resumen de la historia es «una inútil odisea», y es legítimo –incluso imperioso– «preguntarse si la humanidad tal como es no haría mejor en eliminarse ahora que consumiéndose y zozobrando en la expectación, exponiéndose a una era de agonía en la que se arriesgaría a perder toda ambición, hasta la ambición de desaparecer». Después de esta cavilación, Cioran se retira con una pequeña pirueta de una ironía con la que se burla de sí mismo: «Renunciemos, pues, a todas las profecías, a esas desquiciadas hipótesis, no nos dejemos engañar más por la imagen de un futuro remoto e improbable; atengámonos a nuestras certidumbres, a nuestros indudables abismos».

La discrepancia con este género de escritos y de seudopensamiento no tiene que ver con las pruebas. El siglo de Auschwitz y de la carrera de las armas termonucleares, del hambre a gran escala y la locura totalitaria puede en efecto estar precipitándose hacia un fin suicida. Es imaginable que la codicia humana, las enigmáticas necesidades del odio mutuo que nutren tanto la política nacional como la exterior, la complejidad misma de los problemas económico-políticos, acarreen catastróficos conflictos internacionales, guerras civiles y el hundimiento interno tanto de las sociedades que envejecen como de las inmaduras. Eso lo sabemos todos. Y este conocimiento ha constituido el trasfondo del pensamiento político serio, de los debates filosóficos sobre la historia, desde 1914- 1918 y desde el modelo de Spengler sobre la decadencia de Occidente. Tampoco es posible refutar un sentimiento intuitivo, un indicio persuasivo, de una especie de agotamiento nervioso, de una entropía, en los recursos internos de la cultura occidental. Al parecer, estamos regidos por enanos y embaucadores más o menos mendaces. Nuestras reacciones a las crisis muestran un cierto automatismo sonambular. Se podría decir que nuestras artes y letras son propias de epígonos. Por sí mismo, es muy posible que el

sermón funeral de Cioran (y muchos lo han pronunciado antes que él) resulte cierto. Da la casualidad de que mis propias intuiciones son sólo marginalmente más alegres.

No, las objeciones que hay que alegar son dobles. Los pasajes que he citado dan testimonio de un exceso de simplificación que resulta enorme y brutal. La sustancia de los asuntos humanos es, siempre ha sido, tragicómica. De ahí la posición centrada de Shakespeare y su rechazo de la absoluta oscuridad. Fortimbrás es un ser de menos valía que Hamlet; muy probablemente gobernará mejor. El bosque de Birnam volverá a florecer después de haber marchado sobre Dunsinane. La historia y la vida de la política y de las sociedades son demasiado múltiples como para que pueda abarcarlas ningún patrón grandilocuente. Las brutalidades de nuestra época, su potencia para la autodestrucción son evidentes, pero también lo es el sencillo hecho de que hay más hombres y mujeres que jamás en la historia del planeta que están empezando a recibir una alimentación, un alojamiento y una atención médica adecuados. Nuestras políticas son, en efecto, las del asesinato en masa; sin embargo, por primera vez en la historia social documentada, se está articulando y concretando la idea de que la especie humana tiene unas responsabilidades positivas hacia los discapacitados y los deficientes mentales, hacia los animales y hacia el entorno. He escrito con bastante frecuencia acerca del veneno del nacionalismo actual, acerca del virus de la furia étnica y pueblerina que empuja a los hombres a matar a sus vecinos y a reducir a cenizas sus propias comunidades (en Oriente Próximo, en África, en América Central, en la India). Sin embargo, están empezando a manifestarse sutiles pero poderosas contracorrientes, la francmasonería de las ciencias naturales y aplicadas, unas culturas juveniles o la revolución en la difusión de la información y las artes populares están generando oportunidades e imperativos de coexistencia totalmente nuevos. Están erosionando las fronteras. Las posibilidades siguen siendo escasas, pero es posible que lleguen a tiempo para evitar el escenario de Armagedón. Sería fatua arrogancia dictaminar otra cosa. Por decirlo en forma de anécdota, recuerdo un seminario impartido por C. S. Lewis. Conociendo la honda nostalgia de Lewis por lo que él denominaba «la imagen intacta del cosmos medieval y renacentista temprano», conociendo el desagrado de Lewis por las vulgaridades y confusiones morales que caracterizan el tono del siglo XX, un alumno se embarcó en un encomio de los tiempos pasados. Lewis escuchó durante unos momentos, con la enorme cabeza enterrada entre las manos. Después, bruscamente, se volvió al que

hablaba. «Deje de decir bobadas fáciles», le ordenó. «¡Cierre los ojos y concentre su sensible alma en cómo habría sido exactamente su vida antes del cloroformo!»

La palabra clave aquí es «fácil». En la totalidad de las jeremiadas de Cioran hay una *facilidad* de mal agüero. No se requiere ningún pensamiento analítico, ningún rigor ni claridad de argumentación para pontificar sobre la «bobada» y la «gangrena» del hombre y sobre el cáncer terminal de la historia. Las páginas en las que me he basado no sólo son fáciles de escribir, *halagan* al autor con el tenebroso incienso de lo oracular. Sólo tenemos que acudir a la obra de Tocqueville, de Henry Adams o de Schopenhauer para ver la drástica diferencia. Éstos son maestros cuya clarividente tristeza no es menos integral que la de Cioran. La interpretación que hacen de la historia no es más de color de rosa que la suya. Pero las razones que aducen están escrupulosamente argumentadas, no declamadas; están condicionadas, en cada nudo y articulación de sus propuestas, con una justa noción de la compleja y contradictoria naturaleza de los testimonios históricos. Las dudas expresadas por estos pensadores, las matizaciones que hacen a sus propias creencias hacen honor al lector. No exigen una paralizada aquiescencia ni un eco complaciente, sino nuevo examen y crítica. La cuestión que sigue en pie es ésta: las convicciones apocalípticas de Cioran, su pesimismo y desagrado mortales ¿dan lugar a unas percepciones originales y radicales? Las *pensées*, los aforismos y máximas que han impulsado su ascenso a la fama ¿están verdaderamente en la línea de Pascal, de La Rochefoucauld o de su inmediato modelo, Nietzsche?

Desgarradura contiene numerosos aforismos sobre la muerte. Éste es siempre un tema favorito de los aforistas, pues, ciertamente, ¿es que se puede *decir* mucho de la muerte? «La muerte es un estado de perfección, el único al alcance de un mortal» (el sentido implícito es un flojo y tradicional juego de palabras con el sentido en latín de «perfección»). «No hay nadie cuya muerte yo no haya anhelado en uno u otro momento» (haciéndose eco de La Rochefoucauld). «¡La muerte, qué deshonor! Convertirse de repente en un *objeto*», a lo cual sigue la afirmación, en absoluto convincente, de que «nada nos hace modestos, ni siquiera el ver un cadáver». El tono se eleva hasta un *chic* macabro: «Todo lo que no tenga algo fúnebre es por necesidad vulgar». El culmen de la portentosa necedad es esto: «La muerte es la cosa más sólida que la vida ha inventado hasta ahora».

Probemos con otro tema, el de los actos de escritura y de pensamiento: «Un libro debe abrir viejas heridas, incluso infligir otras nuevas. Un libro debe ser un *peligro*». Así es,

en efecto, y lo dijo hace mucho tiempo Franz Kafka, casi palabra por palabra. «Uno no debe escribir porque tenga algo que decir, sino porque *necesite* decir algo.» Está bastante bien. «Existir es un plagio.» Una ingeniosa y sugestiva insinuación. «Cuando sabemos qué palabras valen la pena, lo asombroso es que tratemos de decir algo y que lo consigamos. Verdad es que esto requiere un valor sobrenatural.» Bastante cierto, pero declarado muchas veces, y con una autoridad irrefutable, por Kafka, por Karl Kraus, por Wittgenstein y Beckett. «Los únicos pensadores *profundos* son los que no tienen sentido del ridículo.» Compárese con Rousseau y Nietzsche, que hicieron el mismo hallazgo, pero con una fuerza circunstancial mucho mayor. (Advertencia a la cual Cioran podría responder: «Yo no he inventado nada, me he limitado a ser el secretario de mis sensaciones».) «Un autor que pretenda escribir para la posteridad es sin duda un mal escritor. No debemos saber nunca *para quién* escribimos.» Nada que objetar quizás en esta admonición; si se piensa un instante en Horacio, Ovidio, Dante, Shakespeare o Stendhal se revela su superficialidad.

Cioran es autor de un interesante artículo sobre De Maistre, el gran pensador de la contrarrevolución y del pesimismo antidemocráticos. Una serie de aforismos –y están entre los más enjundiosos– señalan esta vena en la nocturnal política de Cioran: «Nunca perdáis de vista el hecho de que la plebe echaba de menos a Nerón». «¡Toda esta gente que va por la calle me hace pensar en gorilas agotados, todos ellos cansados de imitar al hombre!» «La base de la sociedad, de toda sociedad, es un cierto *orgullo en la obediencia*. Cuando este orgullo ya no existe, la sociedad se hunde.» «Quienquiera que hable la lengua de Utopía me es más ajeno que un reptil de otra era geológica.» «Torquemada era *sincero*, por lo tanto inflexible, inhumano. Los Papas corruptos eran caritativos, como todos aquellos a quienes se puede comprar.» Da la casualidad de que yo creo que el elitismo estoico de Cioran, su rechazo del meliorismo *à l'américaine*, contiene más verdad que la mayoría de los tipos de liberalidad ecuménica actualmente de moda. Pero nada que sea muy nuevo o atrayente se añade aquí a la defensa de lo oscuro que hallamos en De Maistre, en Nietzsche o en la política visionaria de Dostoievski. Por ejemplo, el aforismo sobre Torquemada con su *frisson* a la moda, procede directamente del panfleto de De Maistre, tremendamente enérgico, en favor del verdugo.

Los aforismos más reveladores son aquellos en los que Cioran atestigua su propia situación de tristeza y fatiga: «Todas mis ideas se reducen a diversos malestares rebajados a generalidades». «Me siento eficaz, competente, con posibilidades de hacer

algo positivo, sólo cuando me tumbo y me abandono a una interrogación sin objeto ni finalidad.» Hay un lúcido *pathos* en la confesión de Cioran de que le resultaría más fácil fundar un imperio que una familia, y convencimiento inmediato en su observación según la cual sólo pueden dudar del pecado original quienes no hayan tenido hijos. Instintivamente suscita en nosotros confianza y reflexión el enunciado «Yo no lucho contra el mundo, lucho contra una fuerza mayor, contra mi cansancio de la vida». Pero, como reza un modismo británico, un poco de cansancio en la vida da para mucho. Ciento ochenta páginas, que culminan con el (ridículo) grito «El hombre es *inacceptable*», nos dejan recalcitrantes.

El problema está quizás en la máxima de Cioran de que en los aforismos, como en los poemas, la palabra aislada es rey. Esto puede ser así con ciertos tipos de poesía, principalmente lírica. Pero no lo es con los grandes aforistas, para quienes la *sententia* es soberana, y soberana precisamente en la medida en que impone a la mente del lector un rico trasfondo histórico, social, filosófico, interiorizado pero elidido. El texto aforístico más bello de las recientes décadas, los *Minima moralia* de T. W. Adorno, rebosa la autoridad de una verdadera abreviatura, de una escritura cuya concisión retraduce, obliga a retraducir a una psicología y sociología de envergadura, de una conciencia histórica observadora. Cualquier comparación honesta con *Desgarradura* resulta devastadora. Sin duda hay mejores ejemplos en la obra de Cioran, especialmente de antes de la época en la que sus escritos se convirtieron en repeticiones de sí mismos. Pero una recopilación de este tipo, en la versión harto fiel de Richard Howard, sí suscita la cuestión no tanto de si el emperador está desnudo como de si hay emperador.

16 de abril de 1984

Viejos ojos chispeantes (1967)

En el ochenta cumpleaños de Winston Churchill, un diario de opinión inglés envió su felicitación al «segundo inglés más grande vivo». La fanfarronería y la impertinencia del cumplido está en la premisa que se omite. Pero para los lógicos y los radicales el nombre que falta estaba claro: era el de Bertrand Russell. Y el juicio implícito sigue quizá teniendo validez. Incluso es posible que tenga un alcance que vaya mucho más allá de la vida inglesa. Da la impresión de que la presencia de Russell llegará a determinar la historia de la inteligencia y del sentimiento en la civilización europea, entre la década de 1890 y la de 1950, como la de ningún otro hombre. Tal vez como ninguna otra presencia desde la de Voltaire.

El paralelismo entre ambos es a un tiempo visible y profundo. Se presenta en la sobrecubierta misma de este bello libro, *The autobiography of Bertrand Russell* (Little, Brown & Co.)¹⁵, con su retrato de Russell, hecho en 1916. Lleva el cabello en apretados rizos a la manera de una peluca del siglo XVIII, la nariz es aguileña y volteriana, los labios son sensuales pero ligeramente burlones. Como Voltaire, Russell ha vivido mucho y ha convertido este hecho en una declaración de valores tanto festivos como estoicos. Su obra publicada ha sido inmensa, un insulto a las parquedades de la manera moderna; abarca unos cuarenta y cinco libros. Su correspondencia ha sido aún más extensa. Como la de Voltaire, ha puesto directamente el dedo en todas las llagas de su siglo. Russell ha debatido sobre filosofía con Wittgenstein y sobre narrativa con Conrad y D. H. Lawrence, ha discutido de economía con Keynes y de desobediencia civil con Gandhi; sus cartas abiertas han provocado la réplica de Stalin y la exasperación de Lyndon Johnson. Y, como Voltaire, Russell ha tratado de hacer del lenguaje –su prosa es tan flexible y lúcida como la mejor de la época clásica– una salvaguarda contra las brutalidades y las mentiras de la cultura de masas.

Es posible que la esfera de Russell sea más amplia que la de Voltaire, aunque ninguna de las obras que ha producido cristaliza toda una concepción del mundo, como hace *Candide*. Sólo los lógicos y los filósofos de la ciencia están capacitados para evaluar la aportación de *Introducción a la filosofía matemática* y *Los principios de las matemáticas* de Russell, que terminó en 1903. Junto con los *Principia mathematica*, publicados en colaboración con Whitehead entre 1910 y 1913, estos libros siguen teniendo una autorizada vitalidad en la historia de la moderna investigación lógica. Anticipan muchas de las ideas que están resultando más fructíferas en la lógica simbólica y en la teoría de la información contemporáneas. Los lógicos puros son una especie rara. Por su capacidad para el cálculo analítico continuado, por su habilidad para utilizar códigos de orden importante menos obstaculizados que el lenguaje corriente por el despilfarro y las opacidades de la vida habitual, Russell está a la altura de Descartes y de Kurt Gödel.

La *Historia de la filosofía occidental* de Russell, muy en la vanguardia cuando el autor recibió el premio Nobel de literatura en 1950, es *haute vulgarisation* en el mejor sentido de la expresión. Marcha a paso ligero desde Anaxágoras hasta Bergson. Rebose una implícita seguridad en la naturaleza mortal de la necesidad. El libro de Russell sobre Leibniz está anticuado pero sigue siendo interesante por las comparaciones que sugiere entre su propia ansia de omnisciencia y la del gran erudito y rival de Newton. *Nuestro conocimiento del mundo exterior*, obra basada en las Conferencias Lowell que Russell dio en Boston en 1914, sigue siendo tal vez la mejor introducción a su estilo filosófico y a su sinuoso empirismo. Los problemas suscitados son tan antiguos como Platón; esto significa que las soluciones propuestas son menos vulnerables a la moda que en otras ramas de la filosofía. El ser humano es un animal epistemológico que se pregunta de dónde viene y adónde va pero no sabe ninguna de las dos cosas, incapaz de probar que no habitemos en un largo sueño. Russell expone con detalle lo extraño de nuestra condición. Lo hace de nuevo, aunque con menos mordacidad, en *El análisis de la mente*. Aunque no hubiera producido nada más que estos libros de argumentación filosófica e historia de las ideas, tendría un lugar distintivo.

Pero la conmoción de la contienda mundial y los cambios radicales habidos en su propia personalidad ampliaron y complicaron considerablemente la esfera natural de Russell. Desde 1914 ha habido pocos ámbitos de la política social, de las relaciones internacionales, de la ética privada que él no haya tratado. Su crítica de nuestras

costumbres empieza en el mundo de William Morris y Tolstói; sobrevive a la de Shaw y Freud; es activa y más irritante que nunca en la de Stokely Carmichael. Ha tratado de planificar *La conquista de la felicidad*, sea cual fuere el título del concreto discurso o panfleto. Ha hablado con tanto calor como Montaigne en *Elogio de la ociosidad* y ha vuelto una y otra vez, percibiendo un acertijo no resuelto, a *Matrimonio y moral*. Ha notificado al mundo *Por qué no soy cristiano*, pero ha escrito con un tacto poético ajeno a Voltaire acerca del misticismo, esa repentina lógica del espíritu humano cuando se halla en estado de arrobamiento. Los estudios y panfletos más directamente políticos de Russell llenarían un estante. Indagó en fecha temprana la *Teoría y práctica del bolchevismo* y se ocupó de sus incómodas simpatías con *El problema de China* (otro interés común con Voltaire) mucho antes de la crisis actual. Sus estudios sobre las *Perspectivas de la civilización industrial* lo ponen en relación con el pensamiento de R. H. Tawney, mientras que su repetida defensa de la resistencia pasiva y al desarme universal lo alían con la de Danilo Dolci. El soñador y el ingeniero han estado asimismo presentes en el genio de Russell. Es un utópico del corto plazo, un hombre que despierta, aun a sus noventa y cinco años, de las simplicidades de sus sueños y se niega a creer que éstos no puedan traer una inmediata mejora por la mañana. El título de uno de los panfletos de Russell, *¿Tiene el hombre un futuro?*, resume esta búsqueda. Los signos de interrogación representan un persistente escepticismo, una vena de resignada tristeza. Pero durante toda la vida del viejo zorro, maravillosa por su diversidad y por su capacidad creativa, se ha venido esforzando por llegar a una respuesta positiva.

Russell llevó, según parece, un detallado registro de esa vida casi desde el principio, con toda seguridad desde el momento en que se fue a Cambridge, en octubre de 1890, y se dio cuenta de que poseía dotes fuera de lo corriente. Como Voltaire, Russell ha visto cómo su propia persona se situaba a la luz de lo histórico; el tiempo y la posición sobresaliente lo han alejado en parte de sí mismo, y ha velado por el proceso con una precisión irónica. *La evolución de mi pensamiento filosófico* sigue siendo un documento intensamente legible de su paso del idealismo kantiano a una especie de empirismo trascendental que yo calificaría de pitagórico («He tratado de comprender el poder pitagórico merced al cual el número prevalece sobre el fluir»). Los *Retratos de memoria*, que en ocasiones se asemejan a los *Ensayos biográficos* de Keynes y los complementan, hablan de algunos de los luminosos encuentros que hubo en la carrera de Russell y recupera, hasta el punto que puede hacerlo un libro, la ceremonia informal de la vida

intelectual en el Cambridge de G. M. Trevelyan y lord Rutherford, de E. G. Moore y E. M. Forster. La red formal de la autobiografía se ha desarrollado de manera natural a partir de una vida tan constantemente sometida a examen. Unas partes de este volumen fueron recopiladas y dictadas en 1949, otras probablemente a comienzos de los años cincuenta. El material que trata abarca desde febrero de 1876, cuando el hijo menor de lord y lady Amberley, huérfano y de cuatro años de edad, llegó a Pembroke Lodge, el hogar de sus abuelos, hasta agosto de 1914, cuando el lógico matemático de cuarenta y dos años, miembro del Trinity College y de la Royal Society, estaba a punto de optar por un pacifismo intransigente y de romper con muchas cosas del mundo del que había sido ornato. El relato se compone de siete capítulos, cada uno seguido de una selección de cartas relevantes. Este recurso victoriano funciona admirablemente. Con frecuencia, las cartas van sutilmente a contrapelo de un recuerdo muy posterior, y el diálogo entre carta y recuerdo produce una cáustica nota a pie de página. Así, Russell pudo escribir a Lucy Martin Donnelly el 22 de abril de 1906, en referencia a algunos de sus empeños más abstrusos y ferozmente exigentes en relación con la lógica matemática, «mi trabajo avanza a un ritmo tremendo y me produce un gran deleite», mientras que lord Russell, Orden del Mérito, observa, cuarenta y cinco años después, que «resultó ser todo una tontería».

Bertrand Russell nació y creció siendo un aristócrata. Era nieto de un primer ministro y primo o sobrino de una serie de distinguidos personajes militares, diplomáticos y eclesiásticos. Unos antepasados que habían visitado a Napoleón en Elba o defendido Gibraltar durante las guerras americanas eran sombras animadas en el cuarto de los niños. Ésta era la Inglaterra de las pérgolas y los céspedes aterciopelados, de los señores y los sirvientes. En estas páginas iniciales hay panoramas de tiempo que dan vértigo. El lector de esta reseña y su autor son, en el sentido aceptado de la palabra, contemporáneos de un hombre que hizo callar a Browning durante una cena y que, en un *tête-à-tête* con William Gladstone, oyó caer sobre él como una catarata el terrible dictamen «Es un oportuno muy bueno el que me han servido, pero ¿por qué me lo han puesto en un vaso para clarete?». Los que viven ahora pueden buscar a un hombre, todavía alerta, cuyos criados y tempranos conocidos recordaban con claridad las noticias de Waterloo. Esto es bastante sorprendente por sí mismo. Pero en el caso de Russell, el hecho de que se hiciera adulto en un mundo casi totalmente desaparecido de nuestro alcance, de que perteneciera a la élite más segura de sí misma de la historia moderna (la

aristocracia *whig* de la Inglaterra victoriana), es algo más que un truco de virtuoso de la longevidad. Russell está marcado por sus orígenes hasta los límites mismos de su posterior radicalismo.

Estas memorias no hacen nada para atenuar su altivez innata. «Pero ¿qué puede saber una asistente de los espíritus de los grandes hombres o de los testimonios de imperios caídos o de las inquietantes visiones del arte y la razón?», preguntó a Gilbert Murray en 1902, y prosiguió: «No nos engañemos a nosotros mismos con la esperanza de que lo mejor está al alcance de todos, o de que la emoción a la que el pensamiento no ha dado forma puede llegar alguna vez al nivel más alto». En febrero de 1904, Russell se aventuró «a una remota parte de Londres» a dar una conferencia en la rama local de la Amalgamated Society of Engineers. El comentario que hizo entonces fue típico: «Parecían gente excelente, *muy* respetable: la verdad es que no me hubiera imaginado que fueran trabajadores». Russell se convirtió en uno de los genuinos amotinados de la historia moderna; sus descargas de fusilería contra el capitalismo, la política de las grandes potencias y la hipocresía del sistema han sido feroces y prolongadas. La piedad por la condición humana ha ardido en él hasta casi consumir a la razón: «Niños hambrientos, víctimas torturadas por la opresión, viejos indefensos que son una odiada carga para sus hijos, y el entero mundo de la soledad, la pobreza y el dolor, son una burla de lo que la vida humana debería ser». Ha ido a la cárcel, ha perdido nombramientos académicos y se ha arriesgado al ostracismo en nombre de su indignada compasión. Pero el jacobinismo de Russell es *tory* elevado; se origina en la certidumbre de que el nacimiento y el genio imponen tanto el derecho como la obligación del precepto moral. «Resuenan en mi corazón ecos de gritos de dolor», dice Russell. Nos preguntamos si no se está engañando a sí mismo; la cámara de ecos está más alta; la piedad, como la de Voltaire, es cerebral. En esencia, la política de protesta de Russell se propone hacer realidad la esperanza, expresar en el pequeño y vibrante círculo de los Apóstoles, al que perteneció en Cambridge, que la humanidad podría ser ascendida a un plano justo de bienestar social e higiénico para que los elegidos, los buscadores de la belleza y la verdad, pudieran realizar sus vidas sin mala conciencia. La democracia americana, sostiene Russell, es igualitaria y zafia. Por tanto, no ha dejado espacio para la intensidad ni la altura del sentimiento; «de hecho, la altura del sentimiento parece depender esencialmente de una perturbadora conciencia del pasado y su terrible poder». La verdadera política es el arte de garantizar un sitio para los mejores; alejará la miseria del

mundo en general, una miseria que obstaculiza o disipa la vida de la mente. La piedad de Russell ha sido muchas veces punzante, un arma contra los que se aglomeran demasiado cerca de su sensibilidad.

Esta misericordia aristocrática y una reveladora preferencia por lo abstracto sobre el desorden de lo personal subyacen al tono general de su *Autobiografía*. Son explícitas en los que rápidamente se han convertido en los dos episodios más notorios. «He buscado el amor, primero, porque trae el éxtasis», escribe Russell, «un éxtasis tan grande que muchas veces hubiera sacrificado todo lo que me restaba de vida por unas pocas horas de esa alegría. Lo he buscado, después, porque alivia la soledad, esa terrible soledad en la que una conciencia temblorosa se asoma, sobre el borde del mundo, al frío e insondable abismo sin vida». Pero la búsqueda no pocas veces parece haber traído la destrucción a otros. El primer matrimonio de Russell, con Alys, la hermana de Logan Pearsall Smith, empezó con júbilo. El recuerdo de Russell de una temprana visita a su amada, en enero de 1894, cuando Londres estaba bloqueado por la nieve y «casi tan silencioso como la solitaria cima de una montaña», posee la fuerza amable del relato autobiográfico de Tolstói de la visita de Levin a Kitty, cerca del comienzo de *Ana Karenina*. Pero el matrimonio se edificó sobre un misterioso código de reticencia sexual que pronto dio lugar a crueles tensiones. En marzo de 1911, Russell se enamoró de lady Ottoline Morrell, una mujer célebre en las vidas y carreras de una generación de poetas y políticos ingleses. «Por una noche» con ella, Bertrand Russell se sintió dispuesto a pagar el precio del escándalo e incluso del asesinato. Así se relata el final del matrimonio con Alys:

Dije a Alys que podía tener el divorcio cuando quisiera, pero que no debía meter por medio el nombre de Ottoline. Ella, no obstante, se empeñó en hacerlo. Entonces le dije con tranquilidad, pero con firmeza, que le sería imposible, ya que, si daba algún paso a ese efecto, yo me suicidaría para burlarla. Lo decía en serio y ella vio que así era. Entonces su furia se hizo insoportable. Después de pasarse varias horas despotricando, yo di una clase sobre la filosofía de Locke a su sobrina, Karin Costelloe, que estaba a punto de hacer el examen final para matrícula de honor en la universidad. Luego me fui en mi bicicleta, y con esto llegó a su fin mi primer matrimonio. No volví a ver a Alys hasta 1950, cuando nos encontramos como buenos amigos.

Concluido su curso en Harvard, Russell se fue a Chicago, a casa de un eminente ginecólogo y su familia. Había conocido brevemente a una de sus hijas en Oxford. «Pasé dos noches bajo el techo de sus padres, y la segunda la pasé con ella.» Acordaron

secretamente que la joven se reuniera con Russell en Inglaterra. Cuando llegó, en agosto de 1914, había estallado la Guerra Mundial. Nuevamente hay que citar completo el relato de Russell:

Yo no podía pensar en otra cosa que en la guerra, y como había decidido pronunciarme públicamente contra ella, no quería complicar mi posición con un escándalo privado, que hubiera quitado toda su importancia a cualquier cosa que pudiera decir. Por tanto pensé que era imposible llevar a cabo lo que habíamos planeado. Ella se quedó en Inglaterra y yo tenía relaciones con ella de vez en cuando, pero la conmoción de la guerra mató mi pasión por ella y le rompí el corazón. Al fin cayó víctima de una rara enfermedad que primero la dejó parálitica y luego la volvió loca. En su locura, dijo a su padre todo lo que había sucedido. La última vez que la vi fue en 1924 (...). Si la guerra no hubiera intervenido, el plan que hicimos en Chicago podría habernos traído a los dos una gran felicidad. Todavía me entristece esta tragedia.

Hay una terrible frialdad en el estilo y en los sentimientos que expresa, una gélida y desdeñosa lucidez a la manera augustana. Hasta cierto punto, esto puede ser consecuencia del distanciamiento que hay en el recuerdo de un hombre viejo. Pero sin duda el problema es más profundo. Como Voltaire o tal vez el Tolstói de sus últimas cartas, Bertrand Russell es un hombre que ama la verdad, o la declaración lúcida de una posible verdad, más que a los seres humanos individuales. Su ego posee tanta riqueza turbulenta que el egoísmo crea un mundo. Para él, otro ser humano, por cercano que sea, sólo tiene un acceso provisional.

Russell ha dejado constancia, al menos, de una clara experiencia mística. Tuvo lugar en 1901, después de oír a Gilbert Murray leer parte de su traducción del *Hipólito* de Eurípides. Hace remontarse al formidable momento de iluminación, de evidente trance, que tuvo lugar pocas horas después, sus perdurables opiniones sobre la guerra, la educación y lo insoportable de la soledad humana. Salió convencido de que «en las relaciones humanas hay que penetrar hasta el núcleo de soledad que hay en cada persona y hablarle a éste». La convicción era indudablemente sincera, pero hay poco en esta *Autobiografía* que la confirme. Un texto más pertinente parece ser el capítulo acerca de «El ideal» de los *Principia ethica* de G. E. Moore, una obra que influyó profundamente en la temprana evolución de Russell; es el «amor al amor» lo que elogia Moore «como el bien más valioso que conocemos». En comparación con lo vívido que resulta darse cuenta de eso, el amor por la persona amada real parece una alegría más pálida.

Sin embargo, sería injusto considerar únicamente lo que hay de altanero y helado en este libro. Los «viejos ojos chispeantes son alegres». Russell recuerda cómo leyó

Victorians eminentes de Lytton Strachey en la cárcel: «Me hizo reír tan ruidosamente que el funcionario venía a mi celda diciendo que debía recordar que la cárcel es un lugar de castigo». Abundan los disparates y correspondientes acritudes sacados de otra época, en un lenguaje casi extinto: «Cuando fue preciso librarse del decano menor, pues era un clérigo que violó a su hijita y se quedó paralítico a causa de la sífilis, el director hizo esfuerzos sobrehumanos para declarar en la reunión del College que aquellos de nosotros que no asistíamos regularmente a la capilla no teníamos ni idea de lo excelentes que habían sido los sermones de este ilustre personaje». Russell, como muchos profesores universitarios ingleses, es un virtuoso de la desautorización. Una hilarante estampa de pomposidades filosóficas y personales en el Cambridge (Massachusetts) de 1914 es coronada con la discreta ocurrencia de que «Había limitaciones en la cultura de Harvard. Schofield, el profesor de Bellas Artes, consideraba a Alfred Noyes un poeta muy bueno». Una instantánea de Keynes lo muestra «llevando consigo a todas partes un sentimiento de obispo *in partibus*».

Las ironías, además, son más que profesoras. Profundizan hasta una corriente de duda tan corrosiva que debilita los valores iniciales del propio Russell y arrastra ante sí la ciencia en la que había logrado la grandeza y el mundo en el que estaba más a sus anchas. Esta demolición desde dentro es la alta aventura del primer volumen (Russell está trabajando en un segundo tomo). La labor de abstrusa argumentación dedicada a los *Principia mathematica* dejó extenuado a Russell. Anuncia con absoluta franqueza que sus capacidades para el detallado razonamiento matemático se debilitaron después de 1913. No fue sólo la lógica matemática, sin embargo, la que se vio debilitada. En febrero de 1913, Russell escribió a Lowes Dickinson una frase que efectivamente sentencia los criterios de elegante sentimiento, de comunión académica que hasta entonces habían dominado su propia vida: «Pero el intelecto, excepto al rojo vivo, es muy propenso a ser trivial». Tanto el fracaso de su matrimonio como el ejemplo de Tolstói están detrás de esta aseveración. Pero hay también una circunstancia local precisa. En la misma carta, Russell alude a alguien más grande que él en la filosofía y en el análisis del significado. Informa de que Ludwig Wittgenstein, recién llegado de Viena y Manchester, ha sido elegido miembro de los Apóstoles, «pero lo consideró una pérdida de tiempo... Creo que hizo muy bien, aunque traté de disuadirle». La concesión es trascendental. Cuando el largo verano de la civilización europea se acercaba a su fin, Russell dejaba atrás los lujos

del espíritu que más había apreciado. Había de salir de la guerra situado en el camino que ha conducido al Tribunal Internacional Russell de Estocolmo.

La miopía, la frívola malicia de las recientes declaraciones políticas de lord Russell son repugnantes. Los cambios de inclinación –fue Bertrand Russell quien no hace mucho propugnó un ataque nuclear preventivo contra la Unión Soviética– son risibles. No obstante, aun en el error y en la gárrula simplificación hay un entusiasmo feroz por la vida, una entrega total de sí mismo a las demandas de las ideas y a las exigencias del conflicto humano. Cuando se empiece a escribir la historia completa, es muy posible que se haga patente que pocos hombres en la historia, desde luego pocos en nuestra época de relumbrón, han hecho más para dignificar la imagen de la vida establecida por Russell hace sesenta y cuatro años:

Muchas veces pienso que la religión, como el sol, ha extinguido las estrellas de menos brillo pero no menos belleza, que resplandecen sobre nosotros desde las tinieblas de un universo sin dios. El esplendor de la vida humana, estoy seguro, es mayor para quienes no están deslumbrados por la irradiación divina, y la camaradería humana parece hacerse más íntima y más tierna cuando nos damos cuenta de que todos somos exiliados en una costa poco hospitalaria.

19 de agosto de 1967

Una historia en tres ciudades (1982)

El año pasado, el premio Nobel de Literatura ha resultado tener sus pros y sus contras. Los escritos de Elias Canetti son profundamente personales y fragmentarios. Brotan de centros escondidos y se han desplegado con una astuta paciencia. Por causa del premio de 1981, muchas cosas menores han sido apresuradamente reeditadas y traducidas, y la obra en su conjunto, que se desarrolla a partir de una sola obra maestra, la primera y única novela, *Auto de fe*, y vuelve a ella, se ha desenfocado. El propio Canetti, además, ha reaccionado con irascibilidad y *hauteur* características a la repentina notoriedad con que se le ha obsequiado a sus setenta y siete años. Se ha vuelto, de manera feroz y no del todo justa, contra quienes –singularmente en Inglaterra, adonde llegó como refugiado– no fueron capaces de hacer que sus libros se pudieran seguir comprando y que la crítica siguiera teniéndolos en cuenta durante los largos años de (relativa) oscuridad antes del Nobel. Es todavía más importante que la autobiografía de este virtuoso de la intransigencia pueda leerse ahora fuera del incisivo y marmóreo alemán (Canetti es heredero de Kleist) en que ha sido escrita. *The torch in my ear* es el segundo volumen (traducido por Joachim Neugroschel, Farrar, Straus & Geroux)¹⁶. Abarca la década –absolutamente decisiva para la evolución de Canetti como escritor y pensador– de 1921 a 1931. Empieza siendo Elias Canetti un colegial de dieciséis años en un *Gymnasium* de Frankfurt y concluye cuando el doctor Canetti abandona la química que había estudiado en la Universidad de Viena para pasarse a la alquimia, más poderosa, de su gran narrativa. Pero este libro es algo más que las memorias de un testigo excepcionalmente observador y original, es la imagen vívida de la elevada civilización centroeuropea al borde del abismo. Canetti corrió el peligro y tuvo la buena suerte de hacerse interiormente adulto en una época crepuscular.

Los lectores del primer volumen, *La lengua salvada*, recordarán a la formidable madre

del autor, viuda, y las tensas intimidades que unían a madre e hijo. Las faltas de perspicacia de Mme. Canetti podían ser tan fríamente estratégicas como sus adivinaciones. En el Frankfurt de los años veinte, la inflación estaba aumentando hasta la locura y la ruina. A su alrededor, Canetti observaba insistentes síntomas de desdicha y desesperación humanas. Cuando el muchacho vio a una mujer que se desmayaba de hambre en la calle, exigió a su madre alguna explicación, algún reflejo de compasión. «¿Te quedaste *tú* allí?», le preguntó mordazmente Mme. Canetti, y pasó a recordar a su hijo que haría mejor en acostumbrarse a tales espectáculos si iba a hacerse médico y a ganar la riqueza burguesa que le protegería de una miseria similar. Como el niño loco del relato «El caballito de balancín, ganador», de D. H. Lawrence, el joven Canetti oyó un clamor por el dinero que gritaba desde cada rincón de las expectativas de su madre. En una respuesta que era medio artimaña, medio histeria, el propio Elias, unos años después, en Viena, llenaba hojas y hojas de papel con la palabra «dinero». La alarma que causó este ejercicio en una madre siempre dada a aceptar consejos médicos contribuiría a provocar la liberación de su hijo y que éste se marchara de casa.

Pero los últimos años escolares habían traído otras emancipaciones. El actor Carl Ebert, a quien Canetti había admirado en papeles clásicos en el Frankfurt Schauspielhaus, ofreció una lectura dominical de una epopeya babilónica más antigua que la Biblia: «Descubrí *Gilgamesh*, que tuvo una influencia crucial en mi vida y su significado íntimo, en mi fe, mi fuerza y mis expectativas, como ninguna otra cosa en el mundo». El resumen de este impacto puede incluso servir de epígrafe a su obra:

Experimenté el efecto de un mito: algo en lo que he pensado de diversas maneras durante el medio siglo siguiente, algo a lo que con frecuencia he estado dando vueltas en mi mente, pero que nunca he dudado en serio *ni una sola vez*. Absorbí como una unidad algo que ha permanecido en mí como una unidad. No puedo encontrarle ningún defecto. La cuestión de si *creo* esa historia no me afecta; cómo puedo yo, dada mi intrínseca esencia, decidir si creo en ella. El objetivo no es repetir como un loro la banalidad de que hasta ahora todos los seres humanos han muerto: la cuestión es decidir si aceptar la muerte voluntariamente o levantarse contra ella. Con mi indignación contra la muerte he adquirido un derecho a la gloria, a la riqueza, a la desgracia (...). He vivido en esta rebelión continua. Y mi pena por los seres cercanos y queridos que he perdido en el transcurso del tiempo no ha sido menor que la de Gilgamesh por su amigo Enkidu; al menos yo tengo una cosa, una sola cosa, que me hace superior al hombre-león: me importa la vida de todos los seres humanos y no sólo la de mi vecino.

El segundo gran descubrimiento fue más picante. Canetti encontró en Aristófanes una

pista vital: «La poderosa y consistente manera en que cada una de sus comedias está dominada por una idea sorprendentemente fundamental, de la que se deriva». Esa idea, concluía Canetti, debía ser siempre de un orden público y, en un sentido más profundo, político. Una imaginación radical tiene que desbordar la esfera privada. ¿Y acaso había algo más aristofanesco que el espectáculo de la vida alemana dominada por la disolución fiscal, social y erótica?

El supremo analista de esta disolución actuaba en Viena. Con la distancia se va haciendo cada vez más evidente que, en este siglo, hay en Occidente rasgos esenciales de sensibilidad y de estilo expresivo que tienen su origen en el ejemplo de Karl Kraus. El legado de este satírico apocalíptico es bien patente, de forma ininterrumpida, desde la visión que tiene Kafka del lenguaje y de la sociedad hasta el humor negro, autodestructivo, que muestra la vena urbana americana de las décadas de 1950 y 1960. Canetti nos ofrece una versión memorable de las famosas lecturas-recitaciones de Kraus, una de esas proezas miméticas en las que el autor-editor de *Die Fackel –La antorcha*, que arde también en el título de Canetti– educó a una generación en las tonificantes artes del odio y del odio a uno mismo. Resulta apropiado que fuera en una conferencia de Kraus donde Canetti vio por primera vez –sentado, como siempre, en la primera fila– a Venetia Toubner-Calderon, la enigmática y bella Veza, con la que se casaría en 1934. De modo más directo, el efecto hipnótico de Kraus indicó a Canetti lo que había de ser el eje de su propia indagación: el poder del individuo en relación con el de la multitud. Reflexionando posteriormente sobre el fantástico registro vocal de Kraus, observa Canetti: «Sillas y personas parecían ceder bajo aquel temblor; no me hubiera sorprendido que las sillas se doblaran. No es posible describir la dinámica de un auditorio tan acosado bajo el impacto de esa voz –un impacto que perduraba incluso cuando la voz había enmudecido– mejor de como se podría describir a la Hueste». (¿Cuántos lectores, especialmente en el mundo anglosajón, identificarán esta penetrante alusión al mito, de origen probablemente celta, de los cazadores y perros espectrales que cruzan el cielo nocturno en una infernal cacería? Pero no hay notas a pie de página en esta edición, y la traducción es muchas veces, ingeniosamente, de poca ayuda.)

No menos influyente que Karl Kraus en la educación de Elias Canetti fueron las pinturas que vio y elogió en las grandes colecciones vienesas. Dos en particular llegaron a obsesionarle, aunque con efectos contrarios. El *Triunfo de la Muerte* de Bruegel le pareció que confirmaba el mensaje de *Gilgamesh*. La energía de la resistencia a la

muerte que palpita en la muchedumbre de figuras que puebla el lienzo entró a raudales en la conciencia de Canetti. Aunque la muerte triunfe, se muestra que la lucha merece indiscutiblemente la pena y que une a todos los hombres entre sí. El otro cuadro fue el colosal *Sansón cegado por los filisteos* de Rembrandt: «Muchas veces estuve delante de este cuadro y de él aprendí lo que es el odio». Además, y aunque él aún no podía saberlo, el cegamiento y la ceguera habían de ser un *leitmotiv* en la narrativa de Canetti. El título alemán de *Auto de fe* es *Die Blendung*, que significa tanto el acto de cegar como estar deslumbrado o desconcertado hasta el extremo de la ceguera. La interpretación que hace Canetti de la Dalila de Rembrandt parece reflejarse en casi todas las figuras femeninas de sus ulteriores invenciones:

Ella le ha quitado su fuerza a Sansón; tiene su fuerza, pero sigue temiéndole y le odiará mientras recuerde ese cegamiento, y siempre lo recordará para odiarle.

En el verano de 1925, Canetti rompió con el *monstre sacré* que era su madre. Aunque todavía estaba estudiando en la Universidad de Viena, era hora libre de responder con vehemencia a los llamamientos de la experiencia, a algo que, si sus presentimientos eran exactos, despertara sus capacidades latentes como una señal de fuego en la noche. El 15 de julio de 1927 se produjo esa señal, literalmente. Volviéndose contra sus propios dirigentes socialdemócratas, los trabajadores más radicales de Viena, enfurecidos por un reciente escándalo judicial (varios trabajadores habían sido abatidos a tiros en Burgenland y sus asesinos habían sido absueltos), marcharon al Palacio de Justicia. Le prendieron fuego. Aquel día, Elias Canetti, el metafísico lírico, el alegorista de la violencia, llegó a su plena realización: «Me convertí en parte de la multitud, me disolví totalmente en ella». Esta inmersión –la expresión francesa *bain de foule* [baño de multitudes] traduce con exactitud la experiencia de Canetti– confirmó su decisión de analizar, como Gustave Le Bon había empezado a hacer en la década de 1890, la estructura interna, las energías exponenciales y el aura contagiosa de la multitud. No sería hasta 1960 cuando apareciera *Masa y poder*, una obra incompleta, fragmentaria en su brillantez. Pero la masa y el sentimiento de masa en los que se había sumergido aquel violento día de verano habrían de preocupar a Canetti de allí en adelante. Las obsesiones privadas y el hecho público, además, se habían fusionado:

Era el fuego lo que sostenía la situación. Se notaba el fuego, su presencia era abrumadora: aunque uno no

lo viera, lo tenía en la mente, su atracción y la atracción ejercida por la muchedumbre eran una y la misma (...). Y uno se sentía atraído al terreno del fuego, por un camino tortuoso, ya que no había ningún otro posible.

Tanto en sus meditaciones sobre las muchedumbres como en sus apropiaciones metafóricas del fuego, a Canetti le resultó inútil Freud. *Psicología de masas y análisis del yo* de Freud le repelió «desde la primerísima palabra, y me sigue repeliendo no menos de cincuenta y cinco años después». Canetti vio en Freud la encarnación misma de la segunda mano, la edificación de unas abstracciones dogmáticas sobre una base tan insegura como las acciones y los testimonios de otras personas. Este rechazo tiene una resonancia más amplia. Canetti forma parte de la pequeña constelación de intelectos y sensibilidades de primera categoría que en nuestra época han rechazado a Freud, así como al constructo psicoanalítico por ser una mitología artificiosa y antihistórica, cuya metodología es, en el mejor de los casos, estética, y cuyo evidente material –los sueños, los actos de habla, los estilos gestuales de la Centroeuropa judía *fin-de-siècle*, primordialmente femenina y de clase media– es casi ridículamente limitado. Esta constelación comprende a Kraus, a Wittgenstein y a Heidegger aparte de al propio Canetti. Está marcada por un sentimiento trágico de la vida, por una profunda atención a la naturaleza histórica temporal del discurso humano, y por un serio escepticismo en lo que atañe a los ideales o pretensiones de lo terapéutico. Con el actual debilitamiento de los supuestos psicoanalíticos, es muy posible que sean esos «negadores» de Freud los que al final perduren.

El levantamiento de julio había decidido la vocación de Canetti. En su búsqueda de muchedumbres «en la historia, en las historias de *todas* las civilizaciones», se encontró con la historia y la antigua filosofía de China y se sintió fascinado con ellas (una fascinación que había de animar la novela). Los ruidos callejeros adquirieron un diferente y rico significado. Los compañeros de estudios con afinidades nazis que Canetti conoció en el laboratorio centraban su atención de una manera aún más precisa en los fenómenos multitudinarios y en la posibilidad de que la política de manipulación de las masas condujera a trance colectivo de guerra. Canetti estaba entonces escribiendo poesía «salvaje y frenética». Cada nuevo poema era entregado a Veza. Y ella estaba empezando a saber cuán profundamente la amaba Canetti. El 15 de julio de 1928, el aniversario del incendio del Palacio de Justicia, Canetti salió de Viena para pasar el resto del verano en

Berlín. Después de Frankfurt y Viena, Berlín sería la tercera de las ciudades cruciales para sus descubrimientos de sí mismo.

Berlín era, a la sazón, el centro nervioso de la Modernidad. Aunque los camisas pardas ejercían un control cada vez mayor de las corrientes y los remolinos de la vida en la calle, la izquierda, tanto comunistas como socialistas, continuaba estando presente. En el clima implosivo de los enfrentamientos urbanos, se estaban ensayando unas prácticas de agresión psicológica y física de las que pronto se haría demostración a escala mundial. La descripción de Canetti es acertada:

El rasgo animal y el rasgo intelectual, desnudos e intensificados al máximo, estaban mutuamente enredados, en una especie de corriente alterna. Si uno había despertado a su propia animalidad antes de venir aquí, tenía que incrementarla a fin de oponerse a la animalidad de otras personas, y si uno no era muy fuerte, pronto quedaría agotado. Pero si era dirigido por su intelecto y apenas había cedido a su animalidad, seguro que se rendiría a la riqueza de lo que se ofrecía a su mente. Estas cosas se estrellaban contra uno, versátiles, contradictorias; uno no tenía tiempo para entender nada, no recibía más que golpes, y aún no se había recuperado de los golpes de ayer cuando le llovían los nuevos. Uno andaba por Berlín como un blando trozo de carne y se sentía como si todavía no estuviera lo bastante tierno y estuviera esperando nuevos golpes.

La imagen de «un blando trozo de carne» andando por Berlín bajo una lluvia de golpes es expresionismo puro. Le hubiera hecho gracia a George Grosz, a quien Canetti llegó a conocer y a admirar. Los feroces dibujos de Grosz metieron a Canetti en un mundo de brutalidad y explotación sexual. Nunca puso en duda la veracidad del testimonio de Grosz, que había de influir profundamente en el drama del eros tiránico de *Auto de fe*. También Brecht impresionó al joven visitante; Canetti tuvo una cierta vislumbre de su fría pero soberana profesionalidad. Pero el gran encuentro fue el que tuvo con Isaac Bábel. Hubo aquí una manifiesta pureza como aquella con la que Canetti se toparía, después, en la verdad talismánica de Kafka. La literatura era sacrosanta para Bábel. Bábel había sondeado los abismos del salvajismo humano, pero la visión que tenía de la literatura hacía que el cinismo le fuera ajeno. «Si le parecía que algo era bueno, nunca podía *usarlo* como otras personas que, con su actitud despectiva, parecían querer decir que se consideraban la culminación del pasado en su totalidad. Sabiendo lo que era la literatura, nunca se sintió superior a los demás.» Isaac Bábel, dice Canetti, impidió que fuese «devorado» por la ciudad voraz.

Ahora el aprendizaje de Canetti estaba casi terminado. Cuando regresó a Viena, el otoño de 1929, dejó de lado los obstinados sueños de respetabilidad social o comercial

que había abrigado su madre. Se ganaría la vida como traductor; sus lenguas serían «salvadas» y empezaría a trabajar en una obra narrativa de varias extensas partes, provisionalmente titulada «La comedia humana de los locos». Un nuevo encuentro resultó ser capital: el que tuvo con un joven filósofo, tullido de cuerpo pero con una conciencia de los seres humanos que a veces le hacía asemejarse a «un Cristo de un icono oriental». Aunque la disolución del individuo en la masa seguía siendo para Canetti «el enigma de los enigmas», la desolada y sin embargo luminosa condición de su amigo situó el tema de la muerte en la vanguardia de sus preocupaciones. Rememorando las llamas que habían envuelto el Palacio de Justicia, viendo ante él a un ser humano al que poseían y mantenían con vida el pensamiento abstracto y las energías de una percepción implacable, Canetti dio con su gran tema: el del «Hombre de los Libros» por antonomasia, que, en un éxtasis final de enloquecida clarividencia, se quemaría con todos sus libros. Al principio, el personaje iba a llamarse Brand, como reflejo de la propia palabra «fuego» y, quizá, del feroz absolutista del espíritu que protagoniza la obra homónima de Ibsen. Luego pasó a llamarse Kant, piedra de toque de metafísicos y arquetipo de rutina mandarinesca. Finalmente, el nombre del protagonista de *Auto de fe* se convirtió en Kien, un monosílabo que combina la denominación en alemán de la leña de pino resinoso con una insinuación de tonalidad china. A los veinticuatro años, Canetti estaba escribiendo una de las novelas de mayor madurez intelectual y dominio estilístico de nuestro siglo.

Mucho de lo que ha publicado desde entonces es de gran calidad: la ingeniosa comedia filosófica *Los emplazados*, el comentario meditativo sobre las cartas de Kafka a Felice Bauer (*El otro juicio de Kafka*, de 1969), los aforismos y notas líricas de *Las voces de Marrakech* y, como ya he dicho, ciertas secciones de *Masa y poder*, por ejemplo, la sección sobre el papel de la inflación monetaria en la destrucción de la identidad social y de las distinciones éticas en la Alemania de Weimar. La autobiografía de Canetti nos hace esperar una continuación. No obstante, sería difícil encontrar en los escritos posteriores de Canetti algo que iguale la fuerza del opus 1. *La antorcha al oído* nos ofrece una absorbente profundización en la génesis de un clásico.

De forma inevitable, si bien prematura, tratamos de situar a Canetti en relación con la configuración entera del genio centroeuropeo y judío que en tan gran medida ha determinado el clima de la sensibilidad moderna. No hay en Canetti la inmediatez de la creación mítica, el no forzado acceso a unas formas simbólicas específicas y sin embargo

universales, que hace que las narraciones y parábolas de Kafka estén muy por encima de la imaginación del siglo XX, siendo Kafka para su época, como dijo Auden, lo que fueron Dante y Shakespeare para las suyas. Tampoco, creo yo, hay en Canetti la respuesta a la naturaleza física y a los secretos de la psique humana que da a las novelas –y aquí es importante el plural– de Hermann Broch su paciente autoridad. Pero es con arreglo a estos criterios como Canetti invita –incluso obliga– a formular un juicio. Su exigente presencia honra a la literatura.

22 de noviembre de 1982

Le morte d'Arthur (1984)

Oscuridad a mediodía, de Arthur Koestler, es uno de los clásicos del siglo. Educó a generaciones en sus propios terrores. El *Testamento español* (conocido también como *Diálogo con la Muerte*) está cerca de tener su misma talla. *Los sonámbulos* –en particular los capítulos sobre Kafka– es una de las raras proezas de convincente recreación imaginativa de la gran ciencia, de la lógica poética del descubrimiento. No comparto las certidumbres de las *Reflexiones sobre la horca* de Koestler, pero perdura como uno de los grandes panfletos polémicos de nuestro tiempo y como un momento fundamental en el debate sobre la pena de muerte. Hay capítulos clásicos en obras autobiográficas tales como *Flecha en el Azul*. Pero en cierto sentido Arthur Koestler es más que la suma de sus escritos. En algunas épocas y sociedades hay hombres y mujeres que dan un testimonio esencial, en cuya sensibilidad privada y existencia individual están concentrados y se hacen visibles los significados de su tiempo, más generales. En este negro siglo, el judío centroeuropeo, tal vez más que ninguna otra tribu, cargó con la enormidad de una visión y una experiencia impuestas. Koestler, que nació en Budapest en 1905, se halló en el terreno exacto en el que se tocan las terminaciones nerviosas de la historia, la política, la lengua y la ciencia del siglo XX. Las amargas y tonificantes corrientes de esas terminaciones pasaron por él. Cataloguen ustedes las grandes presencias de la Modernidad –la política del marxismo y del terror fascista; el psicoanálisis y las investigaciones de las anatomías de la mente; el impulso de las ciencias biológicas; los conflictos de la ideología y las artes– y se encontrarán no sólo con los libros de Koestler sino también con él mismo. Conoció el exilio y la cárcel, el divorcio y el intimidador consuelo del alcohol, el ambiguo esfuerzo por lograr privacidad en el mundo de los medios de comunicación. Los carnés de identidad de Koestler, auténticos y

falsos, los sellos y visados de sus pasaportes, sus libretas de direcciones y sus agendas de escritorio componen el mapa y el itinerario de los perseguidos de nuestro siglo.

Ésta es la razón por la que el doble suicidio de Arthur y Cynthia Koestler, el 3 de marzo de 1983 o inmediatamente antes, sigue teniendo repercusiones. Ésta es la razón por la que adquirió un poder de sugestión tan persuasivo. Aquí, una vez más, el mensaje concreto es bien patente. Austera pero conmovedoramente relatado en las breves memorias de George Mikes, *Arthur Koestler: The story of a friendship* (Andre Deutsch), el suicidio tuvo unos motivos inmediatos. Una enfermedad progresiva, terminal, hubiera reducido a Koestler, antes de que pasara mucho tiempo, a un dolor servil. Pero, como siempre en la existencia de Koestler, el acto personal fue preparado para y avalado por una reflexión pública y deliberada. Koestler había expresado profundas simpatías por las opiniones de un grupo que estaba tratando de esclarecer las cuestiones legales y morales de la muerte libremente elegida. Tras haberse enfrentado a tanta muerte en sus formas más crueles y más involuntarias, tras haber luchado tanto contra la imposición a sangre fría de la muerte judicial a hombres y mujeres condenados, Koestler daba un enorme valor a la libertad humana, a la dignidad humana en relación con la muerte. Debe permitirse a un hombre cuerdo que decida hacer de su fin un acto en consonancia con el valor crucial de la libertad de la mente y la conciencia. El castigo legal del suicidio frustrado, que sigue vigente en tantos códigos, le parecía una bárbara impertinencia.

La nota de suicidio fue escrita ya en junio de 1982. Incluye el siguiente pasaje:

Deseo que mis amigos sepan que abandono su compañía en un estado de ánimo sereno, con alguna tímida esperanza de otra vida, despersonalizada, más allá de los debidos confines del espacio, el tiempo y la materia y más allá de los límites de nuestra comprensión. Este «sentimiento oceánico» me ha sostenido muchas veces en momentos difíciles y me sostiene ahora, mientras escribo esto.

De hecho, y como es bien sabido, las esperanzas –o, mejor dicho, especulaciones ilusas– de Koestler distaban mucho de ser tímidas. Su «sentimiento oceánico» (la expresión procede de Freud) se centraba en la convicción, cada vez más profunda, de que había «ahí fuera» unas presencias psíquicas, unas energías ordenadoras de un género trascendente, inaccesibles todavía en su fuerza oculta, pero asequibles o de algún modo apreciables en los límites de nuestra percepción y conciencia empírica. De aquí el interés apremiante, con frecuencia públicamente retador, de Koestler por la

parapsicología, por la percepción extrasensorial, por fenómenos que van desde doblar cucharillas hasta los *poltergeists*. De aquí su apasionada recopilación de casos «inexplicables» de coincidencia. ¿No había rogado al presidente Kennedy su secretario, apellidado Lincoln, que no fuera a Dallas? ¿No había disparado Booth contra Lincoln en un teatro y huido a un almacén? ¿No había disparado Oswald contra Kennedy desde un almacén y luego huido a un teatro? (Cuando Koestler me expuso por primera vez esta concatenación, me pareció que vibraba en él una intensidad maravillosamente burlona, irónica, pero también obsesiva. Y, como yo vacilaba, aquella voz apasionada, irónicamente insistente, añadió: «¿Y no se llamaban Johnson los sucesores de ambos presidentes?».) Koestler dejó una considerable parte de sus bienes para dotar una cátedra universitaria de estudios parapsicológicos.

Amigos y conocidos que no querían seguirlo por este turbio camino eran más o menos amablemente excluidos de su intimidad. Koestler sabía perfectamente que su fe en la telequinesis y en lo extrasensorial estaba convirtiéndolo en un proscrito en el mundo de las ciencias exactas y naturales. Nunca sería elegido miembro de la Royal Society. Junto con el premio Nobel, para el cual incluso fue nominado, dicho nombramiento era su supremo deseo. Curiosamente, estos dos mismos honores fueron esquivos a H. G. Wells, que en algunos aspectos es el único predecesor verdadero de Koestler. Sin embargo, los dos escritores hicieron mucho más que la gran mayoría de los científicos profesionales para que la exigente belleza y la importancia política de las ciencias fuese accesible a la comunidad de las letras.

Otro santo y seña del modo en que Koestler elegía a sus íntimos era la bebida. Mikes es afectuosamente franco en este asunto. Pronto nos quedó claro a mi esposa y a mí que no podíamos seguir la marcha de los whiskys antes de cenar, el vino en la cena y los numerosos *brandys* después de ella que marcaban el ritmo de las veladas de Koestler. Esto significaba que una relación, un intercambio de opiniones, una serie de frecuentes visitas recíprocas durante años no podían madurar para convertirse en una proximidad sin reservas. Un obstáculo más, al que no alude Mikes, era el ajedrez. Koestler jugaba con rapidez y sagacidad. Pero antes que perder ante alguien evidentemente inferior a él en inteligencia, en talento, en conocimiento de la vida, interrumpía la partida o se negaba a jugar. Esto llegó a nublar también de forma no declarada nuestra mutua confianza, el simple hecho de estar a gusto juntos. Yo tropezaba con la misma inhibición exactamente que Jacob Bronowski, el otro maestro de Centroeuropa, cuya muerte, junto con la de

Koestler, parece haber reducido palpablemente la suma de la inteligencia general, erudita, en nuestras cosas. Y *él* era un jugador brillante.

Los *brandys* de Koestler, los espasmos de irritación y de exasperado sarcasmo que podían desanimar y humillar a quienes le eran más cercanos, tenían su legítimo origen. «Un hombre feliz», observa Mikes, «era una extraña curiosidad, casi un misterio para él». ¿Cómo podía un pensador, un hombre o mujer con sentimientos, ser feliz en medio de las brutales estupideces, del despilfarro, de la ceguera suicida de la historia contemporánea? Para Arthur Koestler, el racionalismo oficial era complacencia y una pose inaceptable. ¿De verdad era posible hallar una política liberal en alguna ficción de razón, cultivar la ciencia sobre alguna base de positivismo no sometida a examen, cuando el mundo real estaba tan manifiestamente bajo el dominio de unos impulsos inhumanos, inexplicables? Si después de los primeros años cincuenta Koestler dejó de intervenir públicamente en debates políticos (se abstuvo incluso en el momento de la invasión soviética de Hungría) fue por desolación. Cuando se dejaban oír, las voces de la razón eran objeto de burla.

Sin embargo, en los buenos tiempos Koestler irradiaba una rara pasión por la vida, un hondo júbilo ante lo desconocido. Parecía ilustrar la idea de Nietzsche de que hay en los hombres y mujeres una motivación más fuerte que el amor, el odio o el miedo. Es la de *estar interesado*: por un corpus de conocimiento, por un problema, por una afición, por el periódico de mañana. Koestler estaba sumamente interesado. Me imagino que concertó su cita con la muerte con el mismo vigilante y retador arte de prestar atención que había prodigado a la literatura y a las ciencias, a la política y a la psicología, a las tribus perdidas de Israel y a la cocina francesa.

George Mikes, asimismo un exiliado húngaro, es demasiado modesto por lo que se refiere a sus múltiples habilidades y logros. Es autor del panfleto clásico *How to be an Alien* y de toda una serie de deliciosos libros sobre los peligros de los tiempos modernos. Éste es un sabio e ingenioso retrato de alguien para quien significó mucho. Permítanme, sólo para que conste, corregir una cosa que cuenta Mikes. Koestler tenía un nido de águila en Alpbach, en las montañas austríacas. Durante un coloquio veraniego celebrado en la localidad, me pidió que lo pusiera en contacto con un funcionario menor húngaro que participaba en el evento. Los tres nos reunimos al anochecer en torno a una mesa de café. De una manera un tanto brusca, Koestler le preguntó si tendría posibilidad de volver a Budapest y pisar una vez más su tierra natal. Tras pensárselo un poco, el

húngaro dijo que ese regreso sería un verdadero triunfo para Koestler y que el régimen le dispensaría una discreta bienvenida. Pero también dijo que el nombre de Koestler ocupaba uno de los primeros puestos de una lista muy corta (incluía también el de Silone), formada por aquellos a quienes la Unión Soviética aborrecía de tal modo que tal vez los persiguiera hasta en Budapest. Su seguridad no podía estar absolutamente garantizada. El KGB tenía su manera de cruzar las fronteras. Cuando Koestler y yo volvíamos andando hacia su casa, bajo un tumulto de estrellas y en medio del claro aire de la montaña, le dije que estar en aquella lista me parecía una distinción mayor que recibir el Nobel o pertenecer a la Royal Society. Se detuvo, me echó una típica mirada de través y no dijo nada. Pero me pareció que estaba, por un momento, en paz.

11 de junio de 1984

Las lenguas humanas¹⁷

(1969)

Para el público en general, el profesor Noam Chomsky, del MIT, es uno de los más elocuentes e incansables críticos de la guerra de Vietnam y del papel del complejo militar industrial en la vida americana. Ha participado en marchas al Pentágono; ha apoyado las tácticas más extremas del pacifismo y la disidencia consciente; se ha esforzado por sacar a su propia comunidad académica americana de lo que juzga son sus corrosivos enredos con la tecnología militar y la expansión imperialista; ha corrido drásticos riesgos profesionales por sus creencias y sus previsiones de la catástrofe. Su voz fue una de las primeras que pusieron en la picota lo que considera como la injusticia y la estupidez de la operación de Vietnam, y ha sido una de las que más han influido para modificar el talante de los americanos instruidos y para provocar la actual campaña en favor de la retirada.

Hay un segundo Noam Chomsky. Para los epistemólogos, para los psicólogos conductistas, para los teóricos del desarrollo infantil y de la educación, para los lingüistas, Chomsky es uno de los investigadores actuales más interesantes de sus respectivos campos y una fuente de acalorado debate. Sus contribuciones al estudio del lenguaje y el proceso mental son altamente técnicos y de considerable dificultad intelectual. Pero como la antropología de Claude Lévi-Strauss, con la cual muestra afinidades, la gramática generativa y transformacional de Chomsky es una de esas conjeturas especializadas que, ya sólo por su fascinación intelectual y por su abanico de implicaciones, llegan al mundo de los legos. El propio Chomsky, además, expone con soltura y publicita de buen grado su obra técnica; en sus mejores momentos, es un «explicador» en la tradición de Mill y T. H. Huxley. De este modo, muchos aspectos de su razonamiento profesional son accesibles, en parte al menos, a quienes son ajenos a él. El esfuerzo por entender merece la pena, pues, si Chomsky está en lo cierto, nuestra percepción general del modo en que el hombre habita la realidad, de la manera en que se interrelacionan la mente y el mundo,

se verá modificado o, dicho con más exactitud, se conectará con unos modos de sentir que no han tenido mucha influencia ni peso científico desde el siglo XVII y principios del XVIII.

La «revolución chomskiana» es anterior a Chomsky. En un mayor grado de lo que recientes discípulos están siempre dispuestos a reconocer, el trabajo preliminar se debe al maestro de Chomsky, el profesor Zelig Harris, de la Universidad de Pennsylvania. Harris es también un distinguido lingüista, y es en su *Methods in structural linguistics*, publicado en 1951, donde se presentan por primera vez ciertas ideas clave sobre los sustratos y la transformación gramaticales. Las *Estructuras sintácticas* de Chomsky, que para muchos son la exposición clásica y más convincente de sus hipótesis, siguió a dicha obra seis años más tarde. Luego, en 1958, vino una importante ponencia, «A transformational approach to syntax», presentada en el III Congreso sobre problemas de análisis lingüístico en inglés, celebrado en Texas, y después el artículo «Some methodological remarks on Generative Grammar», publicado en la revista *Word* en 1961. En 1963, Chomsky colaboró con un capítulo rigurosamente técnico sobre «Formal properties of grammars» al volumen II del *Handbook of mathematical psychology*. Al año siguiente, *Current issues in linguistic theory* marcó el dominante prestigio y amplia influencia del planteamiento chomskiano en su totalidad. *La lingüística cartesiana* (1966) es un homenaje, interesante pero en algunos aspectos deliberadamente anticuarista, a los gramáticos y filósofos franceses a quienes Chomsky considera como sus verdaderos precursores. Su *Language and mind* (Harcourt, Brace & World) [*Lenguaje y entendimiento*] fue la materia de sus Conferencias Beckman, que dio en Berkeley en enero de 1967, y se publicó un año después. (En fecha más reciente, Harcourt ha sacado una edición en rústica.) Constituye al mismo tiempo un resumen de la lingüística generativa y un programa del trabajo futuro. En torno a este núcleo de escritos profesionales hay entrevistas explicativas y polémicas –notablemente con el filósofo inglés Stuart Hampshire, reeditadas por la BBC en *Listener* el 30 de mayo de 1968– y una serie de recientes conferencias pronunciadas en salas atestadas de Oxford, Londres y Cambridge.

El mejor sitio para empezar es el ataque de Chomsky al profesor B. F. Skinner, de Harvard. Nos cuenta Chomsky que la conferencia de Skinner puso en marcha su propia línea de pensamiento, y las ciencias conductistas, tal como las representa Skinner, son su blanco permanente. *Verbal behavior*, de Skinner, se publicó en 1957. El ataque de

Chomsky, una extensa reseña en *Language*, salió pasados dos años, pero ya había estado circulando en manuscrito. Lo que Skinner había intentado, partiendo de su famosa obra sobre la conducta de estímulo y respuesta en los animales, era hacer una extrapolación a la conducta lingüística humana. Según parece, argumentaba que los seres humanos adquieren y usan el lenguaje de una manera mucho más sofisticada pero no esencialmente diferente de la manera en que se podía enseñar a ratas a recorrer un laberinto. Un entendimiento preciso y una teoría predictiva del habla humana supondrían, por tanto, poco más que perfeccionar las técnicas de estímulo, estímulo reforzado y respuesta condicionada que nos permiten enseñar a una rata a oprimir un determinado muelle para obtener su recompensa de comida. De manera semejante, el niño aprendería las habilidades de lenguaje (lo que Chomsky denominaría «competencia») mediante algunos procesos de estímulo y respuesta dentro de un modelo plenamente comparable con el que había demostrado su eficacia –o por lo menos en parte– en la «enseñanza» de organismos inferiores. La matización es necesaria porque últimamente ha habido algunas dudas en cuanto a lo que las ratas de Skinner han «aprendido» en realidad.

A Chomsky, las propuestas de Skinner le resultaron escandalosas, tanto por las limitaciones que al parecer imponen sobre la complejidad y la libertad de la conciencia humana como por su ingenuidad metodológica. La supuesta aproximación científica de Skinner, dijo Chomsky, era una simple regresión a una desacreditada psicología mentalista. No podía ofrecer ninguna verdadera explicación de cómo los seres humanos, *que en este fundamental aspecto son diferentes de todas las demás formas de vida conocidas*, pueden adquirir y usar el instrumento del habla, infinitamente complejo, innovador y creativo a todos los niveles. Chomsky vio –y esto ha sido, según creo, su idea más perspicaz– que un modelo válido de conducta lingüística tiene que explicar el extraordinario hecho de que todos nosotros, perpetuamente y sin esfuerzo, usemos cadenas y combinaciones de palabras que nunca hemos oído con anterioridad, que nunca nos han enseñado concretamente y que, como es totalmente evidente, no surgen como respuesta condicionada a ningún estímulo identificable de nuestro entorno. Casi desde las etapas más tempranas de su vida lingüística, el niño será capaz de construir y de comprender un número fantástico de enunciados que son completamente nuevos para él pero que, de algún modo, sabe que son frases aceptables en su lengua. A la inversa, muestra rápidamente su instintivo rechazo (es decir, su incapacidad para entenderlos) de órdenes de palabras y colocaciones sintácticas que son inaceptables, aunque tal vez no se

le haya advertido concretamente de ninguno de ellos. En todas las etapas, desde la primera infancia en adelante, el uso humano del lenguaje va mucho más allá de todo precedente «enseñado» o formal, y mucho más allá de la agregación de la experiencia individualmente adquirida y almacenada. «Estas habilidades», dice Chomsky, «indican que tiene que haber unos procesos fundamentales que funcionen con total independencia de la “retroalimentación” del entorno». La dinámica de la comunicación humana surge desde dentro.

Es probable que estos procesos, observa Chomsky, sean de una enorme complejidad. Es muy posible que estén localizados en la zona intermedia entre lo «mental» y lo «físico», entre lo «psíquico» y lo «neuroquímico», una zona que nuestro anticuado vocabulario, con sus distinciones mente-cuerpo, toscas pero profundamente arraigadas, está insuficientemente preparado para manejar. El niño forma hipótesis y procesa información en una gran variedad de maneras, muy especiales y al parecer muy complejas, que todavía no podemos describir ni empezar a comprender, y que pueden ser en buena medida innatas, o acaso desarrollarse a través de algún tipo de aprendizaje o a través de la maduración del sistema nervioso. El cerebro produce «por medio de una “inducción” increíblemente compleja y repentina» las reglas de la gramática pertinente. De esta forma, reconocemos un nuevo ejemplo como una frase de nuestra lengua no porque, de un modo simple, se ajuste a algún ejemplo familiar, anteriormente enseñado, «sino porque es generado por la gramática que cada individuo ha interiorizado como sea y en alguna forma». El lenguaje humano, como Chomsky habría de reafirmar en 1967, es un fenómeno único, «sin analogía significativa en el mundo animal». No tiene sentido, contrariamente a lo que han pensado numerosos lingüistas y etnólogos, teorizar sobre una posible evolución a partir de unos modos de comunicación más primitivos, externamente condicionados, como las señales que según parece contienen los reclamos de los pájaros. El uso espontáneo e innovador del lenguaje define de uno u otro modo al hombre. Se diría que las personas son seres «especialmente diseñados» para generar reglas para la inmediata comprensión y construcción lingüísticas; es como si poseyeran «una capacidad, de carácter y complejidad desconocidos, para el manejo de datos o para la “formulación de hipótesis”».

El vocabulario del primer Chomsky merece un examen más detenido, sobre todo porque su fuerza subyacente se verá luego incrementada. «Diseño especial», «manejo de datos», sus posteriores referencias a la «preinstalación» clave del cerebro nos remiten a

la imagen de un ordenador. Chomsky lo negaría, pero hay sólidos testimonios de que la idea, quizás en parte inconsciente, de un ordenador muy poderoso situado a gran profundidad en la estructura de la conciencia humana tiene relevancia para buena parte de su argumentación. En la historia de la filosofía y de las ciencias naturales, estas imágenes o metáforas enterradas desempeñan un considerable papel. Es dudoso que el avance más reciente en biología molecular hubiera tenido lugar cuando el código Morse era la imagen dominante de la comunicación rápida. Los usos de «código», «retroalimentación», «almacenamiento» e «información» en la genética actual apuntan a la presencia implícita de la tecnología informática y del procesamiento electrónico de datos. Lo mismo puede decirse de la lingüística chomskiana, y esto puede ser importante cuando se trata de determinar si es válida o no.

La interpretación que hace Chomsky de esas habilidades de «carácter y complejidad desconocidos» se realiza en dos planos. Uno, altamente técnico, consiste en un intento de idear y describir una serie de reglas que produzcan, o «generen», frases gramaticales en inglés o en cualquier otra lengua y que no produzcan frases agramaticales. El otro plano puede ser calificado, con la mayor justicia, de filosófico o epistemológico. Las opiniones de Chomsky sobre las gramáticas transformacionales llevan a ciertas inferencias sobre la naturaleza de la mente humana y sobre las relaciones entre el ser y la percepción. Salvo para fines de estudio, estos dos planos de argumentación no pueden en realidad mantenerse separados. Tampoco es posible hacerlo. La dificultad es que Chomsky, en ocasiones, argumenta como si lo fuera, y luego, en otros –y a menudo decisivos– aspectos, sustenta sus hipótesis formales con inferencias que son filosóficas e introspectivas en el antiguo y lato sentido de la palabra. La lógica formal tiende a solaparse con unas corazonadas que resultan en ocasiones bastante nebulosas.

Alrededor del cambio de siglo, tanto las matemáticas como la lógica atravesaron una fase de riguroso autoexamen. Ambas trataron de establecer unos fundamentos formalmente coherentes e independientes para los procesos de razonamiento y cálculo que se habían desarrollado con enorme fuerza en los siglos anteriores, pero sobre una base un tanto *ad hoc*. Habían quedado extraordinarios agujeros y remiendos en los fundamentos de la prueba y el análisis lógicos y matemáticos. Entre los resultados de este reforzamiento, con el que asociamos a pensadores como Russell, Carnap, Tarski y Gödel, están la lógica combinatoria, la teoría de conjuntos y unas notaciones simbólicas de gran refinamiento. Estas herramientas fueron aplicadas a las proposiciones

matemáticas y a estructuras formales del razonamiento lógico. Noam Chomsky se propuso aplicarlas al material del habla humana real, mucho más recalcitrante y variado. (Si en realidad lo ha hecho es uno de los difícilísimos problemas de la proeza chomskiana en su totalidad.) Solamente el análisis del habla corriente, insistía, podía conducirnos a un auténtico entendimiento de cómo se forma nuestro lenguaje.

Chomsky sostenía que todas las frases gramaticales posibles en inglés (o en cualquier otra lengua) podían derivarse, o «generarse», a partir de un pequeño número de frases básicas o «núcleo», más una serie de reglas de operación y transformación. Podemos imaginar estas reglas como algo hasta cierto punto comparable con las convenciones, sorprendentemente poco numerosas, de la suma, la resta, la sustitución y la equivalencia a partir de las cuales se puede construir la estructura, inmensamente múltiple y compleja, de la aritmética y el álgebra. Teniendo las reglas de manipulación correctas, se necesitan pocos componentes. Las reglas de la gramática chomskiana «transforman» ciertas configuraciones primarias, como el símbolo de nombre seguido del símbolo de verbo, en configuraciones relacionadas con ellas, incluso las ecuaciones algebraicas producirán otras ecuaciones si se tienen en cuenta las reglas de sustitución adecuadas. Así, «John ama a Mary» es convertida por una regla transformacional que no sólo es específica sino que además, podemos suponer, tiene un poder muy completo y generalizador, en «Mary es amada por John». Esta transformación concreta, de activa a pasiva, permite a un hablante humano reconocer y manipular correctamente la cantidad, literalmente innumerable, de proposiciones organizadas y relacionadas de manera similar con que se encontrará a lo largo de su vida. El hecho de que las reglas para la transformación sean «correctas» garantiza que no se genere ninguna frase agramatical o arbitraria. Si no actuara ningún mecanismo como éste, cada situación verbal nueva –digamos, «corto el pan», «el pan es cortado por mí»– ofrecería dilemas irresolubles y requeriría un nuevo y específico acto de aprendizaje. Está claro que esto, insiste Chomsky, no es así.

Una frase generada de este modo tiene dos niveles diferentes, y es en virtud de esta dualidad como Chomsky considera que está relacionado con ciertos gramáticos y lógicos que trabajaban en Francia en la década de 1960 y después. «John ama a Mary» es la *estructura superficial* de la frase. Constituye el tipo de «señal física», o articulación fonética, a la que podemos aplicar perfectamente la sintaxis tradicional que aprendimos en el colegio: nombre, verbo, objeto y demás. Pero esta estructura superficial nos dice poco y evidentemente es distinta para cada lengua. «Mucho más abajo», por así decirlo,

está la *estructura profunda*, a partir de la cual se ha generado nuestra expresión fonética y de la cual la frase hablada, audible, es en algunos aspectos una proyección o esquema.

¿Cómo es esta supuesta estructura profunda? Acerca de este punto, aun siendo crucial para su teoría del lenguaje en su totalidad, Chomsky se muestra esquivo y no siempre es coherente. Tal vez habría sido lo mejor, aunque en modo alguno satisfactorio, que hubiera dicho que no podemos describir adecuadamente con palabras un sistema psíquico que de alguna forma opera antes del lenguaje o muy por debajo de él. En el sentido kantiano, tal vez haya una «última piel» de la conciencia y del yo, que no podemos describir porque no podemos salir fuera de ella. En lugar de ello, Chomsky nos ofrece sugerencias que a menudo son oscuras y tangenciales. La estructura profunda «puede que sea extremadamente abstracta». Puede que tenga una estrecha «correlación punto por punto con la realización fonética», o que no la tenga. Es decir, puede que los contornos visibles del paisaje imiten o sean paralelos a la dinámica y a los estratos geológicos subterráneos a partir de los cuales se ha configurado y producido, o puede que no lo sean. Lo que es peor, puede que el terreno visible sea totalmente engañoso. Las estructuras superficiales –las frases que en la práctica decimos y oímos– no son «como» los núcleos a partir de los que se generan mediante reglas transformacionales. La estructura profunda en la que, según Chomsky, se originan nuestro entendimiento y nuestro uso de todas las lenguas implica unas propiedades que poseen una generalidad, una abstracción y una capacidad formal hasta la fecha incomprensibles. Evidentemente, no debemos pensar que esos «núcleos» o unidades lingüísticas primarias son de naturaleza verbal o sintáctica en sentido habitual. Si interpreto correctamente las pistas que da Chomsky, de lo que se trata es de *relaciones*, de «preinstalaciones» enormemente simplificadas pero eficaces que relacionan el sujeto con el objeto, la persona con el verbo. Una vez más, me imagino, la imagen del ordenador, con su capacidad para transcribir el habla informática a un texto impreso en inglés o en cualquier otra lengua, participa en alguna fase vital pero quizá no reconocida de la argumentación de Chomsky.

Sea como fuere, lo que se ha demostrado es esto: la ilimitada variedad de frases que los seres humanos entienden y utilizan en cada ocasión de su vida puede obtenerse a partir de un conjunto limitado de elementos formales y de un corpus de reglas, asimismo podemos suponer que limitadas, para la manipulación y reordenación de esos elementos. Haber demostrado esto –y creo que Chomsky lo ha hecho– es ya de por sí una proeza

de gran fuerza y elegancia lógicas. Sustantiva e históricamente, la sugerencia ejemplar procede de las matemáticas y de la lógica matemática. En el sistema binario de notación, por ejemplo, dos símbolos, 0 y 1, junto con un corpus de reglas acerca de cómo deben ser combinados y «leídos», bastan para operar con cualquier número o grupo de números del universo. La lógica se esfuerza por lograr una economía y un rigor comparables en la base. La esperanza de Chomsky de que el lenguaje humano puede ser esquematizado de una manera similar es comprensible e intelectualmente apasionante. Pero hay algo más. Chomsky no está proponiendo un modelo matemático, una *hipótesis*, como los científicos renacentistas denominaban todas las proposiciones formales a las que no atribuían necesariamente una verdad material. Chomsky centra su atención en el hecho humano. Sostiene que solamente un esquema como el suyo, de generación y transformación a partir de estructuras profundas, puede explicar la manera en que el *Homo sapiens* en realidad adquiere el lenguaje y se comunica. Resume esta opinión en la primera de sus Conferencias John Locke, pronunciadas en Oxford el pasado abril:

Una persona que conoce una lengua ha dominado una serie de reglas y principios que determinan un conjunto infinito y diferenciado de frases, cada una de las cuales tiene una forma fija y un significado o potencial de significado fijo. Hasta en los niveles más bajos de inteligencia, el uso característico de este conocimiento es libre y creativo (...) en el sentido de que uno puede interpretar instantáneamente una variedad indefinidamente grande de enunciados, sin tener ninguna sensación de extrañeza o falta de familiaridad.

El postulado de que el lenguaje es privativo del hombre (con el cual estoy totalmente de acuerdo) y el correlativo concepto de las *estructuras profundas* tienen amplias consecuencias filosóficas. Recientemente, Chomsky ha estado más dispuesto que antes a examinar dichas consecuencias y a salir de los límites del análisis lingüístico formal. La cuestión clave es la naturaleza y ubicación de estas estructuras profundas y del proceso a través del cual los seres humanos han llegado a tener esa singular capacidad para articular el significado y expresar conceptos imaginarios. En su ataque a Skinner, Chomsky hizo hincapié en que todo ello «se desconocía por completo» y admitió que tal vez fuera resultado de alguna forma de aprendizaje o de una gradual maduración del sistema nervioso. Pero mientras sus hipótesis han ganado en confianza y en prestigio, Chomsky

ha venido a adoptar lo que él mismo llama una postura cartesiana pero que, con más exactitud, podría describirse como un desarrollo de las teorías kantianas de la percepción.

Lo que deduce Chomsky es que hay ideas innatas o programas innatos para toda potencial experiencia y esquema de experiencia. La existencia de una «estructura mental innata» le parece indispensable para la generación del lenguaje. El «esquema de una gramática universal», merced al cual todas las personas pueden operar en su propia lengua y razonablemente adquirir otra, ha de ser asignado «a la mente como un carácter innato». El conocimiento de la lengua solamente puede ser adquirido «por un organismo que esté “preinstalado”». Únicamente el hombre está equipado o programado de esta manera enormemente específica y sin embargo creativa. Puesto que todas las personas están organizadas así, existe entre ellas el vínculo de la gramática universal y la concomitante posibilidad de traducción de una lengua cualquiera a todas las demás. Se infiere asimismo que ninguna especie orgánica inferior será capaz de dominar ni siquiera unas formas rudimentarias de lenguaje (lo cual es muy diferente de decir que se puede enseñar a ciertos animales a imitar sonidos del habla humana). Como observa Chomsky, estudios recientes de la visión animal hacen pensar que diversas especies ven el ángulo, el movimiento y otras propiedades complejas del mundo físico con arreglo a la manera específica en que su sistema nervioso está modelado o «conectado». Estos modelos son innatos, y son inalterables excepto por medio de lesión artificial. Exactamente del mismo modo, el hombre se comunica la realidad a sí mismo y la comunica a los demás en formas lingüísticas porque, singularmente, han sido impresas en él la capacidad y la necesidad de hacerlo así.

Volvemos ahora a Kant y a las estructuras mentales *a priori* o categorías del espacio, el tiempo y la identidad a través de las cuales el hombre se interrelaciona con el mundo «exterior» y que rigen tanto la libertad como los límites conceptuales de esa interacción. Volvemos asimismo a las doctrinas de los grandes gramáticos de Port Royal, en la segunda mitad del siglo XVII, en referencia a la gramática universal de la que todas las lenguas humanas derivan en última instancia sus formas locales.

¿Hasta qué punto podemos investigar esas estructuras profundas e «instalaciones» de conciencia? ¿Qué tipo de pruebas estamos buscando? Nuevamente, Chomsky es esquivo y se inclina a presentar modestos desistimientos: «De hecho, los procesos por los cuales la mente humana alcanzó su actual estadio de complejidad y su particular forma de organización innata son un completo misterio, como también lo son las cuestiones

análogas acerca de las organizaciones físicas o mentales de cualquier otro organismo complejo». Puesto que Chomsky acaba de basarse, y con sagacidad, en los resultados positivos que se están obteniendo en el estudio de la percepción animal, esta enmienda a la frase es rara. Además, en otros lugares es menos circunspecto. Los universales lingüísticos, dice Chomsky a Stuart Hampshire, son sin duda «una propiedad biológica de la mente humana». Añade, en una jugada que sorprendentemente recuerda las de Freud cuando aguardaba la confirmación neurofisiológica de su modelo del subconsciente (confirmación que jamás se produjo), que habrá «algún día, con toda seguridad, una explicación fisiológica de los procesos mentales que estamos descubriendo ahora».

¿Significa esta afirmación, hecha con tanta seguridad, que la lingüística generativa está entregada al materialismo, a una visión de la conciencia como pura y simplemente bioquímica? Algunos de sus partidarios parecen creerlo así. La formulación del propio Chomsky es más sutil. Señala, con razón, que los límites entre «lo mental» y «lo físico» están cambiando continuamente. Numerosos fenómenos que antaño se consideraban totalmente espirituales y fuera del alcance del estudio empírico se han hecho ahora comprensibles en un sentido fisiológico y experimental. Está empezando a haber una química de la esquizofrenia y una bioquímica de los sueños al igual que hay, desde hace algún tiempo, una fisiología de la digestión o de la procreación. Debemos hacer que nuestras categorías descriptivas sigan siendo abiertas y negociables para poder extender el conocimiento. «Lo que está en juego», dice, «es sólo si los procesos fisiológicos y los procesos físicos que ahora entendemos son ya lo bastante ricos en principio –y tal vez de hecho– para abarcar los fenómenos mentales que están empezando a emerger» (de nuevo, la formulación podría ser de Freud). El trabajo realizado en los últimos quince años en relación con el código genético y con la neuroquímica del impulso nervioso han contribuido en gran medida a indicar lo increíblemente complicadas y creativas que son las energías que actúan en los procesos moleculares orgánicos. Es posible –Chomsky dice que es seguro– que el desarrollo de dicho trabajo conduzca a un entendimiento de la «anatomía» de las estructuras profundas innatas y de la generación lingüística.

De una forma evidentemente simplificada y abreviada, éstas son las teorías que el profesor Chomsky ha expuesto en el transcurso de los últimos doce años. Nadie, desde el gran lingüista franco-suizo Saussure en los primeros años del siglo y desde I. A. Richards en la década de 1930, ha ejercido una influencia mayor en el estudio del lenguaje ni ha

hecho más para indicar que la lingüística es, en efecto, una disciplina esencial para entender la mente y la conducta. Pero esto no significa que las opiniones de Chomsky hayan sido universalmente aceptadas. Han sido severamente puestas en tela de juicio por otros lingüistas, y ahora hay indicios de que la ola chomskiana tal vez esté retrocediendo. Que dicho retroceso pueda tener lugar en un momento en el que las ideas de Chomsky están teniendo su eco público y «periodístico» más amplio sería una coincidencia habitual en la historia de la ciencia y de las ideas.

Buena parte de la controversia que hay dentro de la profesión es de una naturaleza extremadamente técnica. Tiene que ver con unas diferencias de planteamiento con respecto a la lógica combinatoria, a la psicología matemática y a la semántica que son escasamente accesibles al lego. Sin embargo, hay varias dudas notables que pueden resolverse. Las expone con gran agudeza el profesor Charles F. Hockett, de Cornell, en *The state of the art* (Mouton, 1968). Hockett rechaza en su totalidad el modelo chomskiano de la generación de frases gramaticales a partir de conjuntos y de reglas ocultos y finitos. La imagen que presenta Chomsky del lenguaje, dice Hockett, es absurdamente superabstracta; es una ficción modelada no sobre el habla humana real sino sobre proposiciones artificiales y tautologías de lógica formal. La manera en que Hockett expresa este decisivo aspecto es arduo pero inconfundible: una lingüística matemática en la línea de Chomsky es un absurdo porque el habla humana no es «un subconjunto bien definido dentro del conjunto de todas las cadenas finitas por medio de un alfabeto bien definido». En palabras más sencillas: cuando aludimos al habla humana no nos estamos refiriendo a un sistema cerrado, rigurosamente definible, la totalidad de cuyas variantes es posible obtener a partir de un solo conjunto o grupo de elementos invariables; no nos hallamos ante la tabla periódica de los elementos químicos, cuyas estructuras y pesos atómicos pueden ser reducidos a combinaciones de ciertas unidades primarias, estrictamente definidas. La gramática transformacional de Chomsky no explica la vital y fascinante capacidad de los hablantes humanos no sólo para saber cómo encadenar palabras para formar una frase, sino también para saber dónde y cuándo pararse. Ésta es una de las cuestiones, aparentemente obvias pero profundas, de las que puede depender el que una teoría del lenguaje resulte convincente. Permítanme decirlo de la manera más clara que pueda. «Uno más uno es igual a dos» es una frase completamente aceptable. «Uno más uno más uno es igual a tres» ya es un tanto torpe y casi exige un contexto didáctico o especial. «Uno más uno más uno más uno es igual a

cuatro» es insoportable, y también lo serán nuevas frases construidas sobre el mismo modelo. Sin embargo, formalmente todas estas frases son transformaciones de la primera, podemos suponer que en virtud de la «regla de adición» de algún modo establecida en el paso de la estructura profunda a la superficial. Con arreglo a la teoría de Chomsky, *gramaticalmente* no hay nada malo en una cadena de «unos» conectada por «y» o «más», o, como ha señalado el profesor Victor Yngve, de la Universidad de Chicago, en otras frases más complejas que resultan incomprensibles. No obstante sabemos, y lo sabemos en un momento temprano y muy preciso, que ya no estamos hablando una lengua aceptable, que como mucho estamos imitando un lenguaje informático. ¿Qué es lo que nos proporciona este conocimiento claro pero extraordinariamente sutil, quizá «musical»?

No hay ninguna prueba genuina, argumenta Hockett, de que exista algo que se asemeje a las estructuras profundas que propugna Chomsky. Por el contrario, existen muchas de que diferentes lenguas tratan el mundo de muy diferentes maneras y de que todas las lenguas tienen en sí unas «fuentes de apertura» que Chomsky ignora. Su error fundamental, insiste Hockett, es la creencia de que se puede separar el estudio de la semántica del estudio de la gramática y el léxico reales de la lengua o familia de lenguas en cuestión. Por medio de una paciente comparación de lenguas tal como se hablan en realidad y de una cuidadosa inducción, podemos llegar a descubrir «generalizaciones transversales en las lenguas». La obra *Los universales del lenguaje*, de Joseph H. Greenberg, publicada en 1962, y los análisis comparativos de lenguas indias americanas del sudoeste que se están llevando a cabo actualmente son pasos en la dirección adecuada. Es posible que los rasgos o hábitos lingüísticos comunes, empíricamente localizados y verificados, que emergen de este tipo de estudios etnolingüísticos no tengan nada que ver con unas estructuras profundas universales. Una gramática universal en el sentido en que la entiende Chomsky es, según Hockett, una quimera. No son unas oraciones nucleares universales y unas reglas transformacionales, sino un contexto múltiple de historia política y sensibilidad social concretas lo que hace que para la expresión «presentarse para un cargo» se utilice el verbo «*to stand*» [«estar»] en inglés de Inglaterra y «*to run*» [«correr»] en inglés americano.

La acusación de Hockett de que Chomsky excluye el genio espontáneo y modificador del habla real tiene que ver con un desacuerdo filosófico más amplio. Lo expone bien el

doctor Yorick Wilks en una reciente reseña de *Lenguaje y entendimiento*. El doctor Wilks, vale la pena mencionarlo, fue miembro de la Cambridge Language Research Unit, un grupo cuya aproximación filosófica a la lingüística es quizá más inquisitiva que la de Chomsky y cuyo «método de tesoro» intenta ocuparse de unidades de discurso más complejas y realistas que las habitualmente citadas en la gramática generativa. Wilks sugiere que, a pesar de toda su acritud y convicción, la querrela de Chomsky y Skinner es completamente espuria. No es una disputa entre un modelo mecanicista y una visión libre o idealista de la producción del habla humana, sino «entre dos teorías mecanicistas mutuamente exclusivas: la de Skinner es la simple y la de Chomsky la más complicada». En los términos que he venido utilizando, sería una querrela entre un modelo basado en una anticuada máquina de sumar y otro fundamentado en una supercomputadora. Wilks argumenta después, en una crítica sutil y mordaz, que la clase de esquema mecanicista concebido por los conductistas produciría, si se perfecciona lo suficiente, los tipos de frases básicas y transformaciones planteados por la gramática chomskiana. Es decir –y es una sagaz observación–, la imagen del lenguaje postulada por Chomsky no depende necesaria o únicamente de la teoría de la generación a partir de unas estructuras profundas. Las reglas gramaticales que se denominaron de «estado finito» y «estructura de frase» podían realizar esa función: «Si entrara alguien y viera las dos máquinas resoplando, no podría decir que habían sido programadas con reglas totalmente distintas».

¿Qué esperanzas podemos tener de mirar «dentro de la máquina» (una imagen tan cartesiana como chomskiana)? Bien pudiera ser que las «estructuras innatas» de Chomsky, dice el doctor Wilks, representen una «retirada respecto de los hechos», una negativa a someter su diseño formal a cualquier posibilidad de investigación experimental. ¿Qué expectativas podemos tener de averiguar *lo que* es innato a la mente? «No podemos mirar; la conducta externa no sirve en absoluto de guía, y, por supuesto, no ayuda en nada preguntar lo que piensan las personas.» En vista de esta impenetrabilidad de las «preinstalaciones innatas», es muy extraño, indica Wilks, pasar de unas categorías de descripción gramatical que quizá son «naturales» y «profundas» en las lenguas occidentales a la aseveración de que hay unos modelos mentales universales que subyacen a todas las lenguas. Según parece, el chino clásico (¿y qué otras pruebas tenemos?) no tiene ninguna necesidad de nuestra estructura nombre-y-verbo. Entonces ¿cómo podemos asignarle unas propiedades gramaticales innatas visiblemente modeladas

sobre nuestros propios hábitos sintácticos? Puede ser que Chomsky, casi sin darse cuenta, tienda a una doctrina mecanicista suya propia, todavía más perturbadora porque sería cultural y formalmente determinista. Aunque Wilks no lo señala, el humanismo radical de la política de Chomsky haría que semejante postura fuese profundamente irónica.

Lo que dice el doctor Wilks sobre el chino guarda una relación directa con mis principales dificultades por lo que concierne a la teoría chomskiana del lenguaje. En nuestro atestado planeta se usan actualmente unas cuatro mil lenguas. Hay numerosos territorios en África, Asia y América Latina (por no mencionar rincones de Suiza) que están divididos entre lenguas distintas cuyos hablantes no se entienden entre ellos, si bien hay una gran uniformidad en esos territorios en cuanto a clima, modo de vida y necesidades económicas. Estas cuatro mil lenguas, además, son casi con toda seguridad los vestigios de un número aún mayor. Cada año, alguna de las llamadas lenguas raras desaparece del uso activo y del recuerdo de los informantes de avanzada edad o aislados. Esta proliferación del lenguaje humano es un hecho enormemente apasionante pero también escandaloso. Pocos lingüistas desde Wilhelm von Humboldt, en los primeros decenios del siglo XX, han reflexionado lo suficiente acerca de sus enigmáticas implicaciones. Hoy, las divisiones profesionales entre la lingüística formal, matemática (si la hay en realidad), por una parte, y el estudio comparativo y antropológico de las lenguas existentes, por otra, han hecho aún más confusa la cuestión. Por lo que a mí respecta, no puedo considerar intelectualmente satisfactorio ni ajustado a la verdad ningún modelo o fórmula de la conducta verbal humana que no explique de uno u otro modo esta increíble multiplicidad. ¿Por qué hay cuatro mil o más lenguas? ¿Por qué, a causa de un factor entre mil, hay más lenguas que, pongamos, razas humanas o grupos sanguíneos? No sirve ninguna analogía darwiniana de la variación por selección y adaptación naturales. La inmensa variedad de la fauna y la flora representa un prodigio de ajuste específico a las condiciones locales y a los requerimientos de la supervivencia competitiva. Puede decirse lo contrario de la proliferación de lenguas vecinas. Esa proliferación ha sido una de las más evidentes e insolubles barreras a la colaboración y al progreso económico humanos. Ha dejado grandes extensiones habitadas por seres humanos interiormente divididas y en buena medida aisladas de la historia. Muchas culturas que han llegado al estancamiento o a la destrucción fueron tal vez unas marginadas lingüísticas, lo que no equivale a decir que tengamos ninguna prueba firme de

que una lengua sea más apropiada que otra para la realización de logros individuales o sociales. No sabemos de ningún pueblo que no tenga en su mitología alguna variante del relato de la Torre de Babel. Esto es un testimonio elocuente de la perplejidad del hombre ante la multiplicidad de las lenguas, que ha levantado entre ellos constantes muros de aparente galimatías y de silencio. La traducción no es una victoria sino una perpetua y a menudo desconcertante necesidad.

A mi juicio, la tarea principal de la lingüística, en colaboración con la antropología y la etnografía, es ahora centrarse claramente en la situación de las lenguas existentes. (Ni siquiera tenemos todavía un atlas lingüístico verdaderamente exhaustivo.) Debemos aprender a formular las preguntas correctas acerca del fenómeno, profundamente desconcertante, de la diversidad lingüística. Hay pistas. Pero no creo que apunten en la dirección de Chomsky.

El importantísimo tema de la proliferación de las lenguas apenas aparece en la teoría de la gramática generativa y transformacional. Hay una crítica observación cerca del final de *Lenguaje y entendimiento*: «El estudio empírico de los universales lingüísticos ha llevado a la formulación de hipótesis muy restrictivas y, según creo, enteramente plausibles acerca de la posible variedad de las lenguas humanas». Antes que nada, es discutible que sea así. La investigación preliminar de lo que algunos lingüistas aceptan provisionalmente que son los universales sintácticos se ha limitado hasta ahora a sólo unas pocas lenguas, y los resultados obtenidos han estado en un nivel casi intangible de generalidad (por ejemplo, «en todas las lenguas conocidas hay verbos o partes del discurso que indican la acción»). Pero supongamos que el tipo de estudio empírico que Greenberg, Hockett y otros están realizando produzca en efecto unas «generalizaciones transversales entre las lenguas» que sean verificables. No necesariamente apoyarían la teoría chomskiana de una gramática universal y unas estructuras profundas innatas. Esta cuestión es crucial y hay que exponerla con detenimiento.

Chomsky propugna unas «preinstalaciones innatas» profundamente incrustadas o impresas en la mente humana. Dichas preinstalaciones «son sin duda, simplemente, una propiedad biológica de la mente humana». Ahora bien, *podrían* llevar a la producción, mediante reglas transformacionales, de miles de lenguas humanas. Podrían, pero no hay en absoluto ninguna razón obvia para que lo hagan. Por el contrario: dado un esquema de oraciones nucleares y reglas funcionales, complejas pero desde luego finitas, lo que esperaríamos es que se generara un número muy restringido, claramente

interrelacionado, de lenguas humanas. Lo que *deberíamos* encontrar, si la teoría chomskiana de los universales biológicos innatos es cierta, es el orden de diversidad que muestran la pigmentación y la estructura ósea humanas. El grado de variedad que hay aquí es totalmente distinto, tanto cualitativa como cuantitativamente, del que encontramos en el lenguaje. Permítanme que vaya más lejos: la lingüística de Noam Chomsky *podría* explicar, y podría hacerlo con magnífica economía y gran profundidad, un mundo en el que todas las personas hablaran una única lengua, diversificada como mucho por un moderado abanico de dialectos. El hecho de que la gramática generativa y transformacional concordase espléndidamente con ese resultado, de que ese resultado fuese de algún modo natural y obvio dentro de los postulados de Chomsky, me parece que proyecta serias dudas sobre el modelo en su totalidad. Como los grandes místicos del lenguaje, que van desde Nicolás de Cusa hasta Jakob Böhme, Chomsky da muchas veces la impresión de evocar la radiante ficción de aquella única lengua que hablaban Adán y sus hijos pero que se perdió para siempre y quedó pulverizada en Babel. En resumen, algunos rasgos clave de la revolución lingüística chomskiana parecen ir a contrapelo de la situación en la que se encuentran realmente las lenguas de la raza humana y en la que han estado, hasta donde pueden remontarse, la historia y la conjetura.

Las controversias iniciadas por la polémica del propio Chomsky contra el conductismo están solamente en su primera fase. Es posible que los argumentos esgrimidos contra la gramática universal hallen respuesta y que la noción de las estructuras profundas obtenga un mayor apoyo filosófico o fisiológico. Recientemente se ha afirmado que los niños de edades entre los dieciocho meses y los dos años formulan frases de una manera que pone de manifiesto unas estructuras profundas a las que todavía no se ha superpuesto ninguna lengua concreta. Notablemente, se ha afirmado que hay analogías chomskianas en la manera en la que los niños rusos y japoneses adquieren sus respectivas lenguas. Yo tengo mis dudas. Pero, evidentemente, el tiempo y la investigación lo dirán. Una cosa está clara: Chomsky es un pensador estimulante, poseído, como antes que él lo estuvo Spinoza, por una apasionada ansia de unidad, de una lógica y una explicación completas. Hay una poderosa vena de monismo en el deseo de Chomsky de llegar a la raíz de las cosas, ya sean políticas o lingüísticas. Pero pudiera suceder, por insinuar una cautelosa perogrullada, que ni la política ni el lenguaje sean totalmente así. La sinrazón y el obstinado desorden de los hechos concretos se resisten tal vez a las afirmaciones de la

justicia política o de la lógica formal. Es parte de la talla de la obra de Chomsky que las cuestiones que suscitan desacuerdo sean esenciales. A mí, el ser humano me parece un animal más raro, más variado de como Chomsky hubiera querido que fuese. Y la torre de Nimrod sigue derrumbada.

15 de noviembre de 1969

IV. Estudios biográficos

Muerte de reyes¹⁸

(1968)

Hay tres ocupaciones intelectuales, y hasta donde yo sé solamente tres, en las que los seres humanos han realizado grandes hazañas antes de la edad de la pubertad. Son la música, las matemáticas y el ajedrez. Mozart escribió música de indudable competencia y encanto antes de cumplir los ocho años. A los tres, Karl Friedrich Gauss efectuó, según se dice, cálculos numéricos de cierta complejidad; demostró ser un aritmético prodigiosamente rápido pero también notablemente profundo antes de cumplir los diez. Con doce años, Paul Morphy derrotó a todos sus contrincantes en Nueva Orleans, una proeza no pequeña en una ciudad que, hace cien años, contaba con varios formidables jugadores de ajedrez. ¿Nos hallamos aquí ante algún género de complejos reflejos imitativos, con logros posiblemente al alcance de unos autómatas? ¿O realmente crean algo estos maravillosos seres en miniatura? Las seis sonatas de Rossini para dos violines, violonchelo y contrabajo, compuestas por el muchacho durante el verano de 1804, tienen una patente influencia de Haydn y Vivaldi, pero son de Rossini las líneas melódicas principales, espléndidamente imaginativas. Al parecer, es cierto que Pascal, a los doce años, recreó por sí y para sí los axiomas esenciales y las proposiciones iniciales de la geometría euclidiana. Las primeras partidas de Capablanca y Alekhine de las que tenemos constancia contienen importantes ideas y muestran signos de un estilo personal. Ninguna teoría del reflejo de Pávlov o de la imitación simiesca puede explicar estos hechos. En estos tres dominios encontramos una creación, no pocas veces característica y memorable, a una edad increíblemente temprana.

¿Hay una explicación? Buscamos alguna relación genuina entre las tres actividades; ¿en qué se asemejan la música, las matemáticas y el ajedrez? Éste es el tipo de pregunta para la que debería haber una respuesta bien clara, hasta clásica. (La idea de que haya una profunda afinidad no es nueva.) Pero encontramos poca cosa aparte de indicios

imprecisos y metáforas. La psicología de la invención musical –como algo diferente del simple virtuosismo en la ejecución– es casi inexistente. A pesar de las fascinantes pistas proporcionadas por los matemáticos Jules Poincaré y Jacques Hadamard, apenas se sabe nada de los procesos intuitivos y de razonamiento que subyacen al descubrimiento matemático. El doctor Fred Reinfeld y el señor Gerald Abrahams han escrito cosas interesantes acerca de la «mente ajedrecística», pero sin establecer si existe y, en caso de que así sea, qué es lo que constituye sus singulares capacidades. En cada una de estas esferas, la «psicología» se limita a ser principalmente cuestión de anécdotas, entre ellas las deslumbrantes exhibiciones ejecutivas y creativas de los niños prodigio.

Reflexionando, hay dos aspectos que nos sorprenden. La impresión dominante es que las formidables energías y capacidades mentales para la combinación deliberada de las que hace gala el niño experto en música, en matemáticas o en ajedrez están casi totalmente aisladas, que se disparan alcanzando madurez al margen de y sin necesaria relación con otros rasgos cerebrales y físicos, que maduran normalmente. Un prodigio musical, un niño compositor o director, puede ser en otros aspectos un niño pequeño, petulante e ignorante como suelen ser los niños de su edad. No hay testimonios que indiquen que la conducta de Gauss cuando era un chiquillo, su dominio del lenguaje o su coherencia emocional, excedieran en modo alguno los de otros chiquillos; era un adulto, y más que un adulto normal, únicamente en lo que concierne a la comprensión numérica y matemática. Cualquiera que haya jugado al ajedrez con un niño de corta edad y grandes dotes se habrá dado cuenta de la flagrante, casi escandalosa disparidad que hay entre las estratagemas y la sofisticación analítica de los movimientos del niño sobre el tablero y su conducta pueril en cuanto se guardan las piezas. Yo he visto a un niño de seis años manejar una defensa francesa con una tenaz maestría y, un momento después de terminar la partida, convertirse en un mocosito ruidoso y destructivo sin ton ni son. En suma, sea lo que sea lo que sucede en el cerebro y en las sinapsis nerviosas de un joven Mendelssohn, de un Galois, de Bobby Fischer, del colegial en todo lo demás imprevisible, al parecer sucede de una manera esencialmente aislada. Ahora bien, aunque las últimas teorías neurológicas están evocando de nuevo la posibilidad de una localización especializada –la idea, familiar en la frenología del siglo XVIII, de que nuestros cerebros tienen zonas diferentes para habilidades o potenciales diferentes–, lo que pasa es que no tenemos los hechos. Existen ciertos centros sensoriales muy

evidentes, es verdad, pero lo que pasa es que no sabemos si el córtex separa sus numerosas tareas ni cómo lo hace. Pero la imagen de la localización es sugerente.

La música, las matemáticas y el ajedrez son, en algunos aspectos vitales, actos dinámicos de localización. Unos elementos simbólicos son dispuestos en hileras que tienen un significado. A las soluciones, ya sean la de una discordancia, la de una ecuación algebraica o la de un punto muerto en la posición, se llega por medio de una reordenación secuencial de unidades individuales y grupos de unidades (notas, integrales, torres o peones). El niño experto, como su homólogo adulto, es capaz de visualizar, de un modo instantáneo y sin embargo con una seguridad sobrenatural, cómo estarán las cosas varias jugadas después. Ve el argumento lógico, necesariamente armónico y melódico conforme brota de una inicial relación clave o de los fragmentos preliminares de un tema. Conoce el orden y la dimensión apropiada de la suma o de la figura geométrica antes de haber dado los pasos intermedios. Anuncia mate en seis porque la posición final victoriosa, la configuración de máxima eficiencia de sus piezas sobre el tablero está de alguna forma «ahí fuera» en la gráfica e inexplicablemente clara visión de su mente. En cada ejemplo, el mecanismo cerebral-nervioso da un verdadero salto adelante a un «espacio subsiguiente». Es muy posible que ésta sea una capacidad neurológica –nos sentimos tentados a decir neuroquímica– enormemente especializada pero casi aislada de otras capacidades mentales y fisiológicas y susceptible de un desarrollo increíblemente rápido. Alguna instigación ocasional –una melodía o progresión armónica tocada de oído en el piano de la habitación contigua, una hilera de cifras apuntadas en la pizarra de una tienda para sumarlas, la visión de los primeros movimientos de una partida de ajedrez en un café– pone en marcha una reacción en cadena en una zona limitada de la psique humana. El resultado es una hermosa monomanía.

La música y las matemáticas figuran entre las maravillas más destacadas de la raza humana. Lévi-Strauss ve en la invención de la melodía «una clave del supremo misterio» del hombre: una pista, si pudiéramos seguirla, de la singular estructura y genio de la especie. El poder que tienen las matemáticas para idear acciones por unas razones tan sutiles, ingeniosas y múltiples como ninguna que pueda ofrecer la experiencia sensorial, y avanzar en un despliegue infinito de vida autocreadora, es una de las extrañas y profundas marcas que el hombre deja en el mundo. El ajedrez, por otra parte, es un juego en el que treinta y dos figuritas de marfil, cuerno, madera o metal o (en los campos de prisioneros) serrín pegado con cera de zapatos se arrastran de un lado a otro sobre

sesenta y cuatro casillas de colores alternados. Para el adicto, semejante descripción es una blasfemia. Los orígenes del ajedrez están envueltos en nieblas de controversia, pero es innegable que este pasatiempo, antiquísimo y trivial, les ha parecido a muchos seres humanos excepcionalmente inteligentes de todas las razas y siglos constituir una realidad, un foco para las emociones, tan sustancial como la realidad, a menudo más que ella. Los naipes pueden llegar a significar el mismo absoluto. Pero su magnetismo es impuro. La locura por el whist o el póquer se engancha en la obvia y universal magia del dinero. El elemento financiero en el ajedrez, cuando existe, ha sido siempre pequeño o accidental.

Para un verdadero jugador de ajedrez, llevar de un lado a otro treinta y dos figuras sobre 8 x 8 casillas es un fin en sí mismo, todo un mundo al lado del cual la mera vida biológica, política o social resultan desordenadas, rancias y contingentes. Hasta el *patzer*, el desdichado aficionado que lanza a la carga su peón de rey cuando el alfil del contrincante se escapa a R4, siente ese hechizo demoníaco. Hay momentos seductores en los que seres por lo demás normales y totalmente comprometidos, hombres como Lenin y yo mismo, prefieren renunciar a todo –matrimonio, hipotecas, carreras profesionales, la Revolución rusa– para pasarse los días y las noches moviendo unos pequeños objetos tallados arriba y abajo sobre un tablero cuadrado. Ante la vista de un ajedrez, aunque sea el peor de los ajedreces de bolsillo hecho de plástico, nuestros dedos se arquean y un escalofrío recorre nuestra espina dorsal como en un sueño ligero. No por ganancia, no por conocimiento ni por fama, sino en algún encantamiento autista, puro como uno de los cánones invertidos de Bach o como la fórmula de Euler para los poliedros. Ahí está, sin duda, una de las conexiones reales. A pesar de toda su riqueza de contenido, a pesar de toda la cantidad de historia y de institución social invertida en ellos, la música, las matemáticas y el ajedrez son resplandecientemente inútiles (las matemáticas aplicadas no son más que fontanería superior, una especie de música para la banda de la policía). Son metafísicamente triviales, irresponsables. Se niegan a relacionarse con el exterior, a tomar a la realidad como árbitro. Ésta es la fuente de su brujería. Nos hablan, al igual que un proceso afín pero muy posterior, el arte abstracto, de la singular capacidad del hombre para «construir contra el mundo», para idear unas formas que son estrambóticas, totalmente inútiles, austeramente frívolas. Estas formas son irresponsables ante la realidad, y por lo tanto inviolables, como no lo es ninguna otra cosa, por la banal autoridad de la muerte.

Las asociaciones alegóricas de la muerte con el ajedrez son perennes: en los grabados

medievales sobre madera, en los frescos renacentistas, en las películas de Cocteau y Bergman. La muerte gana la partida, pero al hacerlo se somete, aunque sea momentáneamente, a unas reglas enteramente fuera de su dominio. Los amantes juegan al ajedrez para detener el atormentador paso del tiempo y apartar al mundo. De este modo, dice Yeats en «Deirdre»:

Sabían que no había nada que pudiera salvarlos,
de modo que jugaron al ajedrez todas las noches
durante años, y aguardaron el golpe de la espada.
Nunca oí una muerte tan fuera del alcance
de los corazones comunes, un elevado y hermoso final.

Es este ostracismo de la mortalidad común, esta inmersión de los seres humanos en una esfera cerrada, cristalina, lo que tiene que captar el poeta o novelista que toma como asunto el ajedrez. Es preciso hacer psicológicamente creíble el escándalo, la paradoja de una trivialidad importantísima. El éxito en este género es raro. *Master Prim* (Little, Brown & Co.) de James Whitfield Ellison, no es una buena novela, pero hay en ella cosas que merecen la pena. Francis Rafael, el narrador, es enviado por su editor a redactar una noticia de primera plana sobre Julian Prim, la nueva promesa del ajedrez americano. Al principio, el maduro cronista, asentado y aburguesado hasta la médula, y el maestro de diecinueve años no congenian. Prim es arrogante y áspero; tiene los modales de un cachorro de dientes afilados. Pero el propio Rafael había soñado antaño con convertirse en un destacado jugador de ajedrez. En la escena más tensa de la novela, una serie de partidas rápidas en jugadas de diez segundos entre Julian y diversos «pichones» en el Club de Ajedrez Gotham, el novelista y el joven campeón se encuentran ante el tablero. Rafael casi consigue un empate y surge entre los dos antagonistas «una especie de francmasonería de mutuo respeto». Cuando llegamos a la última página, Prim ha ganado el Campeonato de Ajedrez de Estados Unidos y está comprometido con la hija de Rafael. La historia del señor Ellison tiene todos los elementos de un *roman à clef* [novela de clave]. Las peculiaridades y la carrera de Julian podrían estar basadas en las de Bobby Fischer, cuyo antagonismo personal y profesional hacia Samuel Reshevsky –un conflicto inusual por su vehemencia pública aun en el mundo del ajedrez, necesariamente combativo– es, según parece, el centro del

argumento. Eugene Berlin, el Reshevsky de Ellison, es el campeón reinante. En una partida que proporciona el demasiado obvio clímax, Julian arrebató la corona a su odiado contrincante de más edad. La partida misma, una apertura peón de reina, aunque muy probablemente basada en el juego del maestro real, no es de gran interés ni belleza. La manera en que Berlin trata la defensa es poco imaginativa, y la penetración de Julian en el vigésimo segundo movimiento apenas merece la excitada reacción del novelista, mucho menos la victoria en el campeonato. Incidentes y personajes secundarios están asimismo fielmente inspirados en la realidad, ningún aficionado dejará de recordar a los hermanos Sturdivant ni confundirá la ubicación del Club Gotham. Lo que sí transmite Ellison es algo de la extraña y callada violencia que el ajedrez engendra. Derrotar a otro ser humano en el ajedrez es humillarlo en las raíces mismas de su inteligencia; vencerlo con facilidad es dejarlo extrañamente desnudo. En una velada en Manhattan con mucho alcohol, Julian se enfrenta a Bryan Pleasant, actor inglés de cine, a un solo caballo y a dólar la partida. Le gana una y otra vez, a doble o nada, con su «reina apareciendo y golpeando al enemigo como un gran animal enfurecido». En una vengativa exhibición de virtuosismo, Julian se concede cada vez menos tiempo. La descarnada ferocidad de su don le horroriza de pronto: «Es como una enfermedad... Te domina como una fiebre y pierdes completamente el sentido de cómo son las cosas... Quiero decir ¿a quién puedes vencer en quince segundos? Aunque seas Dios. Y yo no soy Dios. Es estúpido tener que decir esto, pero a veces tengo que decirlo».

Que el ajedrez pueda ser un cercano aliado de la locura es el tema de la famosa *Schachnovelle [Novela de ajedrez]* de Stefan Zweig, publicada en 1941 y traducida al inglés como *The royal game*. Mirko Czentovic, el campeón mundial, viaja en un lujoso transatlántico en dirección a Buenos Aires. Por doscientos cincuenta dólares la partida, accede a jugar contra un grupo de pasajeros. Derrota el esfuerzo conjunto de éstos con una facilidad desdeñosa y enloquecedora. De improviso, un misterioso ayudante se une a los intimidados aficionados. Combate a Czentovic hasta las tablas. Este rival resulta ser un médico vienés al que la Gestapo tuvo en confinamiento solitario. Un viejo libro sobre ajedrez fue el único vínculo del prisionero con el mundo exterior (una ingeniosa inversión simbólica del papel habitual del ajedrez). El doctor B. se sabe de memoria las ciento cincuenta partidas que contiene; las ha repetido mentalmente mil veces. En este proceso, ha dividido su propio yo en blanco y negro. Al saberse cada partida tan ridículamente bien, ha conseguido alcanzar una velocidad demencial en el juego mental. Conoce la

respuesta de las negras incluso antes de que las blancas hayan hecho el siguiente movimiento. El campeón mundial ha tenido la condescendencia de empezar una segunda ronda. Es derrotado en la primera partida por el prodigioso desconocido. Czentovic reduce el ritmo del juego. El doctor B., trastornado por lo que le parece una marcha insoportable y por una total sensación de *déjà vu*, siente la proximidad de la esquizofrenia y se interrumpe en medio de otra brillante partida. Esta fábula macabra, en la que Zweig comunica la atmósfera de un auténtico juego magistral sugiriendo la forma de cada partida en lugar de explicar al detalle los movimientos, señala el elemento esquizoide que hay en el ajedrez. Cuando estudia aperturas y finales, cuando repite partidas magistrales, el jugador de ajedrez está al mismo tiempo con las blancas y con las negras. En el juego real, la mano que espera al otro lado del tablero es hasta cierto punto la suya. Él está, como si dijéramos, dentro del cráneo de su oponente, viéndose a sí mismo como el enemigo del momento, parando sus propios movimientos y volviendo inmediatamente a meterse de un salto en su propia piel para tratar de contraatacar el contragolpe. En una partida de naipes, las cartas del adversario están ocultas; en el ajedrez, sus piezas están constantemente expuestas ante nosotros, invitándonos a ver las cosas desde su lado. De este modo, en cada mate hay, literalmente, un adarme de lo que se denomina *suimate*, un tipo de problema ajedrecístico en el que se requiere al que ha de resolverlo que maniobre sus propias piezas para conducir las al mate. En una partida de ajedrez seria, entre jugadores de comparable fuerza, somos vencidos y al mismo tiempo nos vencemos a nosotros mismos. Así, tenemos en la boca el gusto de la ceniza.

El título de una novela temprana de Nabokov publicada aquí por McGraw-Hill, *King, Queen, Knave [Rey, dama, valet]*, alude a un palo de las cartas. Pero los recursos principales del libro están basados en el ajedrez. El señor Negro y el señor Blanco juegan al ajedrez mientras la parodia de melodrama erótico se acerca a su anticlímax. La partida que están jugando refleja con exactitud la situación de los personajes: «El caballo de Negro está planeando atacar al rey y a la reina de Blanco mediante un jaque en zigzag». El ajedrez es la metáfora subyacente y el referente simbólico en toda la narrativa de Nabokov. Pnin juega al ajedrez; una mirada fortuita a la revista soviética de ajedrez 8×8 empuja al héroe de *El don* a emprender su biografía mítica de Chernishevski; el título de *La verdadera vida de Sebastian Knight* es una alusión al ajedrez, y la insinuación del juego magistral entre dos modos de verdad recorre todo el relato; el duelo entre Humbert Humbert y Quilty en *Lolita* está tramado en términos de una partida de ajedrez donde lo

que se juega es la muerte. Estos aspectos, y en su totalidad el papel del ajedrez en la producción de Nabokov, se exponen en el libro del señor Andrew Field, *Nabokov, his life in art* (Little, Brown, 1967), admirablemente minucioso y perceptivo. Pero el señor Field se olvida de la obra maestra en el género. Escrita primero en ruso en 1929, *La defensa Luzhin* apareció por primera vez en inglés en 1964, en estas páginas. Toda la novela tiene que ver con las insustanciales maravillas del juego. Creemos en el genio ajedrecístico de Luzhin porque Nabokov expresa estupendamente la naturaleza especializada y estafalaria de su don. En todos los demás aspectos y pasos de la vida, Luzhin es un ser desgalichado, infantil, que busca patéticamente el contacto humano normal. Cuando se para a pensar en ello, las relaciones humanas le parecen movimientos en el espacio más o menos estilizados; la supervivencia en sociedad depende de la comprensión que uno tenga de unas reglas más o menos arbitrarias, desde luego menos coherentes que las que rigen un *prise en passant*. La aflicción personal es un problema sin resolver, tan frío y lleno de trampas como los problemas de ajedrez compuestos por el odiado Valentinov. Sólo un poeta que estuviese a su vez bajo el embrujo del ajedrez podría haber escrito el relato del encuentro entre Luzhin y Turati. Aquí Nabokov comunica como ningún otro escritor las secretas afinidades del ajedrez, la música y las matemáticas, el sentido en el que una buena partida es una forma de melodía y de geometría animada:

Entonces, sus dedos buscaron a tientas y encontraron una hechicera, quebradiza, cristalina combinación, que con un ligero tintineo se desintegró ante la primera réplica de Turati (...). Finalmente, Turati se decidió por esta combinación, e inmediatamente una especie de tempestad musical inundó el tablero y Luzhin la registró obstinadamente buscando la diminuta y clara nota que necesitaba para a su vez henchirla convirtiéndola en una atronadora armonía.

Absorto en el juego, Luzhin olvida aplicar a su cigarrillo una cerilla encendida. Se quema la mano. «El dolor pasó enseguida, pero en aquel hueco abrasador había visto algo insoportablemente sobrecogedor, el horror total de las profundidades abisales del ajedrez. Echó un vistazo al tablero y su cerebro se quedó sin fuerzas por efecto de un cansancio no experimentado hasta entonces. Pero los jugadores de ajedrez eran inmisericordes, lo retenían y lo absorbían. Había horror en esto, pero en esto se hallaba también la única armonía, pues ¿qué otra cosa existe en el mundo aparte del ajedrez? Niebla, lo desconocido, el no ser...»

Pues ¿qué otra cosa existe en el mundo aparte del ajedrez? Una pregunta estúpida, pero que todo verdadero jugador de ajedrez se ha planteado alguna vez. Y cuya respuesta –cuando la realidad se ha contraído a sesenta y cuatro casillas, cuando el cerebro se estrecha hasta ser una cuchilla luminosa que apunta a una única colección de líneas y fuerzas ocultas– es cuando menos incierta. Hay más posibles variantes en una partida de ajedrez que –está calculado– átomos en este universo nuestro en expansión. El número de posibles maneras legítimas de hacer las cuatro primeras jugadas de cada lado se eleva a 318.979.584.000. Haciendo una jugada por minuto y sin repetirla nunca, la población del planeta entera necesitaría doscientos dieciséis mil millones de años para agotar todas las maneras imaginables de hacer los diez primeros movimientos del señor Blanco y el señor Negro de Nabokov. Cuando el señor Luzhin se hunde en su muerte, en su *suimate* detenidamente analizado, se ve que el quiasmo de la noche y de las frías losas abajo «se dividía en casillas claras y oscuras».

Así sucede con el mundo en nuestros recurrentes sueños de gloria. Veo ante mí la escena con burlona claridad. La hilera de mesas en el café-ajedrez Rossolimo, en el Village, o bajo el grasiento techo del vestíbulo de un hotel en la ciudad X (Cincinnati, Innsbruck, Lima). El gran maestro está dando una exhibición rutinaria: treinta y cinco tableros jugando simultáneamente. La regla, en estas ocasiones, es que todos sus oponentes jueguen con las negras y muevan en cuanto llega junto al tablero. Cuanto más débil es el juego, más rápido es su recorrido alrededor de la habitación. Cuanto más rápido es su acecho de lobo, más acosados y torpes son los movimientos que hacemos en respuesta. Estoy jugando una defensa siciliana, resistiendo, tratando de parar esa mano velocísima y la extenuante celeridad de sus apariciones. El gran maestro hace un enroque en la decimoquinta jugada y yo respondo con Q-QKt5. Una vez más, su paso se apresura hacia mi mesa, pero esta vez, oh milagro, se detiene, se inclina sobre el tablero y, ¡maravilla de las maravillas celestiales!, pide una silla. La sala está insoportablemente silenciosa, todos los ojos están fijos en mí. El maestro impone un intercambio de reinas, y me viene a la memoria, con demoníaca precisión, la visión de la partida Yates-Lasker en la decimoséptima ronda del Campeonato Mundial de 1924 en Nueva York. Ganaron las negras aquella tarde de marzo. No me atrevo a esperar eso; no estoy loco. Pero quizá por una vez en mi vida un maestro levante la vista del tablero, como Botvinnik la levantó para mirar a Boris Spassky, de diez años de edad, durante una partida de exhibición en

Leningrado en 1947, y me mire no como a un *patzer* sin nombre sino como a otro ser humano y diga, con voz queda y tranquila, «*Remis*» [Me rindo].

7 de septiembre de 1968

Dad la palabra

(1977)

¿Necesitaban menos horas de sueño que nosotros los eruditos victorianos? Consideremos los hechos. Caminaban millas por brezos y matojos antes del desayuno o después de la merienda cena. En una de estas dos colaciones o en las dos podían consumir lonchas de bacon, riñones asados, tajadas de vaca escocesa, una guirnalda de chuletas de cordero, arenques salados y ahumados en plateados montones y media docena de hondas tazas de té indio. Engendraban más vástagos que el patriarca Jacob. Respiraban Homero y Catulo, Platón y Virgilio, las Sagradas Escrituras y la Guía de Ferrocarriles de Bradshaw por sus estentóreas fosas nasales. Cuando viajaban, era o bien por Turquestán, con un bastón y unos peniques de polvos antipulgas, o bien a los balnearios de Europa, con todo un despliegue de baúles para barco, escritorios portátiles, neceseres de cuero labrado y cestos descomunales. Los sermones dominicales que pronunciaban o escuchaban duraban en todas partes hasta dos horas mortales. A primera hora de la tarde seguía un segundo servicio religioso, con una media de once himnos, cuatro homilias y bendiciones variadas. Después de esto venían las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn al piano, la lectura en voz alta de dos o tres de las epopeyas breves de Clough o Tennyson, una charada en la que se representaba la célebre bajada del general Gordon por una escalera de Jartum ante la sonriente faz de la muerte.

Entre estos logros, nuestros sabios, estudiosos, científicos y reformadores aprendían lenguas, ciencias, literaturas y oficios a un ritmo y con una maestría que hacen sentir vergüenza a generaciones menores. La memoria de los victorianos ingería epopeyas, árboles genealógicos de la Biblia, la flora de Lapland, verbos irregulares macedónicos, informes parlamentarios, tipografía local y nombres de primos terceros con infatigable voracidad. Las muñecas y los dedos victorianos escribían, sin máquinas de escribir, sin dictáfonos, hasta un total de miles de palabras imprimibles cada día. Historias de la

opinión religiosa en seis volúmenes, vidas de Disraeli ídem, doce tomos de *La rama dorada*, dieciocho de Darwin, treinta y cinco de Ruskin. Trollope había compuesto su ración cotidiana de varios miles de palabras diestramente colocadas antes de que hubiera siquiera empezado su jornada de trabajo profesional. Dickens podía producir un pliego cada vez con el aprendiz del impresor resoplando en la puerta. Pero esto no era más que la mitad, ya que después de los titanes públicos venían las inmensidades privadas: diarios que llegaban a tener miles de páginas llenas con letra diminuta, reflexiones personales, máximas y ejercicios de meditación pía que tensan los cierres de los cuadernos marmolados de tamaño folio, y, sobre todo, cartas. Cartas de una extensión y una parsimonia que en la actualidad no podemos ni imaginar. Cartas literalmente por miles y decenas de miles: al primo Hallam sobre el Zambezi, al Muy Reverendo Noel Tolpuddle acerca de los espinosos puntos suscitados en sus nueve alocuciones sobre la perdición infantil, cartas de crédito y de descrédito, epístolas a todos los miembros de la familia, a la amada del otro lado de la calle. Escritas a mano. Muy a menudo con un primer borrador y una copia manuscrita (nada de carbón, nada de fotocopias). Con plumas rasposas. En el aura amarillenta de la luz de gas, que cansa la vista. En habitaciones que se volvían más frías con el paso de las horas.

Estamos a finales de 1866 y hay que cubrir un puesto en la Biblioteca del Museo Británico. Se presenta un empleado de banca de veintinueve años. Escribe a mano, por supuesto, en caligrafía inglesa y aprovechando alguna pausa en una jornada de diez horas. Es preciso que oigamos cuanto dice:

Tengo que decir que la filología, tanto la comparativa como la especial, ha sido mi ocupación favorita durante toda mi vida, y que poseo un conocimiento general de las lenguas y la literatura de las clases aria y sirioarábica; desde luego, no es que las conozca todas o casi todas, pero poseo el conocimiento léxico y estructural general con el cual el conocimiento íntimo sólo es cuestión de un poco de aplicación. De varias tengo un conocimiento más íntimo, como las lenguas romances, italiano, francés, catalán, español, latín y en menor grado portugués, valdense, provenzal y diversos dialectos. En la rama teutónica estoy aceptablemente familiarizado con el holandés (al tener que leer, en mi lugar de trabajo, correspondencia en holandés, alemán, francés y ocasionalmente otras lenguas), flamenco, alemán, danés. En anglosajón y moesogótico, mis estudios han sido mucho más detallados, pues he preparado para la publicación algunas obras sobre estas lenguas. Sé un poco de celta y en la actualidad estoy ocupado con el eslavónico, habiendo obtenido un útil conocimiento del ruso. En las ramas persa, aqueménida y cuneiforme, tengo conocimientos enfocados a la filología comparativa. Tengo un conocimiento de hebreo y siríaco suficiente para leer a primera vista el *O.T.* y *Peshito*; en menor grado conozco el arameo, el árabe, el copto y el fenicio hasta el punto en el que lo dejó Gesenius.

James A. H. Murray, hijo de un sastre de la pequeña ciudad de Denholm, cerca de Hawick, en Teviotdale, no consiguió el empleo. Pero eso no disminuyó ni por un instante su convicción de que el íntimo conocimiento de casi cualquier cosa a la que un hombre pueda dirigir su alma y su espíritu «sólo es cuestión de un poco de aplicación». De esta convicción nació el monumento intelectual más grande de la era victoriana y el logro que, aún más que la Versión Autorizada de la Biblia o que Shakespeare, encarna el genio de la lengua inglesa: el *Oxford English Dictionary*, editado por James Murray. La historia de su preparación es una de las aventuras soberanas de la vida de la mente. La narra magníficamente K. M. Elisabeth Murray, la nieta de Murray, en *Caught in the web of words* (Yale).

Desde su más temprana niñez en la única y rumorosa aula de una escuela en una zona rural limítrofe, Murray había dado muestra de unas capacidades prodigiosas tanto para adquirir como para impartir el conocimiento exacto. Cuando se hizo cargo de una academia de un solo profesor en Hawick, el joven Murray, con los veinte años que tenía entonces, pudo anunciar muy seguro de sí mismo: «Además de los habituales elementos de la educación, que comprenden Lectura, Escritura, Gramática y Composición Inglesas, Aritmética, Matemáticas, Geografía, Dibujo y Lenguas Antiguas y Modernas, el señor M. se esforzará en impartir a sus alumnos, tanto de género masculino como femenino, los principios fundamentales de Ciencia Moral, Economía Política, Historia, Ciencias Naturales, Fisiología Humana y las demás ramas de conocimiento que deben constituir una parte importante de todo sistema educativo ilustrado». Pronto el pedagogo de Hawick «podía leer de uno u otro modo en veinticinco lenguas o más». Detrás de este entusiasmo enciclopédico hay algo más que talento individual y una formidable asiduidad. Murray es un ejemplo espectacular de la capacidad victoriana para exprimir la experiencia hasta la médula, para hacer que todas las sensaciones produzcan un conocimiento organizado. Las flores silvestres que Murray veía en sus paseos por las tierras altas se convertían en botánica exacta. Sus ojos realizaban una cartografía viva de los perfiles del páramo y la comarca. Cuando recogía un pedernal o un fragmento de cerámica medieval, el contexto de la historia local y nacional se establecía firmemente. No había ningún impulso baldío en su corazón ni en su cerebro. Encontramos esta captación omnívora, a la vez sensorial y abstracta, en la poesía de Browning, en la prosa de Carlyle, en la pródiga arquitectura de Gilbert Scott. La avala una tremenda seguridad

en sí mismo, así como una gimnasia de concentración y memoria. En contraste, nuestra enseñanza es amnesia planificada, nuestro trabajo, una pausa entre llamadas telefónicas.

Murray tuvo la suerte de que su pasión por la filología, por la fonética, por el desarrollo orgánico de las formas lingüísticas, por los dialectos y el singular esplendor de la lengua inglesa coincidiera exactamente con el inicio de los modernos estudios ingleses. En Londres, F. J. Furnivall, fundador y editor de la Early English Text Society; Walter Skeat, el gran estudioso del anglosajón, y Alexander Melville Bell, el padre de Alexander Graham Bell y un pionero del estudio científico y la notación de la fonética, supieron reconocer las fenomenales dotes de Murray. Y aunque la sociedad inglesa estaba dominada por las diferencias de clase hasta un punto considerable, las décadas de 1850 y 1860 trajeron una notable liberalización en el saber y en las ciencias. En la nueva francmasonería de las ocupaciones intelectuales, no importaban los humildes orígenes de Murray ni su condición como maestro de escuela y empleado encargado de la correspondencia en el Chartered Bank of India, Australia & China. El autor de *The dialects of the southern counties of Scotland* había dejado su impronta. En París, la *Revue celtique* tomó respetuosa nota de ello.

Como muestra Elisabeth Murray, el proceso que condujo a la concepción del *Oxford Dictionary* fue vacilante e incierto. Noah Webster había desafiado y en muchos aspectos superado al doctor Johnson. En Alemania, Jacob y Wilhelm Grimm, con un batallón de ayudantes, estaban trabajando en el gran *Deutsches Wörterbuch*. A los sesenta y un años, Émile Littré, filólogo, educador y traductor de Dante al francés medieval, estaba a punto de embarcarse en su tarea, que habría de durar trece años, de producir un diccionario histórico de la lengua francesa (otro brillante ejemplo de la adición al trabajo del siglo XIX). Sólo Gran Bretaña se había quedado atrás. Y eso en una época en la que el Imperio resplandecía en su cenit y en la que la conquista y el comercio habían extendido la lengua inglesa por todo el planeta a una escala jamás soñada por las aspiraciones ecuménicas del latín ni por la prestigiosa mundanidad del francés. ¿Abordaría Macmillan aquella tarea? ¿Debería ser organizada y patrocinada por la Philological Society, con los abigarrados pero a menudo hirientes talentos del doctor Furnivall en el centro? ¿Se debía abrir una suscripción pública? Las negociaciones se alargaron cuando el coste y la complejidad de la empresa empezaron a hacerse patentes. Fue Henry Sweet, el original del profesor Higgins en el *Pigmalión* de Shaw, quien se dio clara cuenta de que la mejor oportunidad para el *English Dictionary* era su adopción por

la Oxford University Press y de que, si había allí un hombre capaz de acometer el titánico proyecto, era James Murray, profesor ayudante en la Mill Hill School.

Murray titubeó. Vinculado con la idea en su totalidad más que ninguna otra persona, tenía alguna idea de los esfuerzos y dificultades que supondría. Se reunió con los delegados de la Oxford University Press en abril de 1878. Llegó marzo de 1879 sin que se hubiera alcanzado un acuerdo. Aun para la época, las condiciones ofrecidas a Murray eran duras: una publicación de siete mil páginas que había de concluirse a razón de un mínimo de ochocientas páginas al año. Si no se podía cumplir este calendario, se concedería una extensión de hasta cinco años, pero sin ningún aumento en la cantidad total pagada al director de la edición, nueve mil libras. Con esta suma, Murray financió en muy gran medida a su propio personal y las instalaciones físicas necesarias para reunir millones de fichas de palabras, además de su vida y la de una familia que pronto contaría once hijos. Nadie, en aquel principio de la primavera del año 42 del glorioso reinado de la soberana Victoria, podía haber imaginado que el *OED* llegaría a tener más de dieciséis mil páginas, que producirlo costaría trescientas mil libras y que ni James Murray ni sus herederos recibirían jamás ni un penique de beneficios.

El problema, por supuesto, estaba en la majestuosa visión y en el perfeccionismo del director. Murray pensaba en un lexicón que abarcara literalmente toda la historia formal y sustantiva de la lengua inglesa, desde sus raíces anglosajonas, latinas y anglonormandas hasta las más recientes acuñaciones ideológicas, literarias, periodísticas y científicas. Los ejemplos de uso no solamente se tomarían, como había hecho el doctor Johnson, de autores eminentes y probados, sino también del espectro casi inconmensurable de material impreso –técnico-literario, efímero, coloquial– que articula la existencia orgánica y la cámara de resonancia de una civilización. Además, la etimología y, cuando fuera aplicable, la génesis dialectológica de todas las palabras habían de ser trazadas e incluidas de acuerdo con los más rigurosos criterios de la investigación moderna (unos criterios desarrollados en los estudios indoeuropeos desde los comienzos del siglo XIX y que ahora se habían hecho más estrictos gracias al establecimiento, al que había contribuido el propio James Murray, de los análisis fonológicos). Aun con una generosa financiación y un ejército de ayudantes adiestrados, el proyecto de Murray hubiera sido abrumador. En lugar de ello, había que lograr la perfección con unos recursos muy escasos.

Aunque reservada en su estilo, Elisabeth Murray habla detalladamente de la «triple pesadilla» que llegó a cernerse sobre los empeños de Murray y que casi detuvieron el

OED. Hubo que clasificar y almacenar unos cinco millones de fichas de palabras proporcionadas por lectores voluntarios, para utilizarlas en la recopilación de la entrada correspondiente, en la que figuraban la aparición más antigua conocida de una palabra en la lengua y ejemplos de los usos posteriores y cambiantes a través de los cuales se podía mostrar su historia. Tanto en Mill Hill como, a partir de 1885, en Oxford, la denominación de Scriptorium (que pronto se hizo famosa a lo largo y ancho del mundo de las letras) vino a representar un cobertizo inadecuado, con frecuencia húmedo y gravemente superpoblado. En ningún momento dispusieron el director y su equipo ni siquiera de las instalaciones físicas que hoy se considerarían mínimas para cualquier empresa comparable. Pronto, el tiempo se convirtió en un factor angustioso. Cuando empezaron a hacerse patentes la amplitud sin precedentes del proyecto de Murray y la excelencia que se pretendía alcanzar, los delegados de la Oxford University Press empezaron a inquietarse. ¿Vería la luz del día aquel monstruo en aquella década, en vida de alguno de los que habían participado en sus inicios? Por lo que a esta cuestión se refiere, el propio Murray había sido demasiado optimista. La Parte I, o A-ANT, no apareció hasta enero de 1884; terminar la B costó hasta 1888; la C vino al mundo en 1895, tres años después de la fecha en un principio fijada para la publicación de todo el diccionario. Naturalmente, la formidable proliferación del material de Murray y los correspondientes retrasos en la publicación tuvieron como consecuencia una hecatombe financiera. Los suscriptores estaban revueltos y, conforme los costes aumentaban, las ventas decaían. En 1897, el déficit se elevaba a más de cincuenta mil libras y estaba aumentando a un ritmo de unas cinco mil anuales. Si alguien hubiera sabido que el *OED* iba a tardar cincuenta años en concluirse, es muy probable que se hubiese puesto fin a la empresa.

James Murray tuvo que librar una constante batalla en dos frentes. Aunque miles de voluntarios en Gran Bretaña y Estados Unidos respondieron a su petición de fichas de palabras, una parte muy grande del material que enviaron era pobre e incoherente. Unos sesenta y cinco ayudantes trabajaron en el Diccionario durante el medio siglo que duró su génesis. De ellos, no más de unos cuantos mostraron las habilidades filológicas y el juicio crítico necesarios. Repetidamente, en ocasiones ya en galeras, el director tenía que rehacer personalmente el trabajo de su ayudante. Por su parte, los todopoderosos delegados resultaron ser unos enojosos tiranos. No fue hasta 1896 cuando las relaciones entre director y editores se hicieron más fáciles. Fue sólo entonces cuando Murray ganó

su batalla por la perfección y cuando la Oxford University Press empezó a darse cuenta de la gloria que tenía a su cargo. Nuevamente, los escrúpulos de la señorita Murray son casi victorianos, pero lo que leemos entre sus contenidas líneas es una historia de condescendencia harto típica del trato que Oxford y Cambridge gustan de dispensar a quienes las quieren demasiado bien. Ningún *college* ofreció a Murray una beca. Ningún cargo investigador o docente se le abrió en Inglaterra. Ya podían los potentados, eruditos y escritores de diversos rincones de la Tierra acudir al Scriptorium en fascinada peregrinación; para los poderosos de Oxford, Murray era un empleado recalcitrante, acaso indebidamente privilegiado. Cuando se le concedió el título de nobleza, en 1908, la universidad mostró una altiva aceptación.

No es de sorprender que Murray estuviera muchas veces a punto de derrumbarse y dimitir. En 1887 y nuevamente en 1890, su robusta salud y su infatigable intelecto casi se quebraron. En noviembre de 1892, los delegados comunicaron al director la dolorosa idea de que «cuanto más dotan el diccionario, más despacio marcha en proporción». Sin duda se podría reducir el número de citas, se podría restringir el ámbito de las palabras técnicas. (¿Qué excusa podía haber para incluir un término tan estafalario como «apendicitis»?) Murray estaba dispuesto a dimitir. Aparecieron en la prensa rumores de que se suspendía la publicación. Tal vez alguna edad futura, en condiciones más afortunadas, la reanudara desde la «F». Se pregonaron llamamientos públicos, volaron cartas, se reunieron subcomités. Murray ganó la batalla. Pero a un precio autodestructivo. Ya en 1883 trabajaba setenta y siete horas a la semana: veinte como maestro, cincuenta y siete como lexicógrafo y escribiendo, sin taquigrafía, hasta quince cartas al día. Durante el verano de 1895 estuvo trabajando entre ochenta y noventa horas a la semana. Contemplando retrospectivamente sus trabajos de Sísifo, habría de hablar de «problemas y amarguras de los que el mundo no sabe ni tiene que saber nada».

El fruto de todos ellos está, por supuesto, en los detalles de *A New English Dictionary on Historical Principles*. Pero es en la pura estadística donde se esconden el drama y la visión. En Webster, la etimología de «*black*» ocupa cinco líneas; en Murray, veintitrés (que son por su parte un clásico de la concisión). En el *OED*, «*do*» ocupa dieciséis veces el espacio que le asigna Webster. El trabajo en este ubicuo monosílabo se prolongó desde la Navidad de 1896 hasta junio de 1897. La entrada más larga de todas resulta ser «*set*», y aquí el tratamiento de Henry Bradley, que sucedería a Murray como director, viene a ser poco menos que un tratado en miniatura sobre cruciales aspectos sociales, filosóficos

y científicos de la imaginación occidental. «*Point*», que suscitó las reflexiones de Samuel Johnson, consume dieciocho columnas; «*put*», treinta. Se filtran conmovedores toques personales; sentado al lado de la cama de su mujer justo después del nacimiento de Elsie Mayflower, el 1 de mayo de 1882, y corrigiendo las pruebas de la primera sección del diccionario, Murray añade a la primera columna de la página 2 como ejemplo de «*a*» después de un adjetivo precedido de «*as*», las palabras *as fine a child as you will see* [un niño tan hermoso como verás]. Poetas y novelistas son una fructífera desgracia. ¿Qué demonios quiere decir lord Tennyson con «*balm-cricket*» [cigarra]? ¿Dónde ha desenterrado el señor Thomas Hardy «*terminatory*»? Browning «ha aumentado considerablemente las dificultades del Diccionario», pero ha resultado ser de ayuda acerca del uso que hace su esposa de «*apparitional*». James Russell Lowell ayuda con los misteriosos «*alliterates*», que al final son una errata por «*illiterates*». El Gran Rabino informa sobre «*Jubilee*». El Indian Office tiene una carta de 1620 con la primera mención de «*punch*». Desde Nueva York, *The Nation* ayuda con los términos políticos, muchos de los cuales están empezando a venirse hacia el Este cruzando el Atlántico. Hay que comprobar una temprana entrada para «*jute*» con el administrador de las islas Andamán.

Cartas que escribir y contestar a miles; fichas de lectores que pedir, archivar y cotejar a millones. James Murray, con gran serenidad, se mató a trabajar. En abril de 1915 estaba acabando la T y planificando la manera de arreglárselas con el demencial enjambre de palabras que empiezan con «*un-*». Trabajó en el Scriptorium por última vez el 10 de julio y murió el 26. El *OED* se terminó en 1928. Pero, por supuesto, semejante trabajo no puede terminarse nunca. En los años setenta se han publicado dos gruesos volúmenes de un previsto suplemento de cuatro. Y ahora se habla de rehacerlo todo.

Pero, sea cual fuere el futuro, el monumento de James Murray y sus derivados –el *Shorter Oxford English Dictionary*, el *Concise Oxford Dictionary* y la edición en formato miniatura, en dos tomos, aparecida en 1971– siguen siendo incomparables. Son la historia viva de la lengua inglesa y la dinámica encarnación de su difusión por la Tierra. Los artífices de las palabras de las letras modernas –Joyce, Nabokov, Anthony Burgess, John Updike– están en deuda con Murray. Cuando la lengua es vital y exacta, brota del *OED* y lo enriquece a su vez. Para todo el que conozca y ame el inglés, la vieja pregunta «¿qué único libro te llevarías a una isla desierta?» no requiere pensárselo ni un momento.

El *OED* lleva entre sus pastas azul oscuro las bibliotecas del hecho y del sentimiento. Sumérjanse en él, en cualquier parte, y la vida misma se apiñará ante ustedes.

21 de noviembre de 1977

Una vida sometida a examen (1989)

La deuda que tengo con Robert Maynard Hutchins es grande. En 1947, con un bachillerato francés, viajé de Nueva York a New Haven en busca de orientación para novatos, y Yale me pareció tan sofocante y, socialmente, tan agobiante como los días del final del verano. ¿Qué hacer? (Estábamos ya en septiembre.) Había visto por casualidad una descripción publicada en *Time* de la salvaje vida intelectual de la Universidad de Chicago. Escribí a su rector informándole de la confusión que me había causado Yale. No se aplicó la habitual burocracia relativa a los ingresos. Convocado al Midway, hice la batería de exámenes que decidían de qué materias y requerimientos podía eximirse a un estudiante. Mi educación había sido clásica y ultraliteraria, de modo que me vi sudando en cursos soberbiamente dados de física, química y biología, con una especie de matemáticas de recuperación misericordiosamente añadidas. Obtuve mi título de Bachelor of Arts a los diecinueve años, un año después, y pude pasar a las cosas serias de la facultad. Con Allen Tate enseñándome literatura y Richard McKeon introduciéndome a Aristóteles y Tomás de Aquino, la experiencia fue tonificante.

Por alguna razón mal escogida, me fui a Harvard. No tardé más que unas pocas semanas en darme cuenta de mi error. En aquella época, las facultades de humanidades de Harvard eran unos gremios inertes, académicos en el peor sentido de la palabra. Casi desesperadamente, escribí a la Universidad de Chicago solicitando una de sus candidaturas a la beca Rhodes. (Me había nacionalizado en fecha bastante reciente pero ya no era residente en Illinois.) De manera perfectamente comprensible, el dragón a cargo de este valiosísimo patrocinio me rechazó y observó acerbamente que debería habérmelo pensado dos veces antes de marcharme a la esclerótica Harvard. Como la impertinencia es madre de la inventiva, acudí directamente a Hutchins. Le escribí señalando que hacía tiempo que Chicago no había ganado una Rhodes. El altivo desdén

de esta institución por el atletismo y por los rasgos de carisma universitario que los seleccionadores de la Rhodes buscaban habían impedido que sus candidatos fueran elegidos. Mi propia falta de cualificación era hartamente evidente. Pero pensé que tenía una remota oportunidad. Al parecer, a Hutchins le hizo gracia aquella descarada petición. Me nombró candidato. Unos meses después, un extenuado comité para la concesión de la beca Rhodes, teniendo que elegir entre el capitán del grupo de aquel año, tachonado de estrellas, de West Point y yo, y sabiendo que era lo más contrario al atletismo, me pidió que mostrase en un diagrama la diferencia entre una serie de formaciones de los zagueros en el fútbol americano de *college*. Daba la casualidad de que, durante mis años en Chicago, había llegado a ser un ardiente espectador, en especial de Michigan y Notre Dame. Ya estaba en mi camino a Oxford.

Pero estas deudas con Hutchins son trivialidades personales. Lo que muy probablemente decidió mi vida y mi trabajo fue ya simplemente el genio de euforia intelectual, la apasionada electricidad del espíritu que hicieron que la Universidad de Chicago fuera, bajo la dirección de Hutchins, lo mejor que había. Nadie que no experimentara aquel formidable vibrato, que no fuera testigo directo de hasta qué punto la legendaria personalidad de Hutchins, sus mandatos, su embriaguez con la excelencia prendían fuego a todos los aspectos de la jornada de un estudiante, puede captar la grandeza de Hutchins. El libro *Unseasonable truths* (Little, Brown & Co.), de Harry S. Ashmore, enumera muchos de los datos, pero se le escapa el espíritu.

Rememorando aquellas exigentes semanas, la crudeza del clima y la carga de trabajo, la competitividad indisimulada y la ambición intelectual que todo el sistema alimentaba, aún puedo sentir una palpitante excitación que ninguna otra universidad ha despertado jamás en mí. Nos pasábamos noches enteras discutiendo sobre Marx o Dewey, analizando, palabra por palabra, un párrafo de *Dublineses*, de Joyce, o de la lógica de Tarski. Enrico Fermi, que había puesto en marcha la controlada reacción en cadena que hizo posible la bomba atómica, y que lo había hecho en un laboratorio debajo del estadio de fútbol de la universidad, que no se utilizaba, estaba reformando la enseñanza de la física. Fue durante un seminario maratoniano, con un viento que cortaba como un cuchillo a una temperatura demencialmente baja, cuando llegué a darme cuenta de qué poco sabía del verdadero significado de un salto cuántico. Fue un profesor auxiliar de matemáticas (espero que haya perdonado en su recuerdo mi cerrilidad) el que escribió en la pizarra una hilera de números primos y, debajo de ella, una hilera de números pares.

Hay tantos, dijo, en una línea como en otra. Y, como una botella de champán que se descorchara dentro de mí, vino el reconocimiento de lo que podía significar «infinitud». Aun en este lejano día, siento un cosquilleo al recordar el OII, Observación, Información e Integración, el supremo curso del *college*. Aquí, un personal docente a menudo inspirado nos introducía en el intento, desde Platón hasta Carnap, de descubrir un principio general del entendimiento humano, de hallar lógica y sentido tanto en el mundo como en el pensamiento al que incorporamos el mundo. La visión de Hutchins era radicalmente histórica: un teorema matemático, una forma literaria, una idea filosófica, incluso la historia misma, tenían una historia. No se podía comprender verdaderamente nada fuera de su contexto genético. El trabajo era con frecuencia agotador, e indudablemente no estábamos a la altura. Pero la decisión soberana según la cual estar en la sección OII –participar, aunque fuese como el más verde de los estudiantes, en la revolución del conocimiento y de la sociedad– era el más alto de los privilegios, resultaba convincente. La Academia de Platón, los diálogos de Galileo, las conferencias de Berlín de Hegel revivían: lo sentíamos en nuestros huesos. Y el mejor *jazz* y ensaladas César justo al salir del campus, en la calle 63. Y las plantas de laminación de acero de Gary y White City haciendo guiños sus luces, enrojeciendo sus hornos cuando llegó desde Newark la noticia de que Tony Zale, con la mano rota, había derrotado a Rocky Graziano (una ocasión que causó locura y que no puedo separar del recuerdo de la birria de trabajo que hice sobre las teorías sociales de Mill).

Ashmore, en su biografía, hace gran hincapié en el famoso currículum de Grandes Libros, el programa común de textos clásicos que idearon Hutchins y Mortimer Adler para estudiantes y adultos por igual. Innegablemente, esta lista y los grupos de lectura vinculados a ella fueron vitales para Hutchins. Dijo éste:

Esto es más que un conjunto de grandes libros, y más que una educación liberal. «Grandes Libros del Mundo Occidental» es un acto de devoción. Aquí están las fuentes de nuestro ser. Aquí está Occidente. Éste es el sentido que tiene para la humanidad. Aquí está la fe de Occidente, pues aquí, ante todos aquellos que estén dispuestos a verlo, está el diálogo a través del cual el hombre occidental ha creído que puede acercarse a la verdad.

En la vida cotidiana de la universidad, ese credo era más implícito que explícito. Las clases gravitaban hacia obras canónicas y talismánicas. Los científicos tenían que leer los documentos clásicos de la historia de su disciplina. Pero lo que Hutchins sabía hacer

llegar era el necesario milagro del diálogo personal con los espíritus superiores del pasado y del presente. Hizo de la universidad una casa de lectura viva, donde venían a nosotros voces que brotaban de la página. Indirectamente, la crítica que hizo Hutchins de Thomas Jefferson lo expresa muy bien. Jefferson no estaba poseído, dijo Hutchins, de «lo que se denominaba el “amor intelectual a Dios”, lo que ahora llamamos “la búsqueda de la verdad por sí misma”». Los objetivos de Jefferson eran sociales y pragmáticos. Pero es la búsqueda desinteresada, celosamente obsesiva, de la verdad lo que constituye el único propósito auténtico del aprendizaje humano y el sello de la dignidad singular, a menudo regañada, del hombre. Leer, releer apasionadamente, leer «en diálogo» es hacer progresar ese propósito. Una gran universidad es aquella en la que las necesarias artes de la lectura son esenciales. La de Chicago fue exactamente eso con Hutchins. No he encontrado muchas como ella desde entonces.

Ashmore nos ofrece una crónica llena de cálida simpatía y exhaustivamente documentada del vertiginoso ascenso de Robert Maynard Hutchins hasta convertirse en una eminencia nacional. Habla de su ambiente familiar presbiteriano, de la época escolar en la que el joven Hutchins cultivó su oratoria, su ansia de trabajo duro y su manera, casi despreocupada, de dar por supuesta su autoridad. (Ser extraordinariamente apuesto y medir más de un metro ochenta y cinco ayudaba.) Hutchins pasó un breve pero bastante desdichado período en Europa durante la I Guerra Mundial que lo convirtió en una especie de pacifista combativo. Llegó a Yale en 1919, se ventiló tres cursos con su característica velocidad y empezó a estudiar Derecho antes del último. A los veintiséis años, Hutchins estaba actuando como tutor de Derecho y exponiendo la convicción de que era indefendible aislar los estudios legales de la psicología social, de la teoría política y del debate filosófico fundamental. Compañeros y mayores torcieron el gesto, pero el presidente de Yale, James Rowland Angell, tenía debilidad por Hutchins y en 1927, cuando tenía veintiocho años, éste fue nombrado decano de la facultad de Derecho de Yale. Estaba ya en contacto con hombres que habrían de ser vitales para su carrera intelectual y administrativa: Adler, William O. Douglas, Henry Luce (cuyos artículos sobre Hutchins contribuyeron a convertirlo en una figura nacional). Y estaba ya explicando con detalle su orgulloso credo:

Después de todo, lo mejor de una universidad es que puede permitirse experimentar; y utilizo la palabra *permitirse* no en su connotación financiera sino para recordarnos que una universidad es libre de cultivar y

mostrar la independencia de pensamiento, la voluntad de apartarse de la tradición, la disposición a aprovechar una oportunidad, si quieren, que puede resultar de la posesión de una vida que es casi inmortal.

Tal vez Platón se hubiera expresado así, o Francis Bacon. No era precisamente ésta la manera de hablar que se esperaba de un decano que aún no tenía treinta años y se dirigía a un grupo de recalcitrantes profesores de Derecho.

Pero otros aguzaron el oído. En 1929, Robert Maynard Hutchins, el asombro de la enseñanza superior americana, fue llamado a ocupar la presidencia (después la rectoría) de la Universidad de Chicago. Los veintidós años que pasó allí fueron memorables. Hutchins se encontró una universidad distinguida y la convirtió en uno de los centros de investigación, saber e instrucción más grandes de Occidente. Los estudios médicos, la antropología, la indagación social y política, la erudición oriental y bíblica, la física nuclear, la astrofísica y las matemáticas florecieron bajo el apasionado acicate de Hutchins. Pero en el centro absoluto de esta empresa múltiple se halla la reforma del programa de estudios, la transmutación del pragmatismo, el profesionalismo y la irregular capacidad de lectura americanos en un modelo de percepción fundamental. A partir de entonces, en el Midway y en aquellos patios góticos de imitación y marcados por el viento (el gótico empezó a parecer inquietantemente real) se hizo imperioso el axioma socrático de que ninguna vida no sometida a examen valía la pena de ser vivida.

Las dudas conservadoras eran grandes, y hubo intentos de sabotaje. El doctor Ashmore informa gráficamente de los sucesivos enfrentamientos con departamentos superiores y con la opinión pública que Hutchins tuvo que superar para llevar a término su propósito. El papel de Adler fue enojoso pero, para Hutchins, orgánico de algún modo. Una extraña química unió a los dos. La promesa aristotélica y tomista de una organización total, de un *summa* sistemática y jerárquica del conocimiento humano, avalada, si podemos decirlo así, por la disciplina permanente de la definición, la redefinición y el discurso, los había encendido a los dos. Mortimer Adler sabía desafiar y ofender; Hutchins sabía convertir el desafío y la ofensa en práctica administrativa y pedagógica. Igualmente compartían, además, la pasión por la jurisprudencia en el pleno sentido de la palabra. Como había enseñado Platón, la ley es el nervio de la ciudad humana. Para ilustrar esa ciudad, para que sea un lugar en el que hombres y mujeres sean los custodios de la tradición viva y los creadores de lo nuevo, debe prevalecer la justicia. De aquí la capital presencia de la facultad de Derecho de Chicago, su proximidad

filosófica y configuradora a la atmósfera del *college*. De aquí la estimulante interrelación –para cualquier estudiante con suficiente interés para asistir a las clases o sesiones de investigación relevantes (aun cuando sólo pudiera comprender una pizca de lo que pasaba)– de la filosofía política de Leo Strauss, de lo que dicen Edward Levi sobre la naturaleza del precedente legal y Bruno Bettelheim sobre el cerrado mundo de los violentos. Aquí, por decreto de Hutchins, no debía haber nada de eso de «mimar, consentir y arrullar a los alumnos» característico de la educación americana pero «totalmente desconocido en ninguna otra parte».

Hutchins estaba constantemente de un lado a otro dando conferencias por el país. Sus máximas llenaban la prensa. Eruditos y pensadores de primera categoría se incorporaban al personal. Los alumnos eran un grupo brillante y variopinto. En mi residencia bullían el organizador más destacado de las juventudes del Partido Comunista Americano; uno de los diez mejores jugadores de póquer del país; un estudiante procedente de la enseñanza europea (como yo) que pronto haría un importante trabajo en lógica matemática; un escritor de relatos breves un poco loco; un futuro abogado penalista con una sensibilidad perfectamente adaptada a la de sus clientes ladrones y homicidas; un puñado de físicos chinos que fueron saltando a pídola uno tras otro hacia el Nobel, y un ex paracaidista cuya habilidad para subir de un salto a una litera alta desde una postura agachada me ha dejado una imagen inmaculada de gracia y disciplina carnales.

Pero todo esto tuvo un precio. Ashmore habla discretamente de la desgracia, demasiado pública, del primer matrimonio de Hutchins. Relata los sucesivos intentos de los cazadores de brujas, tanto en Chicago como en Washington, de difamar y derribar a un hombre cuyo compromiso con la libertad de conciencia y de expresión era absoluta. Se nos informa del mayor error político de Hutchins: su participación en los movimientos que se esforzaban en mantener a América al margen de la guerra de Hitler. Pero hasta en este enojoso asunto los motivos de Hutchins eran dignos de atención. Pensaba, proféticamente, que una segunda contienda mundial extendería enormemente la autoridad, el alcance depredador del gobierno y la burocracia americanas y, al mismo tiempo, escondería debajo de la alfombra las desigualdades sociales y la tensión racial que hacían que la democracia fuese tan débil. Pero cuando llegó Pearl Harbour, Hutchins dedicó sin vacilar los grandes recursos de la universidad a una investigación de urgencia nacional. Las relaciones de Hutchins con Franklin D. Roosevelt, que según parece pensó

en él como posible vicepresidente en un determinado momento, constituyen un hilo fascinante de la descripción de Harry Ashmore.

Pero Hutchins estaba agotado. En diciembre de 1950 aceptó la codirección, junto con Paul Hoffman, de la Fundación Ford. En este punto nos encontramos en la página 303 de una biografía de quinientas cuarenta y una. El resto de la carrera de Hutchins (murió en mayo de 1977) es, en general, tedio y fracaso. Lo mismo es, por desgracia tal cual, lo que queda del libro. Los años posteriores dieron participación al doctor Ashmore, que se unió a Hutchins en sus empresas de grupos de reflexión. Esto explica, pero no justifica, el detallado tratamiento que les otorga. Se incluye una catarata de nombres de personalidades. Grandilocuentes declaraciones sobre las «Cuestiones Básicas» del gobierno mundial, el destino de América, la unificación de todo el conocimiento, la paz en tierra y mar, atraviesan centelleando estas farragosas páginas como estrellas que se extinguen. Entramos, irremediabilmente, en la artificiosa pompa y en los autoengaños del mundo de lo que Ezra Pound en cierta ocasión denominó las *floundations* [*foundation* + *blunder*, fundación + metedura de pata] americanas. El llamamiento de Hutchins a Ford resultó un fiasco. Luego vinieron el Fondo para la República y los innumerables modelos para una Academia Platónica en la que sabios de convicciones liberales sopesarían y expondrían la política americana, los problemas de un parlamento mundial, el papel de las ciencias en una democracia, las leyes del mar y del espacio. En el otoño de 1959, Hutchins se instaló con sus mirmidones en una colina de Santa Bárbara.

Estuve allí por un breve tiempo en los años setenta para presentar una ponencia. Dos impresiones han quedado grabadas en mi memoria: un experto británico, excéntrico y de avanzada edad, que me susurró que entre las jarras de agua colocadas en la mesa del seminario cubierta con un paño verde había una que contenía ginebra, y un aura casi palpable de irrealidad. Hutchins, el que movía montañas, vivía ahora en una esfera en la que hombres y mujeres creen que han conseguido algo cuando han redactado un proyecto, generado un comité, poblado un congreso, rellenado solicitudes de financiación y publicado un folleto en papel satinado al final del año. Esta irrealidad y la mala uva, los cotilleos y las intrigas palaciegas que llenaron los ociosos días bajo el sol de California confieren al crepuscular registro de Ashmore una tristeza enervante. Hubo rachas prácticas. Fue considerable el papel de Hutchins en la concepción y preparación de la nueva Enciclopedia Británica. Él y sus compañeros se opusieron enérgicamente a la zoquetería de derechas y al patriotismo estúpido de lo que se estaba convirtiendo a

toda velocidad en el país de Nixon. Pero hubo algo más que un toque de alegoría en el fuego que, en 1964, asoló el Cañón Romero y destruyó el hogar de Hutchins.

¿Qué legado dejó Robert Maynard Hutchins? No es fácil contestar a esta pregunta. En 1953, el *college* de la Universidad de Chicago ya había sido «normalizado», y siguió una época de hostil mediocridad. Hoy, el estilo Hutchins está presente, si acaso, en el despotismo visionario de John Silber, en la Universidad de Boston. Pero Chicago sí que se recuperó. Ha vuelto a ser una de las grandes universidades y su presidenta, Hannah Gray, es una mujer de una incisiva autoridad y un profundo compromiso con la eminencia. El exigente orgullo de Hutchins por la institución, aunque no su diseño real, ha prevalecido. Más en general, es evidente que el debate que actualmente se lleva a cabo sobre la situación del pensamiento americano, sobre el escándalo de la enseñanza secundaria americana, sobre el dilema insoluble pero esencial de las relaciones entre democracia y excelencia, entre justicia étnica y social y calidad intelectual (Hutchins estaba plenamente comprometido con las dos cosas) es un debate cuyos orígenes y muchas de sus formulaciones se remontan a los emocionantes días en que Hutchins dirigía la facultad de Derecho de Yale. Para concluir con una nota personal: gracias a Hutchins he sabido, intelectualmente y en los huesos, lo que una universidad puede y debe ser. Esto es una recompensa formidable. La historia de la sensación que producía está aún por escribirse.

23 de octubre de 1989

Apéndice

Todos los artículos de George Steiner publicados en *The New Yorker*

«Life with Father» (sobre Winston Churchill), 5 de noviembre de 1966.

«Beyond the Power Principle» (sobre *Peace and War* de Aron), 14 de enero de 1967.

«Mondo Freud» (sobre Freud y Woodrow Wilson), 21 de enero de 1967.

«The Great Uncommoner» (sobre Disraeli), 1 de abril de 1967.

«Ancient Glittering Eyes» (sobre Bertrand Russell), 19 de agosto de 1967 [**Viejos ojos chispeantes**].

«Games People Play» (sobre Raymond Roussel), 28 de octubre de 1967.

«The Fire Last Time» (sobre *The Confessions of Nat Turner*, de Styron), 25 de noviembre de 1967.

«Cry Havoc» (sobre Céline), 20 de enero de 1968.

«Of Nuance and Scruple» (sobre Beckett), 27 de abril de 1968 [**Del matiz y el escrúpulo**].

«A Death of Kings» (sobre el ajedrez), 7 de septiembre de 1968 [**Muerte de reyes**].

«Eastward Ho!» (sobre Hesse), 18 de enero de 1969.

«Displaced Person» (sobre Herzen), 8 de febrero de 1969.

«True to Life» (sobre Orwell), 29 de marzo de 1969.

«Last Stop for Mrs. Brown» (sobre C. P. Snow), 12 de julio de 1969.

«Across the River and Into the Trees» (sobre Hemingway), 13 de septiembre de 1969.

«The Tongues of Men» (sobre Chomsky), 15 de noviembre de 1969 [**Las lenguas humanas**].

«Through Seas of Thought, Alone» (sobre Vico), 9 de mayo de 1970.

«Tigers in the Mirror» (sobre Borges), 20 de junio de 1970 [**Tigres en el espejo**].

«Life-Lines» (sobre Albert Koestler), 6 de marzo de 1971.

«A Pillow-Book» (sobre Arthur Waley y la literatura japonesa y china), 12 de junio de

1971.

«The Corn Is Blue» (sobre la literatura erótica), 28 de agosto de 1971.

«Under the Greenwood Tree» (sobre *Maurice*, de E. M. Forster), 9 de octubre de 1971.

«The Arts of Memory» (sobre Lewis Namier y el «namierismo»), 1 de enero de 1972.

«Gent» (sobre las novelas de Tietjens de Ford Madox Ford), 12 de febrero de 1972.

«Fields of Force» (sobre el ajedrez), 28 de octubre de 1972.

«Gamesman» (sobre el juego «Go» en la literatura), 27 de enero de 1973.

«Uneasy Rider» (sobre *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta*, de Pirsig), 15 de abril de 1974 [***Uneasy Rider***].

«The Lost Garden» (sobre Lévi-Strauss), 3 de junio de 1974 [**El jardín perdido**].

«The Forests of the Night» (sobre Solzhenitsin), 5 de agosto de 1974.

«Burnt-Out Case» (sobre Graham Greene y Rochester), 28 de octubre de 1974.

«Through Seas Forlorn» (sobre *The Adventurer: The Fate of Adventure in the Western World*, de Paul Zweig), 20 de enero de 1975.

«The Last Victorian» (sobre Aldous Huxley), 17 de febrero de 1975.

«Scarlet Letters» (sobre *A Month of Sundays*, de Updike), 10 de marzo de 1975.

«Bookmen» (sobre Samuel Johnson), 28 de abril de 1975.

«The Beholder's Eye» (sobre Kenneth Clark), 28 de julio de 1975.

«Witches' Brews» (sobre *Europe's Inner Demons*, de Cohn), 8 de septiembre de 1975.

«More Notes from Underground» (sobre Dostoievski), 13 de octubre de 1975.

«Woman's Hour» (sobre *Femininity and George Eliot: The Emergent Self*, de Redinger), 5 de enero de 1976.

«Crossed Lines» (sobre *JR*, de Gaddis), 26 de enero de 1976.

«A Certain Dr. Malraux» (sobre André Malraux), 22 de marzo de 1976.

«From the House of the Dead» (sobre Albert Speer), 19 de abril de 1976 [**Desde la casa de los muertos**].

«Party Lines» (sobre Malcolm Bradbury), 3 de mayo de 1976.

«The Good Soldier» (sobre Garibaldi), 28 de junio de 1976.

«Petrified Forest» (sobre *Gossip from the Forest and historical fiction*, de Keneally), 23 de agosto de 1976.

«Under Eastern Eyes» (sobre escritores rusos), 11 de octubre de 1976 [**Bajo la mirada de Oriente**].

«Wild Laughter» (sobre *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, de Karlinsky), 28 de febrero de 1977.

«The Kingdom of Appearances» (sobre E. H. Gombrich y la historia del arte), 4 de abril de 1977.

«Sleuths» (sobre novelas de detectives), 25 de abril de 1977.

«Down Under» (sobre los novelistas australianos Patrick White y Thomas Keneally), 23 de mayo de 1977.

«Unsentimental Education» (sobre *Reunion*, de Fred Uhlman), 15 de agosto de 1977.

«Stepmother Russia» (sobre Bakunin), 12 de septiembre de 1977.

«By Jove» (sobre *The Death of Classical Paganism*, de Holland Smith), 14 de noviembre de 1977.

«Give the Word» (sobre James Murray y el *OED*), 21 de noviembre de 1977 [**Dad la palabra**].

«God's Spies» (sobre *El factor humano*, de Greene), 8 de mayo de 1978 [**Los espías de Dios**].

«De Profundis» (sobre la tercera parte de *El archipiélago Gulag*, de Solzhenitsin), 4 de septiembre de 1978 [**De profundis**].

«God's Acres» (sobre *The Letters and Diaries* de John Henry Newman), 30 de octubre de 1978.

«Notes From Underground» (sobre Adolf Hitler), 5 de marzo de 1979.

«An Old Man and the Sea» (sobre Joseph Conrad), 23 de abril de 1979.

«Wien, Wien, nur du allein» (sobre Anton von Webern), 25 de junio de 1979 [**Wien, Wien, nur du allein**].

«A Duel» (sobre Thomas y Heinrich Mann), 9 de julio de 1979.

«Visions and Revisions» (sobre St.-John Perse), 10 de septiembre de 1979.

«Dead Letters» (sobre John Barth), 31 de diciembre de 1979 [**Cartas perdidas**].

«Closing Time» (sobre *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*), 11 de febrero de 1980.

«Marche Funèbre» (sobre las memorias de Dimitri Shostakovich), 24 de marzo de 1980.

«The Gift of Tongues» (sobre *Auto de fe*, de Canetti), 19 de mayo de 1980.

«Excommunications» (sobre *The Oak and the Calf*, de Solzhenitsin), 25 de agosto de 1980.

«The Cleric of Treason» (sobre Anthony Blunt), 8 de diciembre de 1980 [**El erudito traidor**].

«When Burning Sappho Loved and Sung» (sobre *The Victorians and Ancient Greece*), 9 de febrero de 1981.

«Scroll and Keys» (sobre Anthony Burgess), 13 de abril de 1981.

«De Mortuis» (sobre Phillipe Ariès y *The Hour of Our Death*), 22 de junio de 1981 [**De Mortuis**].

«Ladies' Day» (sobre Marguerite Yourcenar), 17 de agosto de 1981.

«Rare Bird» (sobre Guy Davenport), 30 de noviembre de 1981 [**Ave rara**].

«Strange Interlude» (sobre *Paris in the Third Reich*, de PryceJones), 25 de enero de 1982.

«Maestro» (sobre *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, de Kimball), 19 de abril de 1982.

«Master and Man» (sobre *Waiting for the Barbarians*, de Coetzee), 12 de julio de 1982.

«A Tale of Three Cities» (sobre las memorias de Canetti), 22 de noviembre de 1982 [**Una historia en tres ciudades**].

«The Strengths of Discouragement» (sobre Montale), 23 de mayo de 1983.

«Liszt Superstar» (sobre Liszt), 13 de junio de 1983.

«Killing Time» (sobre *1984*, de Orwell), 12 de diciembre de 1983 [**Matando al tiempo**].

«Short Shrift» (sobre *Desgarradura* y los aforismos), 16 de abril de 1984 [**En abreviatura**].

«Born Again» (sobre Dostoievski), 28 de mayo de 1984.

«Le Morte d'Arthur» (sobre Arthur Koestler), 11 de junio de 1984 [**Le Morte d'Arthur**].

«Sleeper Before Sunrise» (sobre Rilke), 8 de octubre de 1984.

«Dream City» (sobre Broch), 28 de enero de 1985.

«Crossings» (sobre *The Border*, de Feinstein), 29 de abril de 1985.

«The Demon Master» (sobre Strindberg), 27 de mayo de 1985.

«Springs of Sadness» (sobre *The Blue Man and Other Stories*, de Muschg), 8 de julio

de 1985.

«Birth of a Nation» (sobre *Cavour*, de Mack Smith), 19 de agosto de 1985.

«Night Call» (sobre Bulgákov y Stalin), 16 de diciembre de 1985.

«Power Play» (sobre Foucault y la filosofía francesa), 17 de marzo de 1986.

«Portrait of the Artist as a Man» (sobre Benvenuto Cellini), 17 de abril de 1986.

«Knight of Old» (sobre William Marshal), 26 de mayo de 1986.

«Black Danube» (sobre Karl Kraus y Thomas Bernhard), 21 de julio de 1986

[Danubio negro].

«The Heart of Matter» (sobre Chardin), 17 de noviembre de 1986.

«Graven Images» (sobre *Aby Warburg*, de Gombrich), 2 de febrero de 1987.

«Red Octobers» (sobre Leonard Schapiro y Rusia), 4 de mayo de 1987.

«Little-Read Schoolhouse» (sobre E. D. Hirsch y la lectura), 1 de junio de 1987.

«Cornucopia» (sobre *An Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, de Schama), 14 de septiembre de 1987.

«One Thousand Years of Solitude» (sobre Salvatore Satta), 19 de octubre de 1987

[Mil años de soledad].

«The Good Books» (sobre Robert Alter y los textos religiosos), 11 de enero de 1988.

«Life Size» (sobre John Cowper Powys), 2 de mayo de 1988.

«Master Class» (sobre Rembrandt, de Alpers), 30 de mayo de 1988.

«The Master's Voice» (sobre Wagner), 3 de octubre de 1988.

«Poor Little Lambs» (sobre *The Kindness of Strangers and Orphans*, de John Boswell), 6 de febrero de 1989.

«Two Hundred Years Young» (sobre *Citizens and the French Revolution*, de Schama), 17 de abril de 1989.

«Wording Our World» (sobre *In Quest of the Ordinary*, de Cavell), 19 de junio de 1989.

Sin título (sobre Celan), 28 de agosto de 1989.

«An Examined Life» (sobre Robert Hutchins y la Universidad de Chicago), 23 de octubre de 1989 **[Una vida sometida a examen].**

«The Friend of a Friend» (sobre Walter Benjamin y Gershom Scholem), 22 de enero de 1990 **[El amigo de un amigo].**

«Man of Letter» (sobre Kafka), 28 de mayo de 1990.

«B. B.» (sobre Brecht), 10 de septiembre de 1990 **[B. B.].**

«Grandmaster» (sobre Nabokov), 10 de diciembre de 1990.

«Mars» (sobre *A New History of the Peloponnesian War*, de Kagan), 11 de marzo de 1991.

«Long Day's Journey into Light» (sobre Goethe), 23 de septiembre de 1991.

«Golden Boy» (sobre Alejandro Magno), 9 de diciembre de 1991.

«Bad Friday» (sobre Simone Weil), 2 de marzo de 1992 [**Un mal viernes**].

«Cat Man» (sobre Céline), 24 de agosto de 1992 [**El hombre gato**].

«White Goddess» (sobre Friedrich y Elizabeth Nietzsche), 19 de octubre de 1992.

«Glenn Gould's Notes» (sobre Glenn Gould), 23 de noviembre de 1992.

«A Terrible Beauty» (sobre William Butler Yeats y Maud Gonne), 8 de febrero de 1993.

«Rule Britten» (sobre Benjamin Britten), 5 de julio de 1993.

«Pressure Cookers» (sobre *The Cultivation of Hatred*, de Gay), 25 de octubre de 1993.

«Red Guard» (sobre Trotski y Jean van Heijenoort), 20 de diciembre de 1993.

«Stranglehold» (sobre *The Future Lasts Forever*, de Althusser), 21 de febrero de 1994.

«The Magus» (sobre Einstein), 20 de junio de 1994.

«Franco's Games» (sobre Franco), 17 de octubre de 1994.

«The Unfinished» (sobre *El hombre sin atributos*, de Musil), 17 de abril de 1995.

«Food of Love» (sobre Charles Rosen y el Romanticismo), 24 de julio de 1995.

«Foursome» (sobre Pessoa), 8 de enero de 1996.

«Supreme Fiction» (sobre John Updike), 11 de marzo de 1996.

«A Red Death» (sobre el secuestro de Aldo Moro), 18 de marzo de 1996.

«Leastness» (sobre Beckett), 16 de septiembre de 1996.

«Stones of Light» (sobre *Florence: A Portrait*, de Levey), 13 de enero de 1997.

«Ex Libris» (sobre *A History of Reading*, de Manguel), 17 de marzo de 1997.

NOTAS

- 1 Viena, Viena, solamente tú. (*N. del T.*)
- 2 Existe edición en castellano: *Archipiélago Gulag*, trad. de Josep Maria Güel y Enrique Fernández Vernet, Tusquets, Barcelona 2005. (*N. del T.*)
- 3 Existe edición en castellano: *El factor humano*, trad. de Enrique Sordo, Plaza & Janés, Barcelona 1999. (*N. del T.*)
- 4 Existe edición en castellano: *Diario de Spandau*, trad. de Manuel Vázquez y Ángel Sabrido, Plaza & Janés, Barcelona 1977. (*N. del T.*)
- 5 Existe edición en castellano: *El día del juicio*, trad. de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona 1983. (*N. del T.*)
- 6 Existe edición en castellano: *1984*, trad. de Rafael Vázquez Zamora, Destino, Barcelona 2008. (*N. del T.*)
- 7 Existe edición en castellano: *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta*, trad. de Esteban Riambau, Mondadori, Barcelona 1999. (*N. del T.*)
- 8 Existe edición en castellano: *¡Tatlin!*, trad. de Mario Muchnik, Muchnik Editores, Barcelona 1986. (*N. del T.*)
- 9 Existe edición anterior («Los tigres en el espejo») incluida en *Extraterritorial*, trad. de Edgardo Russo, Siruela, Madrid 2002.
- 10 Existe edición anterior («Sobre matices y escrúpulos») incluida en *Extraterritorial*, trad. de Edgardo Russo, Siruela, Madrid 2002.
- 11 Existe edición en castellano: *La voz del coro*, trad. de Agustín Puig, Plaza & Janés, Barcelona 1978. (*N. del T.*)
- 12 Perdedor nato. (*N. del T.*)
- 13 Existe edición en castellano: *Tristes trópicos*, trad. de Noelia Bastard, Paidós, Barcelona 2006. (*N. del T.*)
- 14 Existe edición en castellano: *Desgarradura*, trad. de M. Dolores Aguilera, Montesinos, Barcelona 1983. (*N. del T.*)
- 15 Existe edición en castellano: *Autobiografía*, trads. de Juan García Puente y Pedro del Carril, 3 vols., Edhasa, Barcelona 1990. (*N. del T.*)
- 16 Existe edición en castellano: *La antorcha al oído*, trad. de Juan José del Solar, DeBolsillo, Barcelona 2005. (*N. del T.*)
- 17 Existe versión anterior («El lenguaje humano») incluida en *Extraterritorial*, trad. de Edgardo Russo, Siruela, Madrid 2002.
- 18 Existe edición anterior («Muerte de reyes») incluida en *Extraterritorial*, trad. de Edgardo Russo, Siruela, Madrid 2002.

Título original: *George Steiner at «The New Yorker»*

Edición en formato digital: Diciembre de 2011

© George Steiner, 2009

© De la introducción, Robert Boyers, 2009 Published by arrangement with George Steiner and his agent Georges Borchardt

© De la traducción, María Condor, 2009

© Ediciones Siruela, S. A., 2009, 2011

c/ Almagro 25, ppal. dcha. 28010 Madrid

Diseño de la cubierta: Ediciones Siruela

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9841-812-5

Conversión a formato digital: Década Soft S.L. www.decadasoft.com

www.siruela.com

Índice

Portadilla	2
Introducción Robert Boyers	5
George Steiner en The New Yorker	15
En recuerdo de Mr. Shawn	16
I . Historia y política	17
El erudito traidor (sobre Anthony Blunt)	18
Wien, Wien nur du allein (sobre Weber y Viena)	48
De profundis (sobre el Gulag de Solzhenitsin)	54
Los espías de Dios (sobre Graham Greene)	60
Desde la casa de los muertos (sobre Albert Speer)	67
De mortuis (sobre Ariès y la nueva historia francesa)	75
II . Escritores y escritura	82
Mil años de soledad (sobre Salvatore Satta)	83
Matar al tiempo (sobre 1984, de George Orwell)	90
Danubio negro (sobre Karl Kraus y Thomas Bernhard)	108
B. B. (sobre Bertolt Brecht)	117
Uneasy rider (sobre Robert M. Pirsig)	129
Un ave rara (sobre Guy Davenport)	134
Cartas perdidas (sobre John Barth)	142
Tigres en el espejo (sobre Jorge Luis Borges)	146
Del matiz y el escrúpulo (sobre Samuel Beckett)	159
Bajo la mirada de Oriente (sobre Alexandr Solzhenitsin y otros rusos)	168
El hombre gato (sobre Louis-Ferdinand Céline)	178
III . Pensadores	186
El amigo de un amigo (sobre Walter Benjamin y Gershom Scholem)	187
Un mal viernes (sobre Simone Weil)	196
El jardín perdido (sobre Claude Lévi-Strauss)	205
En abreviatura (sobre E. M. Cioran)	213
Viejos ojos chispeantes (sobre Bertrand Russell)	221
Una historia en tres ciudades (sobre Elias Canetti)	230
Le Morte d'Arthur (sobre Arthur Koestler)	238
Las lenguas humanas (sobre Noam Chomsky)	243

IV . Estudios biográficos	260
Muerte de reyes (sobre el ajedrez)	261
Dad la palabra (sobre James Murray y el Oxford English Dictionary)	271
Una vida sometida a examen (sobre Robert Hutchins y la Universidad de Chicago)	280
Apéndice	288
Todos los artículos de George Steiner publicados en The New Yorker	289
Notas	295
Créditos	297