

hueso húmero

46

OLVIDO GARCÍA VALDÉS
ANTONIO CISNEROS

poesía

SUSANA REISZ
VÍCTOR J. KREBS
RÓMULO ACURIO

ensayo

RAMÓN MUJICA
MIRKO LAUER

arte

LÓPEZ SORIA

crónica

DESDE HUNGRÍA
poemas, cuentos, ensayos

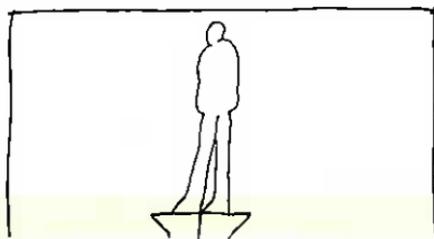
Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

UNMSM

En este número

ESTATUAS NEGATIVAS

Penúltima literatura húngara



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América



Biblioteca Central

PROYECTO DE TRADUCCIÓN DEL DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
DE LA UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORÁND. BUDAPEST

Organizado por László Scholz

Selección de textos:

Mercédesz Kutasy y László Scholz

Revisión de textos:

Julio Zavaleta

Traducción:

Eliseo Diego, Rodrigo Escobar Holguín, Dóra Faix, András Imreh,
Mercédesz Kutasy, Gabriella Menczel, María Teres Reyes Cortés,
Ágnes Pál, László Scholz, Vera Székács, Jesús Tomé, Julio Zavaleta

UNMSM

5/2000

hueso húmero



No. 46

junio

2005

SUMARIO

ANTONIO CISNEROS / Tres postales de Budapest	3
VÍCTOR J. KREBS / La venganza de Dioniso: Una lectura arquetipal de la violencia	5
OLVIDO GRACÍA VALDÉS / Poemas	35
SUSANA REISZ / Otros laberintos. Borges y la web	39
<i>Estatuas negativas. Penúltima literatura húngara</i>	
ÁGNES NEMES NAGY / Sobre literatura	54
ÁGNES NEMES NAGY / Poemas	63
LÁSZLÓ KÁLNOKY / Poemas	66
MIKLÓS MÉSZÖLY / Casualidad y desventaja en la literatura. La óptica centroeuropea	70
SÁNDOR WEÖRES / Poemas	79
BALÁZS LENGYEL / ¿Para qué sirve la manzana? (¿Es comprensible la lengua poética de hoy?)	83
ISTVÁN CSUKÁS / Señoritas de correos en faldas algo desgastadas	89
ZSUZSA TAKÁCS / Poemas	91
IVÁN MÁNDY / Por la mañana, antes del viaje	94
GYÓZÓ FERENCZ / La fiesta estilo Ramsey	107
ANDRÁS IMREH / Poemas	110
ERVIN LÁZÁR / Historia amorosa	114
ÉVA TÓTH / Poemas	125
JÁNOS LACKFI / Poemas	128
SÁNDOR TAR / Sermón del monte	131

EN LA MASMÉDULA

JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA / "Hungría de mis amores..."	142
MIRKO LAUER / Todo es al azar	148
RÓMULO ACURIO / ¿Libertad cultural en el Perú?	152

LIBROS

ENRIQUE BALLÓN AGUIRRE / Comentario a un comentario	161
RAMÓN MUJICA PINILLA / Arte e iconografía del Perú	165

EN ESTE NÚMERO 173

VIÑETAS: LÁSZLÓ RÉBER

DONACIÓN: Emilio Samario Colixto
24-10-19
3/A
CARTA

hUESO hÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor

y

Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y ABELARDO OQUENDO

CONSEJO EDITORIAL: *Jorge Capriata, Luis Loayza, Santiago López Maguiña,
Mario Montalbetti, Julio Ortega, Aníbal Quijano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz*

IMPRESIÓN: LEDEL S.A.C.

DEPÓSITO LEGAL 99-1242

SUSCRIPCIÓN Y CANJE: RAMÓN RIBEYRO 1063, LIMA 04, PERÚ.

FONO 447 4318

www.perucultural.org.pe

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

UNMSM

TRES POSTALES DE BUDAPEST / Antonio Cisneros

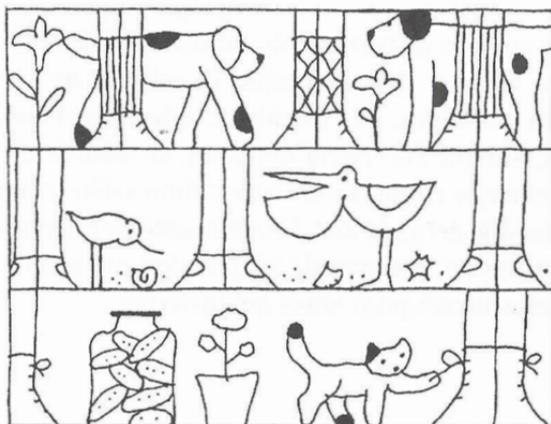
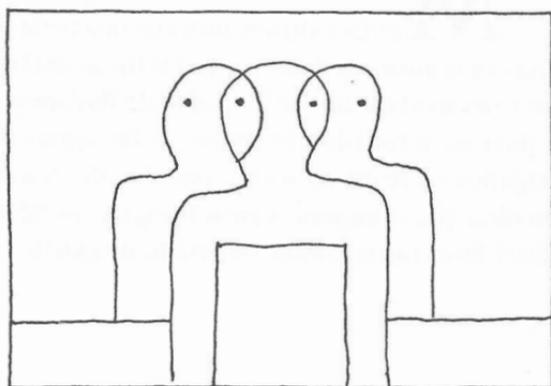
1

Mártírok útja es una avenida llena de meandros como el río Nanay (a la altura de Iquitos). Los tranvías están pintados de amarillo chillón y llevan el escudo de la ciudad de Budapest. Al noroeste limita con un puente, coronado por leones, y las aguas del Danubio. Y a pesar de algunos edificios plomos y pesados de descarada estirpe comunista, uno diría que el imperio austro-húngaro, el mismo de Romy Schneider en Sissi Emperatriz, jamás ha dejado de existir.

2

En un antiguo restaurante de Vöröszmarty las cafeteras son de porcelana y los vinos se sirven en copas de cristal. Las paredes de raso verde Nilo y las alfombras, una partida de galgos en el bosque, resisten a duras penas, aunque con cierta dignidad, la infamia de los años. El espejo gigantesco que cubre el muro del último salón se abre, de par en par, sobre un paisaje del siglo XIX. Una orquesta de gitanos toca el violín sin mayor entusiasmo. A través de los grandes ventanales art nouveau caen las primeras nieves poco antes del invierno.

Ahora es de noche y estoy en una cervecería del viejo barrio turco, a orillas del Danubio. Me acompaña el periodista Frigyes Todero. Nadie sabe de las grandes cervezas húngaras como él. Y yo aprendo de su sabiduría. Bebemos y charlamos, a voz en cuello, en medio del alboroto. No recuerdo el nombre de la taberna. Aunque sé que es un juego de palabras, intraducible, que algo tiene que ver con el Danubio amarillo, en vez de azul. En la mesa vecina hay un grupo de marineros ribereños que brindan con nosotros. Andan un poco descachalandrados pero contentos. Igual que yo.



UNMSM

LA VENGANZA DE DIONISO: UNA LECTURA ARQUETIPAL DE LA VIOLENCIA / Víctor J. Krebs

Daniel Ramos Queiroz, in memoriam

Es acaso alguna ansia frustrada la que vuelve loco a un hombre?¹
Wittgenstein

Empiezo en un lugar inesperado. He estado leyendo un libro sobre los kogi, presuntamente la última y más completa civilización sobreviviente de la América precolombina. Recluida en los Andes colombianos y enraizada en su pasado arcaico, esta antigua comunidad ha permanecido intacta y distante del mundo civilizado por casi 500 años.² Pero aproximadamente hace diez años decidieron hablarnos a través del autor de este libro, a quien invitaron a su ciudad escondida. Como él explica:

Los Hermanos Mayores [como se refieren a sí mismos los kogi] se creen los guardianes de la vida en la tierra. Ven al mundo como un ser viviente al que tienen que cuidar. Toda su forma de vida está dedicada a alimentar la flora y fauna del mundo; son, en suma, una comunidad ecológica cuya moralidad está completamente preocupada por la salud del planeta. Ahora bien, los Hermanos Mayores

¹ Is it some frustrated longing that makes [...] man mad?

² "Los kogi [...] son una nación cuyos campos han sido cultivados y sus pueblos habitados continuamente por más de dos mil años. [...] Los kogi han sobrevivido solos como un protoestado, manteniendo la autoridad de sus propias instituciones teocráticas, ejerciendo el poder de sus leyes antiguas, viviendo en un universo que perciben de una manera completamente diferente a nosotros. [...] Cuando los españoles desembarcaron por primera vez, encontraron una civilización que llamaron 'Tairona'. [...] El único logro de los taironas era que, por una combinación de su propia fortaleza interna y su extraordinaria posición geográfica fueron capaces de sobrevivir el encuentro [con los españoles]. Pero la cultura fue casi completamente destruida, y la sociedad kogi fue creada como la respuesta tairona a esta crisis catastrófica" (Alan Ereira, *The Heart of the World*, London: Jonathan Cape, 1990, p. 8).

han visto el comienzo de cambios que marcan el fin de la vida. El mundo está empezando a morir. Ellos saben que nosotros estamos matándolo.³

Comienzo con esta historia porque quiero reflexionar sobre el sufrimiento en función del sufrimiento que presenciamos en el mundo hoy en día. Y este relato nos proporciona lo que podríamos concebir casi como una imagen onírica de las primeras señales naturales de ese sufrimiento en nuestra conciencia contemporánea; me permite al mismo tiempo sugerir una continuidad entre la ceguera destructora responsable del desequilibrio ecológico que denunciaban los kogi al final de los ochenta y aquello que ahora, a comienzos del milenio, se oculta tras las máscaras de la religión y la política –un continuo a partir del cual pienso que necesitamos considerar los eventos en el mundo de hoy si hemos de darles un sentido y comprender el sufrimiento que están causando. Comienzo con esta historia también porque nos ubica en Sudamérica, donde en estos momentos se vive un evento político-social traumático, la llamada Revolución Bolivariana en Venezuela, con el que quisiera empezar mis reflexiones aquí, pues pienso que obedece a una dinámica arquetipal semejante a aquella que subyace al fenómeno mundial del terrorismo. Nos proporciona así elementos con los cuales empezar a diagnosticar el malestar social y cultural que empieza a manifestarse de esa manera en todo el planeta.

Los kogi, en tanto espécimen sobreviviente único de la cultura y de la forma de vida que fueron tomadas por el mundo europeo hace cinco siglos, nos remontan al evento de la conquista española de América. Como ella está en la base de la revolución en la que baso esta reflexión inicial sobre el terrorismo, quiero recontarla o reconcebir la en términos de la lucha arquetipal entre Dioniso y los Tíitanes a fin de preparar el camino para lo que quiero decir sobre la política, la religión y el sufrimiento. La imagería dionisiaca nos conecta a las fuerzas irracionales y sombrías de la psique humana y nos ubica de ese modo

³ *The Heart of the World*, p. 1.

precisamente donde pienso que debemos ubicarnos si hemos de avenirnos a los traumáticos eventos del mundo actual.⁴

1. COORDENADAS DIONISIÁCAS

De acuerdo con el Himno órfico,

Con Perséfone, reina del inframundo, Zeus tuvo un hijo, Dioniso-Zagreus. Zeus pretendía darle a su hijo dominio sobre el mundo, pero los titanes lo atrajeron con juguetes hasta caerle encima, desmembrarlo y devorárselo por pedazos. [...] Los Titanes fueron por ello fulminados por el relámpago iracundo y vengador de Zeus que los redujo a cenizas. De estas cenizas surgió la raza humana, por lo que el hombre contiene en sí mismo algo de lo divino proveniente de Dioniso y algo de lo opuesto que proviene de sus enemigos, los Titanes.⁵

Quisiera subrayar dos imágenes de este relato. La primera es la de Dioniso desmembrado por los titanes, que puede bien representar el pillaje y saqueo de las culturas nativas de Sudamérica que ocurrió durante la conquista. La segunda es la imagen de la emergencia de la raza humana de las cenizas de los titanes fulminados por el rayo encolerizado de Zeus y el cuerpo desmembrado de Dioniso. Ella representa también el hecho de que los pueblos latinoamericanos provienen de la mezcla fatal de los titánicos conquistadores y el desmembrado imperio inca (y el azteca y el maya). Las crónicas de la colonia española⁶ son un rico testamento de la génesis de este híbrido problemático, y proporcionan un detallado catálogo de los complejos psicológicos que pesan sobre la

⁴ Mis reflexiones sobre Dioniso y su significación para nuestra época se las debo principalmente a los ensayos de Rafael López-Pedraza, en especial a su estudio sobre el dios, *Dionysus in Exile: On the Repression of the Body and Emotion*, Wilmette: Chiron Publications, 2000.

⁵ Martin P. Nilsson, *A History of Greek Religion*, Oxford: Clarendon Press, 1949, p. 217.

⁶ Me limito a la conquista española de Sudamérica, dejando a un lado la portuguesa, la cual en varios aspectos tiene características significativamente diferentes.

historia del alma sudamericana.⁷ No es difícil, entonces, aunque a estas alturas sea sólo de manera rudimentaria, reubicar esta historia de los orígenes del Nuevo Mundo —y específicamente el de la conquista española de Latinoamérica— dentro de estas coordenadas arquetipales.

Como lo que me interesa a mí sobre Dioniso es su lado más oscuro, quiero agregar una tercera imagen antes de proseguir con nuestra reflexión inicial. Nos habla de su venganza, siempre salvaje y extrema. Cuando Dioniso es reprimido vuelve para desgarrar a sus enemigos internamente, cegándolos y enloqueciéndolos en contra de sí mismos. A Licurgo, por ejemplo, lo hizo perder la cabeza como castigo por ofenderlo, de tal modo que en su alucinación mientras pensaba estar podando y exterminando una parra, en realidad le cortaba las piernas a su propio hijo. Y en *Las bacantes* encontramos esta gráfica imagen de horror dionisiaco, cuando Ágave, con sus hermanas Ino y Autoñoë, delirantes en medio de la caza del dios, termina desmembrando a su amado hijo:

[...] Penteo, [...] debe haber sabido cuán cerca se encontraba de la muerte. Su madre primero, [...] empezó la caza, y cayó sobre él. Se arrancó de los cabellos el turbante, para que al reconocerlo la desdichada Ágave se apiadase de él y no lo matase. Acariciando su mejilla le dice, "Madre, soy yo, Penteo, tu único hijo, a quien pariste en el Equión. Ay madre, ten piedad de mí— no mates a tu propio hijo por los errores que ha cometido!"

Pero ella, echando espuma, con los ojos extraviados, fuera de sí, en medio de un éxtasis, sin escucharlo lo tomó con la mano por el brazo izquierdo y, apoyando su pie sobre las costillas del pobre hombre, le arrancó el hombro, no por su propia fuerza, sino por aquella facilidad otorgada a sus manos por el dios. Ino acababa por el otro lado, desgarrando las carnes, y Autónoe y toda la manada de Bacantes estaban tras de él. Un aullido general se oyó. Él gimiendo mientras le quedaba aliento y las mujeres gritando victoria, mientras una se

⁷ Un relato contemporáneo que ilustra este aspecto particular del legado colonial en la psique latinoamericana se encuentra en: Fietta Jarque, *Yo me perdono*, Madrid: Alfaguara, 2000.

llevaba un brazo, otra sus pies aun en sus botas. Sus costillas descubiertas y todas ensangrentadas en sus manos, se arrojaban unas a otras cual pelota la carne de Penteo.⁸

Eurípides hace que el mismo Dioniso nos cuente las razones detrás de su terrible venganza:

Aquí, en esta tierra griega, he hecho a Tebas la primera en clamar por mí, [...] pues las hermanas de mi madre han blasfemado, ilas que menos debían!, diciendo que Dioniso no nació de Zeus, que Sémele había yacido con un mortal cualquiera y le achacó el error de su lecho a Zeus [...]

Por eso los he sacado de sus casas enloquecidos y fuera de sí [...] pues Tebas debe aprender, lo quiera o no, en qué cruda ignorancia de los misterios ha negado, por Sémele; mi madre, una mortal, que yo soy un dios revelado a los mortales, nacido de ella por Zeus.⁹

La represión de Dioniso no es, sin embargo, un rasgo exclusivo de la conquista española. Rafael López-Pedraza afirma que es el dios más reprimido de toda la cultura occidental. Y, en efecto, podemos ver esta represión en la manera cómo la tradición cristiana, por ejemplo, ha desplazado el paganismo que heredamos de los griegos a nuestro inconsciente colectivo;¹⁰ o en la forma en que las ortodoxias dogmáticas de toda estirpe han suprimido la imaginación en la religión occidental;¹¹ incluso en la manera cómo la filosofía occidental ha eliminado al cuerpo y por lo tanto al sentimiento y la emoción de su ámbito por más de dos mil años.¹² Estoy sugiriendo, en otras palabras, que es este mismo

⁸ Eurípides, *Las bacantes*, 1120-1147.

⁹ *Las bacantes*, 23-30.

¹⁰ Este asunto es objeto del ensayo "Ansiedad cultural" de Rafael López-Pedraza, en: *Ansiedad cultural*, segunda edición, Caracas: Festina Lente, 2000.

¹¹ Por ejemplo, en las batallas iconoclastas y la revuelta puritana contra la imaginación durante la Reforma.

¹² He desarrollado esta afirmación en "Descenso al caos primordial: filosofía, cuerpo y la imaginación pornográfica", *Hueso húmero*, 42, 2003: 3-29.

titanismo el que funda la emergencia del Nuevo Mundo, como si los conquistadores simplemente hubieran re-escenificado la misma dinámica de represión ya presente en sus almas, imprimiéndosela a las culturas nativas y leudando así la mezcla de la psique latinoamericana contemporánea.

De hecho esta represión original de las culturas autóctonas ha determinado la constante repetición de los patrones que constituyen sus calamitosos cinco siglos de historia. La imagen de los opresores y los oprimidos continúa impulsando y justificando las periódicas irrupciones de la misma dinámica dionisiaca. Hugo Chávez, el líder del movimiento revolucionario del momento en Venezuela, ha hecho precisamente de esta imagen polarizada la base misma de su causa. Como lo explica un comentarista:

su revolución empieza con [lo que se concibe como la acción invasiva de Cristóbal Colón] en 1492, que marca y divide el proceso de esta sociedad en dos grandes períodos. El espacio-tiempo anterior a 1492, constituido por una tierra milenaria habitada por sociedades fraternas y solidarias que la desarrollaron, humanizaron y organizaron. Y el tiempo-espacio [luego del descubrimiento de América] que está signado por la desposesión, expropiación y exterminio, y sobre la que empieza la nueva sociedad de clases con su violencia y explotación. La sociedad se divide así en minorías propietarias, dueños del poder y el mando, y una mayoría desposeída, expropiada y violada que se identifica como inferior. [...] De acuerdo a la concepción prevalente, la historia de este continente comienza con Colón, señor de esta magnífica cruzada civilizadora y cristianizante... Pero [Chávez cree que] esta visión histórica ignora [...] el hecho de que esta empresa prosperó por la exterminación de más de veinte millones de seres humanos, y que marca el curso de una historia que fomenta modelos de explotación que sustentan y perpetúan el peor tipo de violencia social. [...].¹³

¹³ Agustín Blanco Muñoz, *Habla el comandante*, Caracas: UCV, 1998, pp. 13-14.

La revolución de Chávez, por lo tanto, se concibe explícitamente como una reacción contra la represión inaugurada en el continente por los españoles y heredada en la misma estructura de la sociedad latinoamericana y su atormentada historia. La división fundamental entre poseedores y desposeídos prevalece en lo que se concibe como un proceso aún activo de subyugación y saqueo, donde se presenta a Chávez como el salvador de esta opresión violenta y como la encarnación de un pueblo que ha luchado entre la desesperanza y la resignación, por un lado, y la ilusión de un futuro diferente por el otro. Pero no es sólo la génesis de esta revolución lo que puede verse a través de estos lentes dionisiacos, sino también su forma actual, que –con su sectarismo mesiánico¹⁴– ha logrado dividir salvajemente a la nación venezolana en contra de sí misma hasta colocarla –y mantenerla por más de dos años ya– al borde de la guerra civil. En la medida en que su retórica se ha vuelto gradualmente una retórica de violencia y confrontación, y su ánimo el del fanatismo ciego, la revolución de Chávez encarna la misma dinámica de desmembramiento en el ciclo de venganza que hemos presenciado en *Las bacantes*. Detrás de los trágicos eventos en Venezuela se puede casi oír la venganza feroz de Dioniso: “Ahora los he sacado de sus casas enloquecidos y fuera de sí [...] Pues [deben] aprender, lo quiera[n] o no, en qué cruda ignorancia [me] ha[n] negado.”^{15 16}

¹⁴ “Lo vuelvo a repetir, desde hace tres años lo estoy diciendo y ahora, cuando he resucitado del golpe de Estado del 11 de abril, de los fascistas y de los totalitarios de Venezuela y sus aliados internacionales, los poderosos; lo vengo a decir con más vigor y con más fuerza, hagámoslo de verdad, salvemos al mundo, nosotros podemos hacerlo, pero sólo con una poderosa voluntad política y sólo con una nueva moral política, social que invada los espacios de este nuevo siglo” (Hugo Chávez, en su discurso a la II Cumbre Mundial Sobre el Desarrollo Sustentable en Johannesburgo, septiembre del 2002).

¹⁵ Al momento de escribir este ensayo (2002), se había alcanzado un nivel de tensiones políticas y violencia que se mantuvo por dos años más al borde siempre de una explosión generalizada, hasta el referéndum del 2004 en que se consolidó (de manera cuestionable, al parecer de muchos) el gobierno de Chávez, con lo cual parece haberse contenido ya –por las recientes y cada vez más frecuentes acciones represivas del régimen así como por el agotamiento natural de una oposición herida y fragmentada por el trauma de la derrota.

¹⁶ El coro oficialista cantaba por las calles de Caracas: “Chávez los tiene locos”.

2. HACIA UNA VISIÓN SIMBÓLICA

La decisión de los kogi en la década de los ochenta de romper con su silencio de siglos, fue motivada por su preocupación por la supervivencia del planeta, la cual (su conciencia ecológica les hacía advertir) estaba siendo amenazada por la desmesura de los "hermanos menores", como nos llaman a los hombres civilizados. Independientemente de que el llamado de los kogi sea ecológico mientras que el de la Revolución Bolivariana sea político y social, se puede escuchar en ambos llamados una denuncia de la inconciencia radical de nuestra cultura –su desmesurado consumismo y posesividad, su uso violento y abusivo del poder, su narcisismo y egoísmo, miopía e impulsividad ciega; una denuncia, en otras palabras, de un titanismo que nos ha hecho radicalmente insensibles a la dimensión ética y moral de nuestras acciones.

Pero a pesar de la raíz común de sus reacciones, sería equivocado interpretar esta coincidencia entre la reacción de los kogi y la Revolución Bolivariana como señal de una afinidad de espíritu o de actitud. Y es que en nombre de la sensibilidad social, la revolución chavista incita a una guerra de unos contra otros; polariza y excluye a la "elite oligarca", "los ricos, abusivos y engreídos", "los fascistas, golpistas y saboteadores" –como ha estado inclinado Chávez a llamar a sus adversarios, descalificando *ab initio* cualquier oposición a su gobierno. En cambio para los kogi, si ha de haber una guerra ésta será una guerra a librarse en contra de nosotros mismos, contra lo titánico que busca destruirnos desde *dentro de cada uno*. En lugar de asumir el problema de la opresión y la pobreza en el mundo como una cuestión de reflexión y transformación interna, Chávez adopta una actitud confrontacional e impone interpretaciones que sólo sirven para acusar en busca de retribución, repitiendo así la ciega y destructiva dinámica de venganza dionisiaca, donde lo reprimido retorna igualmente engeguado al otro, donde el dios mismo se vuelve titánico, en una regresión radical a la violencia, la destrucción y la locura.

A diferencia de Chávez, los *kogi* ven el problema como interno al mundo en su totalidad y no como un asunto externo contra el cual tenga sentido llamar a la eliminación de algún otro —ya sean los conquistadores, los opresores, los explotadores o quienquiera. Ellos nos instan, muy por el contrario, a una transformación en *nuestra actitud* y a una nueva conciencia del mundo “en la que la codicia y el egoísmo sean compensados por el respeto y la sensibilidad al mundo como una totalidad viviente”.¹⁷ En este sentido su llamado es típicamente dionisiaco: un llamado a la introversión, a la conciencia emocional y a la reflexión, mientras que el de Chávez es un reflejo titánico que simplemente repite, ciegamente, el mismo ciclo de represión y venganza que los *kogi* están tratando, en su propia manera, de hacernos superar.

Es cierto también, sin embargo, que el fenómeno de la revolución venezolana *per se*, considerado no desde la intencionalidad o ideología del movimiento sino como parte de la contingencia de los eventos en la historia, se puede analizar en términos de una dinámica dionisiaca que es terapéutica, es decir, como una locura que busca no sólo la destrucción sino, además, proporcionar a través del sufrimiento las condiciones para un cambio de conciencia. Desde la perspectiva “burguesa” que caracteriza a nuestra usual manera de entender estos asuntos en el mundo, dentro de los límites de la proyección y la identificación, permanecemos atrapados en una patología humana que evidencia un punto ciego, una *lacuna* en nuestra conciencia. Desde aquí es imposible encontrar el poder cohesivo e integrador necesario para una apreciación más holística de los fenómenos.¹⁸ El propósito de esta lectura arquetipal es evitar aproximarnos a estos eventos históricos, como acostumbremos, en función de explicaciones polarizadas y polarizantes, sino más bien en función de una única dinámica psíquica de la cual los reconozcamos como manifestaciones mutuamente complementarias.

¹⁷ *The Heart of the World*, p. 12.

¹⁸ La incapacidad de adoptar esta visión sintética puede ser el resultado de una falta colectiva de Eros, una condición que Adolf Guggenbühl-Craig identifica con la psicopatía, y que parece prevalecer en nuestra actual cultura. (Véase *Eros on Crutches*, Dallas: Spring Publications, 1980).

En otras palabras, estoy proponiendo una lectura desde la cual podamos considerar estos eventos en función de los complejos inconscientes de nuestra historia, desde un horizonte más amplio que el que nos proporcionan las intenciones explícitas y las ideologías que más bien bloquean nuestra visión y nublan nuestra comprensión de ellos.

3. LAS TORRES GEMELAS

Es claro que la adopción de esta perspectiva es un reto para nuestros tiempos, pues estamos acostumbrados a pensar extrovertidamente, concibiendo la situación siempre de manera intelectual en términos de culpabilidad, desde una postura moralista que se resiste a ver los fenómenos como algo interno a nosotros mismos. Estamos acostumbrados, en otras palabras, a ver las cosas desde la perspectiva del ego.¹⁹ La preponderancia de esta postura no sólo confirma la afirmación de que Dioniso, como el dios que nos conecta con la emoción humana y la limitación, es el dios más reprimido de Occidente, sino que nos muestra además el grado al que estamos dominados por el titanismo en nosotros e incapaces de juzgar ningún evento significativo en el mundo desde una perspectiva más profunda y balanceada.

Encontramos suficiente evidencia de este desbalance, por ejemplo, en cualquier muestreo de las respuestas públicas a los ataques terroristas del World Trade Center del 11 de septiembre del 2001. Felipe González desde España, por ejemplo, los ubica inmediatamente dentro del marco de una confrontación y por ello habla de la necesidad de “mejorar la seguridad [...] contra el terrorismo [...] el enemigo de la convivencia en paz y en libertad, más peligroso y evidente”.²⁰ Incluso Susan Sontag, a pesar de sus muy pertinentes críticas a la respuesta de la

¹⁹ Esta parecería ser la razón por la que en nuestro tiempo la democracia puede bien servir para el ascenso al poder de tantos líderes corruptos y destructivos en el mundo, quienes en otros tiempos sólo podrían haber tenido una opción a través de la fuerza bruta y la violencia.

²⁰ Felipe González, “Globalización del terror”, *El mundo después del 11 de septiembre de 2001*, Barcelona: Ediciones Península, 2002, p. 50.

administración de Bush a los ataques terroristas, también cae en el mismo patrón cuando observa que “va a ser necesaria mucha reflexión, quizá en Washington y en otros sitios ya se está haciendo, sobre el fallo colosal de los servicios secretos y de contraespionaje estadounidenses, sobre las opciones posibles, que se barajan para la política exterior de la nación, en concreto en Medio Oriente, y sobre lo que se considera un programa inteligente de defensa militar”.²¹ Comentaradores inteligentes ignoran así la dimensión psicológica de estos eventos, dirigiendo nuestra atención lejos de su significado y más bien hacia el temor por sus consecuencias, distrayéndonos con su énfasis sobre la defensa y la confrontación militar. Es desde el mismo espíritu que Mario Vargas Llosa vaticina que

El siglo XXI será el de la confrontación entre el terrorismo de los movimientos fanáticos (nacionalistas o religiosos) y las sociedades libres, así como el siglo XX fue el de la guerra a muerte entre estas últimas y los totalitarismos fascista y comunista...²²

El marco confrontacional que guía estos comentarios, tanto como el juicio moral del bien y el mal implícito en ellos, refleja, en mi opinión, la medida en que nuestra objetificación de las dinámicas internas que gobiernan a estos eventos nos hace incapaces de reconocer la mezcla irreductible en la constitución humana tanto de acciones conscientes y deliberadas como de complejos inconscientes y autónomos. Pero me parece a estas alturas evidente la necesidad urgente de tomar en cuenta esta mezcla en cualquier evaluación de los eventos mundiales si hemos de hacernos capaces de darles real sentido. Y es que, como observa provocativamente Jean Baudrillard comentando el ataque a las Torres Gemelas:

Al final, fueron ellos quienes lo hicieron, pero nosotros quienes lo deseamos. Si no tomamos este hecho en cuenta, el evento pierde toda dimensión simbólica; se vuelve un acto puramente arbitrario,

²¹ *Le Monde*, September 17th, 2001, traducido en *El mundo después del 11 de septiembre de 2001*, p. 60.

²² Mario Vargas Llosa, “La lucha final”, *El mundo después del 11 de septiembre de 2001*, p. 53.

la fantasmagoría asesina de unos cuantos fanáticos que solo necesitamos reprimir.²³

Pero, por supuesto, tendemos a aproximarnos a los eventos en el mundo sin ninguna sensibilidad para su textura simbólica. Así, por ejemplo Noam Chomsky, hablando de los eventos del 11 de septiembre, afirma que el terrorismo es la consecuencia lógica de los abusos perpetrados por una actitud globalizadora e imperialista contra las naciones menos desarrolladas. Independientemente de la exactitud de la descripción, la consecuencia inmediata es que el mundo es dividido así en dos facciones, la buena y la mala, y entonces se hace virtualmente imposible moverse más allá de esa percepción. Las fuerzas en juego son radicalmente segregadas y completamente alienadas entre sí, opuestos polares que deben enfrentarse en lugar de ser integrados.²⁴ Como lo anota correctamente Baudrillard:

Creemos ingenuamente en el progreso del Bien, que su ascendencia en todos los dominios (la ciencia, la tecnología, la democracia, los derechos humanos) corresponde a la derrota del Mal. Nadie parece entender que el Bien y el Mal aumentan en poder al mismo tiempo

²³ "L'esprit du terrorisme", *Le Monde*, Nov. 2, (en: *Harper's Magazine*, febrero del 2002, p.13).

Cabe anotar que este es un principio elemental del psicoanálisis que, además, está ya claramente presente en la conciencia mitológica griega: mientras más luz, necesariamente habrá mayor sombra; éste es un principio que es tan cierto para la naturaleza externa como para la realidad interna de la psique humana.

²⁴ George McGovern articula una posición psicológicamente mucho más sensible cuando comenta que "el presidente Bush ha dicho repetidamente que los terroristas nos odian por nuestra libertad. Yo no lo creo... No están en contra de algo que poseemos y que ellos quieren: están en contra de una actitud, una forma particular de vida que encuentran ofensiva. Lo que no les gusta es la arrogancia y la indiferencia a la opinión mundial implícita en tantas políticas internacionales. A muchos de mis conciudadanos tampoco les gusta. No estoy solo, en mi antipatía contra la manera cómo nuestro gobierno está manejando la llamada guerra contra el terrorismo, en mi oposición a la guerra con Irak, y a llamar Irak, Irán y Corea del Norte 'el eje del Mal'. Y tengo la intención de seguir presionando en esta dirección en tanto que crea que mis convicciones están fundadas en el sentido común, el patriotismo y el respeto por la vida" ("The Case for Liberalism: A Defense of the Future against the Past", *Harper's Magazine*, diciembre, 2002, p. 40)). De este modo ubica los actos en el nivel de la psique en lugar del ego, y concibe el asunto no como un asunto de argumentos sino de conversión, de un cambio de actitud y una transformación de conciencia.

y de la misma manera. El triunfo del uno no resulta en la desaparición del otro, por el contrario [...] El Bien no reduce al Mal, ni viceversa; son al mismo tiempo irreductibles el uno y el otro, y están inextricablemente unidos.²⁵

La división del Bien y el Mal es una consecuencia de nuestra incapacidad para comprender e integrar las necesidades y los impulsos en conflicto dentro de nosotros que nos dividen y nos llevan a acciones irracionales y frecuentemente destructivas. Si esperamos comprender lo que está sucediendo, tendremos que superar la mentalidad ilustrada que aún domina nuestro inconsciente colectivo –una mentalidad que, insensible a las profundidades de la psique, nos conduce a pensar el problema en función de una lógica racional y una historia causal, o a adoptar una actitud moralista que nos hace impotentes para resistir la dinámica repetitiva representada en la historia de Dioniso y los titanes, y repetida miles de veces antes en la historia humana. Como lo pone Baudrillard debemos movernos “más allá del Bien y del Mal”, o continuaremos buscando causas históricas, políticas y culturales, reduciendo simplistamente a una confrontación ideológica deliberada lo que es en realidad una profunda dinámica psicológica. “Más allá del Bien y del Mal” se vuelve en este contexto una máxima de claridad o lucidez psíquica que nos refiere a ese principio psicoanalítico básico de acuerdo al cual el inconsciente es real e inevitable, algo que no podemos eliminar y que, en la creciente luz de la conciencia se proyecta ineluctablemente como una sombra igualmente creciente. Al intentar articular estos fenómenos racionalmente dejamos de ver que las causas detrás de estos eventos no encajan en nuestros marcos explicativos usuales;²⁶ que hay una irracionalidad fundamental detrás de ellos y que el problema verdadero se encuentra en la tragedia humana que ellos encarnan más allá de los credos e ideologías políticas y religiosas. Ignoramos, en otras palabras, el nivel inconsciente de nuestra propia participación afectiva en los eventos y repetimos así la represión de lo dionisiaco.

²⁵ “L’Esprit du terrorisme”, p. 15.

²⁶ Cf. Jonathan Lear, “The Remains of the Day”, *University of Chicago Magazine*, diciembre, 2001.

Pero estamos viendo, entonces, que esta dinámica no es sólo el legado sombrío de la conquista española de Sudamérica sino también parte de la constitución misma de la cultura occidental. No nos debería sorprender, por lo tanto, que Chávez, incapaz aun de sustraerse él mismo de su poder, vea la batalla que está luchando en casa con la revolución venezolana como esencialmente la misma que se libra en el mundo en contra de “los males de la globalización”.²⁷ En efecto, en su discurso ante la Cumbre Mundial en Johannesburgo, en septiembre del 2002 –sólo a unos días del aniversario de los ataques de Nueva Cork–,

²⁷ “Ignacio Ramonet, del periódico *Le Monde Diplomatique*, [...] divide [la globalización] en tres etapas. Dice que la primera etapa comenzó en 1989 con la caída del Muro de Berlín y en 1991 con la caída soviética y que podríamos llamar a esta primera etapa como la de comprensión del fenómeno de la globalización. Al mundo desde el año 89 hasta el 99, dice él, le tomó una década comprender el fenómeno, comprender la maldad del fenómeno, sobre todo la maldad, el veneno y la amenaza que significa. A partir del 99, los acontecimientos de Seattle, sobre todo, y luego lo de Génova, marcan el inicio de una segunda etapa en la globalización: la protesta, la etapa mundial de la protesta. Y luego dice que vendrá una tercera etapa que ya hay que ir viendo y trabajando, que es la de la propuesta alternativa de la globalización. [...] Ahora yo le estoy agregando algunos elementos más [a lo que él dice]. Cuando en 1989 cae el Muro de Berlín, no se cayó ningún muro en Venezuela: se levanta el pueblo el 27 de febrero de 1989. Se trata de una rebelión popular contra el neoliberalismo, o sea que Venezuela ya entró en la fase de protesta de la cual habla Ramonet. Mientras el mundo estaba en la fase de la comprensión, Venezuela arrancó ya con la fase de la protesta. En el 91 se cayó la Unión Soviética y se cantó victoria en Occidente: el Nuevo Orden Mundial, sin alternativa al neoliberalismo. A los pocos meses se produjo la rebelión militar en Venezuela contra el neoliberalismo: [el fallido golpe de Estado al mando de Chávez] el 4 de febrero de 1992. Y entonces Ramonet dice que cuando el mundo está comenzando la fase de la protesta, ya Venezuela pasó esa etapa y está en marcha hacia la etapa de la propuesta alternativa. Me refiero a este proyecto revolucionario, que es antineoliberal y que es la causa de la iracunda reacción de las cúpulas neoliberales, tanto de las políticas como de las económicas. [...] Somos muy optimistas. Yo sí creo que se van a ir aglutinando fuerzas no sólo en América, sino en el mundo. Que van a permitir darle vida y solidez a una vía alternativa al neoliberalismo. Nosotros seguiremos haciendo el esfuerzo. Hoy en día, te repito, no estamos solos. Venezuela y nuestro proyecto no eran conocidos en casi ninguna parte, hace tres años, y donde eran conocidos eran mal conocidos, tergiversados. Hoy Venezuela tiene una alianza estratégica con China, con Rusia y con países de la Unión Europea, como Francia. Tenemos una alianza de verdad estratégica con Brasil, que es el gigante del sur. Así que somos optimistas. Yo creo que va a haber fuerzas en esta primera y segunda década del siglo que se van a ir aglutinando y fortaleciendo: fuerzas sociales, políticas, morales y nuevos liderazgos que van a hacer posible la vía alternativa” (“Hugo Chávez en la BitBiblioteca, entrevista con Hans Dieterich”, 5 de diciembre del 2001. www.analitica.com).

Chávez reveló un vínculo psicológico importante entre su proyecto revolucionario y el terrorismo islámico²⁸ cuando observó que

Nuestros países [...] los que asumimos de verdad los caminos del desarrollo del ser humano, tenemos que enfrentar a las elites que han destrozado buena parte del mundo [...] El neoliberalismo es el culpable de los desastres del mundo, [...] luchemos [entonces] contra la causa, no pretendamos acabar con los incendios respetando a los incendiarios.²⁹

No debería sorprendernos tampoco que desde el lado opuesto sostenga también Chomsky,³⁰ que los Estados Unidos le ha proporcionado a la gente en todas partes del mundo tanto un incentivo como las instrucciones para los actos terroristas, y que las atrocidades políticas y militares a nivel mundial que han sido efecto directo o indirecto de la política y la agencia del gobierno de los Estados Unidos sean la “causa radical” del terror actual.³¹ Chomsky no sólo articula exactamente las razones detrás de la simpatía que Chávez no pretende disimular por la causa islámica, sino que comparte además la misma ceguera psíquica o simbólica.

Si hay una tarea para el siglo XXI pienso que consiste en *alejarnos* de estas visiones polarizadas, y convertir este en un tiempo de transformación de la conciencia humana en lugar de una renovada confrontación “entre el terrorismo de los movimientos fanáticos (nacionalistas o religiosos) y las sociedades libres”. Deberíamos buscar la integración de las condiciones mismas que han engendrado los movimientos fanáticos

²⁸ Los vínculos con la causa islámica así como con la guerrilla colombiana se hacen explícitos en los múltiples panfletos distribuidos por los chavistas en las calles de Venezuela durante esa época, los cuales urgían a los “patriotas” a luchar contra el enemigo común del imperialismo norteamericano.

²⁹ Discurso de Hugo Chávez en septiembre del 2002, durante la inauguración de la II Cumbre Mundial Sobre el Desarrollo Sustentable en Johannesburgo.

³⁰ Chomsky ha sido acusado de “racionalizar el terror” y de ser “suave con el crimen y con el fascismo” (Geoffrey Galt Harpham, “Symbolic Terror”, *Critical Inquiry*, 28 (Winter 2002)). Pero es falso que sea suave con el crimen y el fascismo. Como Chomsky mismo lo observa, es duro con ambos, sólo que está llamando las cosas por sus nombres: Estados Unidos no es menos terrorista que Al Qaeda. Pero sí me parece cierto que, en la medida en que racionaliza, ignora la irracionalidad detrás de los ataques.

³¹ Cf., “Symbolic Terror”, p. 577.

del mundo y su terrorismo. Pero esto no tiene ya que ver con quién tenga la verdad o con quién se encuentre en el lado moralmente bueno, sino con cómo podemos ampliar nuestra visión y nuestro entendimiento de las cosas para volver a encontrar un balance en el mundo.

4. LAS MÁSCARAS DE DIONISO

[lo demoníaco], en todo ser que existe, es la posibilidad de no-ser que calladamente clama por nuestra ayuda [...]. El Mal no es [...] sino nuestro atemorizado retiro de [ese elemento demoníaco] para ejercitar algún poder de ser.

*Giorgio Agamben*³²

La proliferación vertiginosa de visiones de mundo y estilos alternativos de vida, el nihilismo moral con su materialismo y olvido espiritual que parecen inseparables de esta era globalizada, no pueden sino amenazar nuestra conciencia monoteísta y así aumentar e intensificar la tensión, exacerbando el conflicto radical con el politeísmo pagano aún presente en nuestra psique colectiva.³³ En esta emergencia psicológica, no es de sorprender que observemos la aparición de intentos totalitarios de contención, ya que una forma en que la psique al borde del colapso se protege de esta ansiedad es mediante la adopción de reglas y formas rígidas que la protejan de su confusión interna.³⁴

Al exacerbar las tensiones colectivas internas y reactivar los complejos que aquejan a la cultura occidental, el hecho mismo de la globalización puede haber creado el medio ambiente perfecto para la

³² *The Coming Community*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993, p. 14.

³³ López-Pedraza identifica este conflicto como la causa de lo que llama "la ansiedad cultural de Occidente", en un ensayo temprano bajo ese título; y recientemente lo ha elaborado un poco más en "La psicología del sectarismo en tiempos de ansiedad", *Ansiedad cultural* (ver arriba, nota 10).

³⁴ "La psicología del sectarismo [...] de una forma casi inmediata, atrapa y contiene a la psique que está al borde de un colapso" ("La psicología del sectarismo en tiempos de ansiedad", p. 146). Sobre este punto, y en particular sobre la relación de la depresión psíquica y la aparición de la pesadilla y el pánico, son iluminadoras las reflexiones sobre Pan y Psique que elabora López en *De Eros y Psique*, Caracas: Festina Lente, 2003, pp. 58-60.

proliferación de todo tipo de sectarismos y fanatismos. Pero entonces la confrontación entre el Islam y Estados Unidos –no sólo el movimiento hacia la hegemonía económica³⁵ sino también el intento islámico de destruir “la corrupción de Occidente”– puede entenderse mejor bajo esta luz, ya no sólo como confrontaciones ideológicas o choques culturales sino, más psicológicamente, como síntomas de esta ansiedad, como intentos por parte de la psique cultural de aliviarla conteniendo su propia convulsión interna y reprimiendo su pluralidad vital. Entonces tal vez podremos ser capaces de reconocer que la transformación del mundo en una aldea global puede haber exacerbado las condiciones que alimentan la represión de lo dionisiaco.

La imposición neoliberal de una única visión económica –la cual ha adquirido en Estados Unidos los matices religiosos de una mentalidad de Cruzada³⁶– se asienta, desde esta perspectiva, sobre similares bases a las de la Jihad islámica. Ambas son parte de “la lucha titánica contra los poderes del Mal”, como George W. Bush ha caracterizado a “la Guerra contra el Terrorismo” y que, sintomáticamente, se aplica igualmente, desde el otro lado, a los actos terroristas del 11 de septiembre. Esta simetría no debería sorprendernos, sin embargo, pues ambos eventos son, psicológicamente, nada menos que proyecciones recíprocas de sombra, imágenes especulares de los mismos intentos totalitarios de mantener a distancia la amenaza que el pluralismo o la individualidad significan para la conciencia monoteísta colectiva.³⁷ Hay aquí, como lo señala acertadamente Baudrillard, “un antagonismo fundamental en juego [que]

³⁵ ¿No es acaso el crecimiento compulsivo y vertiginoso de la tecnología y las comunicaciones globales lo que alimenta la visión simple y represiva contra la cual la reacción dionisiaca es inevitable? (La hubris tecnológica como la segunda cabeza de la hidra de la globalización económica).

³⁶ Como lo ha hecho evidente Lewis Lapham, en sus lúcidos análisis de la escena política en Washington. (“Notebook”, *Harper’s Magazine* 2002-2003).

³⁷ Martha Nussbaum propone una lectura de Antígona que ilustra la manera en que podemos ver tanto a los terroristas como a Bush como dos caras de una misma moneda, y cómo podemos ver la actitud del régimen de Chávez y la administración de Bush, igualmente, como dos instancias de la misma ceguera polarizada. Me refiero específicamente a su análisis de las posiciones asumidas por Creonte y Antígona como “una colisión entre dos tipos de narcisismo”. En su lectura, “Antígona se parece a Creonte justamente en la medida en que es obsesiva y decidida –quizás, se podría decir, metafísica– en su reducción de la vida a un único proyecto.[...] Se opone a

trasciende al espectro de [norte]América [...], tanto como al espectro del Islam [...]. [Lo que estamos observando] es el choque de la globalización triunfante en combate consigo misma. [...] lo que está en juego es la globalización misma [...] pues el globo mismo se resiste a ella”.³⁸

Podemos ver el movimiento de la globalización (o la mentalidad imperialista que encarna) no sólo como la versión contemporánea del mismo hecho represivo ejecutado por los conquistadores contra Sudamérica sino también, y más profundamente, como la repetición de la lucha arquetipal entre los Titanes y Dioniso. Desde esta perspectiva es errado concebir ese movimiento *literalmente* –como lo hacen Chomsky y Chávez–, como un enemigo al que es necesario destruir. La globalización puede verse como la causa del actual sufrimiento en el mundo, pero el sentido relevante de “causa” aquí requiere lo que, haciendo eco de Baudrillard, podríamos llamar una apreciación “simbólica” de los eventos. Mientras la sigamos viendo como una invasión extraña de la cual es necesario protegernos, estaremos adoptando una actitud objetificante y mecanicista que ignora la dimensión simbólica del fenómeno y agrava la condición orgánica cuyos *síntomas* son precisamente los eventos mundiales. Perpetuamos así nuestra incapacidad de ver al otro e incrementamos las posibilidades de que el fanatismo se constelice aún más alrededor de estas acciones.

Al final, estos intentos de protección y contención implican el olvido (como en la disolución sectaria de la conciencia individual en la conciencia de masas), e incluso la extinción (como es el caso en las autoinmolaciones fanáticas); esconden, en otras palabras, un instinto de autodestrucción, pues el sectarismo y el fanatismo no son otra cosa que síntomas titánicos, reflejos de control contra la energía vital.³⁹ Como lo observa López-Pedraza,

Creonte, pero es tan controladora como lo es él. Los demás tienen tan poco lugar en su sistema como en el de él; o, más bien, o son asimilados por su proyecto o no tendrán ni sentido ni realidad”. (Gerry Bruns, *Tragic Thoughts at the End of Philosophy. Language, Literature, and Ethical Theory*, Evanston: Northwestern University Press, p. 114).

³⁸ “L’esprit du terrorisme”, p. 14.

³⁹ El fenómeno al que hago alusión aquí es una instancia más de lo que he llamado “el impulso pigmaliónico”, en particular el intento de controlar la vitalidad de la imagen

[el sectarismo] pone fin a la aventura interior de la psique. Todo cuanto tiene lugar en el alma es referido o interpretado fundamentalmente dentro de la concepción de la secta. Todas las múltiples posibilidades, las diversas vías de relación con los eventos de la vida [...] son bloqueadas por la psicología sectaria.⁴⁰

La lucha entre los titanes y Dioniso, entonces, representa la lucha perenne entre el llamado interno y transformador de la vida y nuestra resistencia al cambio, especialmente al sufrimiento de cada pequeña muerte implicada en nuestro crecimiento interior.⁴¹ El fenómeno del fanatismo, así como la ceguera que evoca en respuesta a él, resulta de una negación inconsciente y sistemática de lo dionisiaco.

“La entrada galvánica del dios y su inescapable presencia” escribe Walter Otto en su libro seminal sobre Dioniso, “han encontrado expresión en [el símbolo de la máscara...] una imagen desde la cual nos encara el enredado enigma de su naturaleza dual —y con éste, la locura”⁴²:

La máscara [...] no tiene revés [...] No tiene nada que trascienda este tremendo momento de confrontación. [...] Es el símbolo y la manifestación de lo que simultáneamente está y no está ahí: aquello que está dolorosamente cerca, aquello que está completamente ausente —ambos en una sola realidad [...] Los últimos secretos de

viva anulándola en la pretensión de conservarla en una réplica —esculpiéndola en piedra, como es el caso de Pigmalión (ver: “Descenso al caos primordial: filosofía, cuerpo e imaginación pornográfica”), o ideologizándola por medio de las palabras “etéreas” de la secta cuya vitalidad se ha paralizado en jaulas conceptuales.

⁴⁰ “La psicología del sectarismo en tiempos de ansiedad”, p. 144.

⁴¹ El fanatismo reprime al apegarse al sentido literal de palabras dirigidas a (y originadas en) el inconsciente colectivo, y así previene el reconocimiento de aquellas necesidades internas que aún carecen de referentes conocidos, aquellas necesidades que requerirían aún de un trabajo individual detenido. En la medida en que el fanatismo funciona de este modo o tiene esta agenda secreta, es ciego a las motivaciones mismas de sus acciones y por lo tanto a su verdadero significado. Del mismo modo, en la medida en que caemos en el juego ideológico nosotros también somos víctimas de esta ceguera que nos impide apreciar la importancia psíquica, la profundidad y las exigencias internas de estos fenómenos.

⁴² Walter F. Otto, *Dionysus. Myth and Cult*, Dallas: Spring Publications, 1993, p. 86.

le existencia y de la no existencia atraviesan a la humanidad con ojos monstruosos. [...] es el espíritu de un ser salvaje [cuyo] arribo trae la locura.⁴³

Estos eventos políticos y religiosos en el mundo junto al sufrimiento que causan no son sino las máscaras de este dios vengador, el retorno de lo reprimido. La escalación en la violencia y la creciente polarización del mundo en una manía esquizofrénica es parte de esta locura dionisiaca, la cual simplemente acelera su destrucción. Nuestro temor a enfrentar nuestra propia responsabilidad y nuestro sufrimiento interno nos hace incapaces de reflexionar sobre el horror que produce esta locura, detrás de la cual se esconde una psique activa y en transformación, en perpetua lucha entre el ser y la nada, entre *eros* y *thanatos*.

Se hace necesario cuestionar la irreflexiva división del mundo en lo Bueno y lo Malo, una división que simplemente perpetúa las condiciones que alimentan los fenómenos del fanatismo y del terrorismo. Necesitamos preguntarnos una vez más qué significa “vencer” al terrorismo; o en qué consiste realmente “un refuerzo de los valores cívicos destinados a poner coto al terror”; o cómo podremos “eliminar las razones objetivas que favorecen la conversión de un joven en un terrorista kamikaze”⁴⁴, sin que ello nos implique nuevamente en el mismo círculo vicioso que activa nuestros propios mecanismos psíquicos, transformándonos a nosotros mismos en terroristas enmascarados, protegidos por las etiquetas de la democracia y el sentido de superioridad moral que justificamos en base a nuestro supuesto compromiso con la libertad y la justicia. Lo que se necesita en el mundo hoy es verdaderamente una revolución. Pero no una revolución política o económica –y mucho menos una confrontación armada– sino una *conversión ética*: “un giro alrededor del eje de nuestra verdadera necesidad”.⁴⁵

⁴³ *Dionysus. Myth and Cult*, pp. 90-91.

⁴⁴ Juan Goytisolo, “Preguntas, preguntas, preguntas”, *El mundo después del 11 de septiembre de 2001*, pp. 71-72.

⁴⁵ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, §108.

5. IMÁGENES INTOLERABLES

La Musa tocó su más grave nota
& apareció la Simpatía.⁴⁶

Cuenta el mito que Psique fue salvada de suicidarse por Pan y Eco, a quienes encontró mientras vagaba por los bosques en un humor melancólico y suicida –como diciendo que el último recurso de un alma en pena se encuentra en el horror y el pánico de la pesadilla [de Pan] junto a la reflexión y rumia interior hecha posible por Eco. El sufrimiento se muestra así como la *materia in extremis* para superar la parálisis psíquica y el miedo existencial. El castigo de Dioniso debe ser, de acuerdo a esa imagen mítica, no sólo traumático, sino también terapéutico. Esto es ilustrado dramáticamente en la siguiente escena de *Las bacantes*, cuando Cadmo intenta volver a sus sentidos a su hija Agave, de la locura menádica en la que había estado sumergida, para que reflexione y se avenga al horror de sus actos:

Cadmo: ¡Ay, ay! Cuando os deis cuenta de lo que hicisteis, sufriréis un dolor horrible; pero si hasta el final os quedáis donde estáis, aun no siendo felices, parecerá que no sois desgraciadas.

Agave: ¿Cuál de estas cosas está mal? ¿Qué razón tenemos para el dolor?

Cadmo: Primero, levanta tu mirada hacia el cielo.

Agave: Ya está. ¿Por qué me pides que lo mire?

Cadmo: ¿Es el mismo, te parece que ha cambiado?

Agave: Parece más brillante que antes, más transparente.

Cadmo: ¿Y ese extravío, todavía está en tu alma?

Agave: No sé qué quieres decir. Pero comienzo a recobrar la serenidad. Mi mente ya no es la misma.

⁴⁶ "Woe, Cried the Muse", *The Complete Writings of William Blake*, London: Oxford University Press, 1966, p. 43.

- Cadmo: Ahora bien, ¿podrías escuchar y responder lúcidamente? ¿[...] de quién tienes la cabeza en las manos?
- Agave: De un león... así dijo la cazadora.
- Cadmo: Ahora míralo de frente. No tomará mucho esfuerzo hacerlo.
- Agave: ¡Ay! ¿Pero qué veo? ¿Qué es esto que cargo en las manos?
- Cadmo: Míralo bien, entérate mejor.
- Agave: ¡Veo más agonía de la que puedo soportar!
- Cadmo: ¿Parece acaso ahora la cabeza de un león?
- Agave: No –¡ay mísera de mí!–, es la cabeza de Penteo la que llevo [...] Dioniso nos ha destruido. Ahora lo sé.
- Cadmo: Lo ofendiste. Dijiste que no era un dios.⁴⁷

La lógica de Dioniso es implacable. Ágave debe llegar a ver lo que ha hecho bajo el poder del terrible dios, y su sufrimiento le permitirá reconocer la divinidad que había reprimido y contra la cual había blasfemado. La locura y el sufrimiento, por lo tanto, se imaginan como elementos esenciales en la demanda del dios por la transformación.

Al ver los eventos a través de los ojos de Dioniso, necesitamos preguntarnos acerca de la naturaleza de nuestra locura y el objeto de nuestro sufrimiento para que podamos transformar o madurar su venganza en una cura real. Los kogi, en su sabiduría milenaria, observaron un cambio en la ecología del mundo y lo reconocieron como síntoma de un peligro colectivo y global. Pero ahora los signos de destrucción han mutado; ya no son simplemente signos ecológicos sino signos culturales de perturbación. Las acciones humanas mismas, deliberadamente destructivas y suicidas, revelan la obstinación humana detrás de los síntomas de una enfermedad mundial. Si las imágenes de las hambrunas y las inundaciones causadas por el calentamiento del globo terráqueo y el “efecto invernadero” no nos movieron, entonces tal vez imágenes como las de los ataques contra las Torres Gemelas en Nueva York –aquellas imágenes *intolerables*, multiplicadas y retransmitidas incesantemente alrededor del globo en una macabra danza de virtualidad– sean la única manera que nos queda para volver a nuestros sentidos.

⁴⁷ *Las bacantes*, 1266-1300.

Cuando llamo a la imagen de las Torres Gemelas una imagen “intolerable”, estoy usando una caracterización introducida por Niel Micklem, que nos puede ayudar a explorar un poco más nuestra locura dionisiaca. “Intolerable”, sin embargo, no sólo quiere decir aquí algo que no aprobamos –una imagen irritante que nos negamos a soportar–, sino algo que se nos hace *imposible* de soportar. Como lo pone Micklem, una “tortura que va más allá de los límites de la conciencia y nos obliga a un cierto cambio en nuestro estado de ser”.⁴⁸ Todos estamos de acuerdo en que a partir de los ataques del 11 de septiembre del 2001 el mundo ha sido drásticamente alterado, sin embargo nadie puede decir exactamente de qué manera. Parecemos paralizados en este conocimiento vacío, testigos de una avalancha de efectos indeseables y extremos, sin saber exactamente cómo reaccionar.

Esta experiencia de intolerabilidad y arresto psíquico encuentra una imagen arquetipal en la cabeza de Medusa, cuyo terror nadie podía enfrentar directamente sin ser transformado en piedra. El hecho de que esta cabeza carezca de cuerpo nos habla de la desconexión de lo emocional como responsable de la opacidad de nuestra mirada y de la parálisis psíquica que nos posee.⁴⁹ Petrificados y sin reflexión, nos encontramos en los límites de la experiencia terrena, en el ámbito de la ilusión, donde la mente trabaja lúcidamente, pero divorciada de las emociones que le dan a las ideas su concreción.⁵⁰ La imagen intolerable es por lo tanto un síntoma de aquel estado mental donde hay consistencia en nuestro sistema de creencias, pero al mismo tiempo una interpreta-

⁴⁸ Niel Micklem, “The Intolerable Image: The Mythic Background of Psychosis” (monografía inédita).

⁴⁹ En nuestro contexto dionisiaco no es de sorprender que, aparte de carecer de cuerpo, Medusa también esté vinculada a las Furias, espíritus de la cólera y la venganza.

⁵⁰ Esta división claramente refleja el marco dualista desde el que tendemos a concebirnos en nuestra época, psicológicamente tan superficial. De ahí la importancia de adoptar una perspectiva no dualista y psicósomática, en el sentido de Micklem, para lidiar con la enfermedad que aqueja al mundo en estos días. “Para la psicología profunda”, escribe Micklem, “las palabras soma y psique [...] se refieren no tanto al cuerpo y a la mente como a las concepciones del alma como un área psicósomática delimitada por la materia carnal por un lado y el movimiento del espíritu por el otro.[...] Dentro de un campo psicósomático, lo que es intolerable a la psique es también intolerable para el soma, y esto significa que el campo de la medicina psicósomática probablemente se extienda más allá de lo que se aprecia en la actualidad” (“The Intolerable Image”, p. 3).

ción⁵¹ distorsionada de la realidad –un síntoma, en otras palabras, de psicosis. No se trata, por lo tanto, de ideas equivocadas o de creencias falsas. Licurgo no estaba equivocado al pensar que exterminaría la parra al cortarla; simplemente *no podía ver* que estaba cortando las piernas de su propio hijo, igual que Ágave, quien simplemente *no vio* que el animal que estaba cazando era el suyo. La inconsciencia de sus acciones evidencia una incapacidad para ver las cosas como son, un sentido del error que ha sido obstruido o fijado en una sensación de incorregibilidad. Esta, quisiera decir, es la locura que ha invadido al mundo, en la que se pretende comprender todo al nivel del entendimiento racional, desde el cual la psique se ha vuelto incapaz de evolucionar; una condición en la que sistemas de ilusión están activos colectivamente en acciones e ideologías que siguen una lógica de decepción que sólo puede ser comprendida y desarmada una vez que se descubran y conscienticen sus fundamentos psíquicos.

El mito de Perseo nos ofrece más luces para entender esta condición. A Perseo le entrega Atena un escudo y una espada falciforme para que pueda ver la cabeza de Medusa –tanto durante el ataque como la defensa– en el reflejo del escudo metálico y la media luna de su espada, evitando de esa manera ser convertido en piedra. El mito nos está diciendo que es sólo aprendiendo a mirar *indirectamente* que podremos ver

⁵¹ O una percepción... y es que el asunto se ubica precisamente en el ámbito de lo que Wittgenstein explora como el fenómeno de “ver aspectos”. La fenomenología de la psicosis, en otras palabras, nos permite apreciar más claramente la medida en la que hay un vínculo inseparable entre lo que vemos y la manera como lo vemos, entre la interpretación y la percepción: “El significado se percibe directamente por los sentidos. [...] En la percepción no hay sólo una respuesta mecánica de ‘causa y efecto’ a estos estímulos sensibles. Hay también la percepción del significado cuando los estímulos físicos se encuentran con la psique y son transformados en la imagen psíquica [...] la ilusión [...] es análoga a la percepción del significado y [...] es un estado arquetipal afectivo condicionado por la imagen y la memoria que transforma la recepción, de tal modo que la conciencia del significado, y por ende de la realidad, se distorsiona” (“The Intolerable Image”, p. 4). La distinción entre verdad y falsedad, cuando se trata de cuestiones de profundidad psíquica, es secundaria: “la ilusión [...] afecta a la psique en su profundidad independientemente de categorías como las de verdad y falsedad”. Lo que importa es el significado pues es lo que afecta directamente al alma y por lo tanto determina tanto nuestra percepción como nuestras actitudes y acciones. En palabras de Blake podríamos decir que “todo lo que es posible de creer es una imagen de la verdad”.

más allá de la psicosis. Nos apunta otra vez (como lo hacía el relato del encuentro salvador de Psique en el bosque) en la dirección de la indirección de Eco, como si fuese un complemento necesario para el sufrimiento de la imagen intolerable y una compensación de la parálisis psíquica. Esta apelación a la indirección no es otra cosa que un llamado a cambiar de actitud para hacer posible la incubación psíquica y la cavilación; el abandono de nuestra hipercultura actual, siempre de prisa, todo el tiempo sin tiempo para nada, ni paciencia. El tipo de curación requerido por la imagen intolerable, y en particular para la locura contemporánea de Dioniso, es, en otras palabras, una apertura al movimiento subterráneo de la psique y la casualidad –la necesidad casual– del destino. Una apertura que contrarresta herméticamente nuestra resistencia a lo dionisíaco e implica un cambio de actitud hacia el devenir, así como una concepción distinta del yo, que asuma explícitamente la realidad del inconsciente y el oscuro proceso de la maduración psíquica.

6. ACEPTACIÓN DE LA CONTINGENCIA

Estos parpadeos contra los que la única defensa
es una vigilia inhumana, [son] las grietas y
rajaduras a través de las cuales otra voz,
otras voces, nos hablan en nuestras vidas

*J. Coetzee*⁵²

Los eventos humanos de cuya escala sin precedente somos testigos hoy en día, son significativos más allá de sus intenciones deliberadas, por debajo y encima de la línea de nuestra conciencia. El titanismo de la globalización se identifica correctamente, pero se ubica erróneamente y se enfrenta incluso más equivocadamente. Los

⁵² "These blinks of an eyelid against which the only defence is an eternal and inhuman wakefulness [are] the cracks and chinks through which another voice, other voices, speak in our lives" (Citado en "Contingency for Beginners", *On Flirtation*, Cambridge: Harvard University Press, 1994, p. 8.) Adam Phillips comenta sobre este pasaje que "no es quizás [...] de sorprender que un novelista que ha crecido y escribe bajo un régimen totalitario esté alerta a las voces del azar, aquellas voces que no pueden ser constreñidas".

ataques de septiembre 2001, cuando se ven simplemente como actos terroristas perpetrados por fanáticos, alimentan nuestra inclinación a proyectar el Mal sobre *su* titanismo mientras negamos el nuestro. Ese camino nos conduce a una polarización cultural y global sumamente volátil y eventualmente, como ya lo vemos, a la guerra y a la destrucción. El monstruo del terrorismo es la respuesta refleja a ese otro monstruo tan formidable y horrible de la maquinaria económica que empuja la política mundial y el movimiento de la globalización.⁵³

Los ataques al World Trade Center no son, entonces, sólo el rechazo de *la idea* del capitalismo o de la globalización sino el rechazo telúrico y sobrecogedor de toda *una forma de vida humana* —una reacción que viene desde las entrañas de nuestro mundo. Exigen receptividad más que acción o control; transformación interior más que entendimiento intelectual. Nos retan a encontrar nuevas maneras de vernos a nosotros mismos, a nuestras vidas y a nuestro mundo. Estas acciones deben verse como una nueva forma de evento natural, cuyo poder

⁵³ Lewis Lapham escribe: “¿Quién podría dudar que Saddam debe ser destruido? No Citicorp o Exxon Mobil; ni el *New York Times*, la CBS, el *Washington Post*, la NBC, el *Wall Street Journal*, Fox News, o *USA Today*” (“Hail Caesar!”, Notebook, *Harper’s Magazine*, Diciembre, 2002, p. 9). Cuando Lapham responde su pregunta retórica nos está diciendo que el razonamiento que domina las acciones del gobierno de los Estados Unidos pertenece no al nivel de la decisión individual sino al nivel de los reflejos corporativos. Es “la teoría de gerencia corporativa lo que informa la política exterior norteamericana” (p. 10), y “nuestros políticos hablan más de nuestras debilidades y temores que de nuestro coraje e inteligencia” (p. 11). La actitud que emblematizan estas corporaciones ya carece de insumos humanos reales y es más bien como un fantasma mecánico y autónomo que ha dominado las decisiones de la gente. Ni siquiera los representantes del mundo capitalista reconocen los razonamientos detrás de la iniciativa contra Irak, por ejemplo: “La gente con ingresos de \$10 o \$15 millones por año no sólo monta un estilo de vida diferente a aquellos accesibles a quienes perciben un salario de \$50,000 o incluso \$150,000 por año, sino que adquieren diferentes hábitos mentales —se resisten a pensar por sí mismos. Temorosos del futuro, cuidadosos de enviar sus ganancias a destinos extracostales (offshore heavens), sin ninguna inclinación a confiar en un nuevo peluquero o una nueva idea, agradecidos por la seguridad de sus bien vigilados protectorados residenciales, aliviados por los teorizadores políticos reaccionarios que dicen que la historia está llegando a su fin y si los eventos amenazasen con lo contrario (muchedumbres encendidas levantándose en las barriadas del Tercer Mundo pidiendo una oportunidad de libertad o exigiendo una parte de las ganancias) Estados Unidos enviaría un ejército a exterminar a los bárbaros” (p. 11).

transformativo, como el de las catástrofes naturales, depende de nuestro reconocimiento de ellos como activos más allá de nuestra voluntad consciente.⁵⁴ Sus efectos y significación más profunda, por ende, pertenecen no tanto al ámbito de las ideas sino principalmente al ámbito de la sensibilidad, a la dimensión afectiva y actitudinal –a la estética misma– de nuestra vida.⁵⁵

Rilke caracteriza el nivel de la experiencia humana del que emergen estos eventos como los “antiguos terrores”, “los torrentes del origen” en nuestro interior, “los zarcillos de nuestro acontecer interno”,

Los padres, que como ruinas de montañas
Reposan en el fondo de nosotros; [...] el cauce seco
De madres remotas–; [...] todo el
Paisaje silencioso bajo la nublada o clara fatalidad.⁵⁶

Las palabras de Rilke sugieren una concepción muy distinta de la subjetividad y de la experiencia interna de la que tenemos comúnmente. El yo ya no se identifica con contenidos internos conscientes y preformados que esperan aflorar, ni depende de ningún contenido representacional, sino que se piensa como el *locus* de una actividad que sobrepasa nuestra conciencia individual. Por supuesto que nosotros estamos dominados por una concepción del yo en la que el control y la voluntad son determinantes en nuestra relación con el mundo. Pero aquí se comienza a concebir a la conciencia, tanto individual como

⁵⁴ La posibilidad de esta nueva conciencia depende no sólo de la incorporación del inconsciente como una dimensión de la agencia humana, sino también del rechazo del psicoanálisis como una suerte de ciencia. “Lo que descubre el psicoanálisis”, escribe Jonathan Lear, “no es una nueva área de conocimiento tanto como algo perturbador acerca de nosotros” (*Happiness, Death, and the Remainder of Life*, p. 4; Cf. Adam Phillips, *Terrors and Experts*, Cambridge: Harvard University Press, 1995).

⁵⁵ Si podemos ver la imagen de la mujer en coma como una representación de la precaria condición de nuestra conciencia dionisíaca en el mundo de hoy, entonces la película de Pedro Almodóvar, *Hable con ella*, puede verse como un extraordinario ensayo sobre las respuestas culturales a esa condición. (Ver: “El halo del cine: Almodóvar, Tarantino y la represión de lo femenino”, *Objeto visual*, Caracas, 2005 [en prensa].)

⁵⁶ Rainer María Rilke, *Las elegías de Duino*, 2.

colectiva, más bien como un asunto de potencialidades que esperan una ocasión.³⁷ Y la ocasión la proporciona la pura contingencia, cuyos fenómenos son capaces de dictarle a la conciencia un camino quizás incluso necesitado secretamente por las circunstancias, tanto internas como externas. Una revolución, un ataque terrorista, un desastre natural, incluso, pueden desde esta perspectiva entenderse como erupciones de esa necesidad secreta, imágenes intolerables que surgen de una necesidad de la psique individual y colectiva por movimiento y nueva conciencia.

A la concepción del yo cartesiano hay no sólo que agregarle la profundización freudiana que nos lo muestra no sólo racional y consciente, sino instintivo e inconsciente; hay además que suplementarla, como lo sugiere Adam Phillips, con una concepción del yo como inmerso en una contingencia cuyos fines rebasan a la conciencia del yo. La tarea, por lo tanto, sería la de aprender a reconocer la fragilidad radical que ello implica y de la cual nunca nos liberaremos, y a aceptar el hecho de que la irracionalidad nos confronta y nos determina a cada paso. Aprender a vivir, en otras palabras, sin saber, o sólo sabiendo que, en última instancia, no tenemos ni el poder ni el control. Lo que se requiere es una perspectiva un tanto más amplia de la que acostumbramos, desde donde concebir nuestras opciones a partir de un “reconocimiento de la contingencia”, que Phillips nos dice,

puede llamarse suerte, fortuna, accidente, coincidencia, y a veces se vive y se describe como una especie de agencia no intencional o azarosa. En realidad no hay nada detrás de ella que la sostenga – aunque la podamos personalizar por medio de la proyección– y su presencia en sí misma no nos dice nada sobre nuestro poder. Ni lo disminuye ni lo aumenta, aunque podamos usarla para cualquiera

³⁷ La intuición expresada aquí es compartida por la filosofía fenomenológica. Por ejemplo, en Merleau-Ponty: “La filosofía no es la reflexión sobre una verdad preexistente sino, como el arte, el acto de traer la verdad al ser” (prefacio a la *Phénoménologie de la perception*). Incluso Husserl: “es esta experiencia, aún sorda... que nos ocupamos de guiar a la pura expresión de su sentido” (*Meditaciones cartesianas*).

de las dos cosas. Y porque incluye tanto al cuerpo como a cualquier cosa que no se siente como el cuerpo, no es ni interna ni externa.⁵⁸

Freud redujo los accidentes personales a intenciones [inconscientes] y de ese modo circunscribió el ámbito del azar al dominio del sujeto, subordinándolo en particular a su pasado histórico. Pero si viésemos el pasado como “escondido en alguna parte fuera de ese ámbito, más allá del alcance del intelecto, en algún objeto material (en la sensación que ese objeto nos brindará) del que no tenemos idea”, entenderíamos todas las acciones siempre como instancias con una dimensión inconsciente (y por lo tanto “accidental” desde la perspectiva consciente). Ya no la entenderíamos como la expresión de un pasado reprimido o como la manifestación de intenciones renegadas, sino como surgiendo de una intencionalidad que no está gobernada por leyes predecibles o incluso inteligibles para nosotros.⁵⁹ Podríamos así quizás sacar conclusiones y prescripciones para la acción muy distintas de las que usualmente sacamos; podríamos tal vez ser capaces de concebir el terrorismo y el fanatismo, por ejemplo, no sólo como la reacción del ego a la represión y a la injusticia, que indudablemente lo son también, sino como el modo externo, o el aspecto bajo el cual algo completamente distinto, más profundo y antiguo emerge en nosotros.

⁵⁸ “Contingency for Beginners”, p. 20.

⁵⁹ “La interpretación freudiana pretende extender el ámbito de la intención y reduce el imperio de la contingencia” (“Contingency for Beginners”, p. 15). Una cierta metafísica resulta de esta perspectiva que es bien articulada por Proust. Sin embargo, desde una perspectiva freudiana, las coincidencias observadas, por ejemplo, entre la *madeleine* de Proust y el recuerdo de su infancia en Combray, implican “el tipo de animismo místico que el psicoanálisis patologiza” (“Contingency for Beginners”, p. 17). Este tipo de explicación no sólo le atribuye (y por lo tanto reduce) toda intencionalidad al yo, sino que la ve como algo que irrumpe desde adentro, como una posibilidad que ha sido reprimida o negada hasta ahora. No hay tal cosa como la suerte, sólo una secuencia de vínculos causales que simplemente expresan una historia personal. La historia personal proporciona la estructura necesaria, como un andamio sólido donde las coincidencias encuentran su lugar como eventos necesarios o causados internamente. (Carl Jung ofrece una importante alternativa en sus estudios del fenómeno de la sincronidad. Ver por ejemplo: C. G. Jung, “Synchronicity: an Acausal Connecting Principle”, 1955, *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 8 (quinta edición): *The Structure and Dynamics of the Psyche* (Princeton: Bollingen Series, Princeton University Press, 1981).

Nada de esto nos dice, claro está, cómo responder a los perpetradores de los ataques terroristas; intenta más bien decirnos lo que cada uno de nosotros necesita hacer para impedir que se perpetúen las condiciones que alimentan esos ataques. Es, en otras palabras, más bien un intento de introversión, pues me parece que la tarea es principal y más urgentemente una tarea individual de actitud o conciencia y sólo subsecuentemente una de acción. No pretende reemplazar la respuesta pragmática ni las consideraciones inmediatas; sin embargo, pretende complementarlas, darles un poco más de profundidad. Pero nuestro actual *ethos* cultural –compulsivamente cientificista y globalizante– exacerbado por el incontenible impulso a la perfección, sintomáticamente manifestado en nuestra imaginación tecnológica y económica, se resiste tercamente a este esfuerzo.⁶⁰



⁶⁰ Muchos amigos –con quienes he compartido de manera íntima los eventos y experiencias que alimentan estas reflexiones– me han ayudado a lo largo de los últimos dos años a revisar y mejorar las ideas que he tratado de articular aquí. Quisiera expresarles a todos ellos mi agradecimiento, pero especialmente a mi amigo y colega Roque Carrión, quien con su excéntrica generosidad y su infalible ojo editorial, ha acompañado la composición de este texto, prácticamente desde su primera encarnación, con genuino afecto e infinita paciencia.

POEMAS / Olvido García Valdés

Dormías. De modo natural

cerré la puerta. Estabas en mi casa
y eras más clara de lo que fuiste
y también era clara la penumbra
de aquella habitación. Buscaba yo
otra cosa y cerré sin ruido comprobando
que ya no tenía voz. Todo
aguardaba bajo formas
de sueño. Tú semejabas
santa Úrsula, atino ahora,
con aquella claridad y algo
del superior tamaño, Úrsula y su sueño.

Entraron a recogerse desde el viento a la cálida
luz de las velas; es el amor amar
baba del rostro, es el amor amar

intransitivo. Qué ya blancos
cabellos, qué cerrada
mirada. Intransitiva
raíz, pero que fluye
como licuado el cuerpo fluye
del caracol sin movimiento
que alimenta a la quieta
luciérnaga, baba nutricia
para gusano
desde el frío
a la cálida.

Son sandalias alegres como un baño,
como un verano, como alegría
del cuerpo o la salud,
sandalias que ciñen pies que hubieran sido
alegres –por gráciles, ligeros– si no fueran
de quien son, si toda el alma
en el cuerpo no cayera pensando
que no es lo que quisiera, y que sabe bien
qué es. Cuenta también con desdichas
que podrían ocurrir como ir perdiéndose

y que en vez de ampararla
y conducirla, la fijaran
a una silla en casa extraña hasta querer
morir, y morir. Podría ocurrir
que deseara caminar por no tener
que sentarse; mover sin término los pies,
sin ligereza o alma, por no volver
a sentarse. Son estas sandalias
rojo y carne alegres como un baño, si no
pesaran en vez de volar sus pies alados.

(Canción de la dama y la muerte)

luna llena y montañas
de flores; sometida
al raso, una nueva
desconocida te hiciste de hermosura
antigua y afilada
dijeron
paz y se volvieron
irreales los años, me has precedido
como las madres y te has ido

cargando tú
la carga
y pesadumbre de mi uña;
sin saber
seguimos
tú sabes ya qué eres,
qué leve eres; sobre cruz
de cobre, sobre la madre y huesos
de la madre

como murciélagos entramos en noviembre
desde la transparencia

tejados y un lienzo
de ladrillo que absorbe cuando llueve
densa el agua pero ahora
es pálido como desvanecerse
como sustancia
desvaneciéndose

de la naturaleza de los afectos
de lo que ocurre o no

OTROS LABERINTOS. BORGES Y LA WEB / Susana Reisz

Desde el instante en que me propuse encontrar alguna guía para organizar las piezas dispersas de un *ars phantastica* borgeana tuve que asumir una verdad de Perogrullo: que la bibliografía crítica –en soporte material y ahora virtual– se ha vuelto inabarcable y que, por lo mismo, me sería imposible eludir la repetición involuntaria de lo mucho que se ha dicho hasta el presente sobre ese y otros temas conexos.

Con esta *captatio benevolentiae* no estoy anunciando la intención de ilustrar mediante mi discurso la idea borgeana de literatura o la idea bajtiniana del lenguaje como *vocalización o entonación* de palabras dichas infinitas veces en infinitas variaciones vocales. Tan solo quiero aclarar que he tratado de convertir ese preliminar acto de resignación en una suerte de metodología.

Decidí, en consecuencia, releer por enésima vez el texto de Borges que él mismo, Silvina Ocampo y Bioy Casares incluyeron en su *Antología de la literatura fantástica* partiendo de la premisa de que el propio autor y sus amigos debieron haber visto en ese texto algo especialmente valioso y paradigmático (no solo en el momento de su publicación, en 1940, sino también en el de su reedición, en 1965).

Motivada tal vez por la primera frase de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (*Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar*) se me antojó navegar por una *enciclopedia virtual universal*. A partir de ese punto me sumergí en un mundo que es quizás el que mejor ejemplifica el fenómeno de la puesta en abismo o del *regressus ad infinitum*: el mundo de los enlaces cibernéticos (en la jerga técnica, del *hipertexto*).

La primera página puso ante mis ojos una minuciosa lista de las personas, acontecimientos históricos, objetos, lugares y libros ficticios y reales a los que alude el texto borgeano. Por supuesto, cada entrada era un enlace que a su vez contenía otros enlaces que a su vez contenían otros enlaces que a su vez... En poco rato mi curiosidad o mi inercia me llevaron, a través de innumerables referencias fuerte o débilmente interconectadas, desde un minucioso y fascinante análisis de Beatriz Sarlo (el capítulo cinco del libro *Borges: a Writer on the Edge*)¹ a una reseña de la producción fílmica del cineasta Paul Schrader, autor de una célebre película dedicada a Mishima. Afortunadamente, a nadie le puede interesar que reconstruya los pasos intermedios pues, preciso es confesarlo, sería incapaz de recordarlos. Tampoco le interesará a nadie que cuente cómo me olvidé parcialmente de Borges para deambular por los más apartados vericuetos de la historia del Japón y de sus manifestaciones artísticas.

Cuando interrumpí mi recorrido –de un modo tan azaroso como lo había comenzado– se me impuso una idea que ahora sé que no puedo decir que sea *mía*, pero que en ese momento fue como una súbita revelación. De pronto se me hizo claro que el vertiginoso mundo de Internet, dominado por el superbuscador Google, se puede ver como un *analogon* o *modelo* (en el sentido científico del término) del *postulado fantástico* que está en la estructura profunda de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de “La lotería en Babilonia”, de “La biblioteca de Babel” y de la mayoría de las ficciones borgeanas.

En muchas ocasiones –tanto en el célebre prólogo a *La invención de Morel* como en numerosos ensayos críticos y entrevistas– Borges utilizó la expresión *postulado fantástico pero no sobrenatural* para caracterizar la obra de Bioy Casares, sus propias ficciones y la literatura fantástica en general. A su vez Bioy Casares empleó casi la misma fórmula en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* para aludir con ella a un rasgo

¹ Este libro, como otros muchos materiales críticos de sumo interés, se encuentra en la magnífica página-web del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges en la siguiente dirección: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsi0.htm>

distintivo de las ficciones borgeanas o afines a las borgeanas², poniendo así en práctica esa misma circularidad o intercambiabilidad de identidades tan típica del imaginario de Borges.

Pienso que con la expresión *postulado fantástico pero no sobrenatural* ambos autores aludían a un limitado grupo de *temas* (en el sentido literario y musical del término) que Borges había utilizado y seguiría utilizando en múltiples *variaciones* metafóricas a lo largo de toda su obra, incluida allí su poesía. Uno de esos *temas* básicos (tal vez el dominante en razón de su amplitud) podría caracterizarse como la *imposible-posibilidad* de descifrar el Gran Misterio con la ayuda de lenguajes o formas de escritura que a su vez requieren desciframiento. Se trataría, pues, de uno de esos *imposibles* (dentro de la noción de realidad vigente) que el mecanismo generador de lo fantástico suele interrogar y poner en duda. O, dicho de otra manera, uno de esos *imposibles* que en mundos o sistemas simbólicos alternativos devendrían *posibles* e incluso *fácticos*, lo que implicaría la transgresión de la noción misma de realidad y de los límites fijados a la capacidad humana de conocer³.

Una de las *variaciones* menos alejadas del *tema original* (si es que tiene algún sentido utilizar aquí la palabra *original*) se halla en el cuento "La escritura del Dios" y se expresa bajo la forma de una sentencia mágica inscrita por la divinidad en el primer día de la Creación; una sentencia que podría salvar vidas pero que resulta inaccesible incluso para quien practica la magia: "Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué

² Uno de los criterios que utiliza para clasificar los cuentos fantásticos es el de la *explicación* del hecho que transgrede los límites de lo real. Dentro de este grupo distingue tres casos (*a*, *b* y *c*) que corresponden aproximadamente a las tres categorías que muchos años después teorizaría Todorov bajo los rubros de lo *maravilloso*, lo *fantástico* y lo *extraño* (o *fantástico-extraño*). El caso *b* contiene la fórmula mencionada, que es evidentemente la de su predilección: "Los [cuentos] que tienen explicación fantástica pero no sobrenatural ("científica" no me parece el epíteto conveniente para esas invenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis)". (11) [Mío el relieve].

³ En otros trabajos teóricos y críticos he hecho una exégesis de estos términos, en los que me apoyo para mi propia caracterización de las ficciones fantásticas. La exposición más extensa se halla en Reisz [de Rivarola] 1986, 135-190 (texto incluido en Reisz [de Rivarola] 1989, 132-151 y también parcialmente recogido en Roas 2001, 193-221). Véanse, asimismo, Reisz [de Rivarola] 1982, 1985-1986 y Reisz 1997.

caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido" (*El Aleph*, 116).

Una variante de corte más dubitativo, pero análogamente ceñida al tema de origen, se reconocerá en este párrafo del ensayo "El idioma analítico de John Wilkins":

cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. (*Otras inquisiciones*, 143)

En lo que sigue el texto hace explícita la contradicción inherente en el propósito de descifrar lo indescifrado pero, al mismo tiempo, deja abierto un resquicio por el que se pueden infiltrar la esperanza o la duda: "La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios" (ib.).

Lenguajes y mundos imaginarios que se apoderan progresivamente del mundo 'real', una biblioteca infinitamente laberíntica que contiene todo el saber y ningún saber, un sistema de lotería que se ramifica y prolifera sin límites, un designio disfrazado de azar o un azar que corresponde a un ordenamiento oculto, un punto que contiene todos los ángulos y facetas del globo son otras tantas variaciones, *dudosamente imposibles* (o, lo que es lo mismo, sugeridas como *posibles*), de uno de los temas que más frecuentemente ocupan el lugar del postulado fantástico.

Para volver al punto de partida de estas reflexiones, añado que todas las *variaciones* mencionadas se dejan asociar sin mucho esfuerzo al popular ámbito de la Internet. Allí todos los lenguajes históricos ceden ante un nuevo lenguaje de reciente creación; allí el apabullante volumen de información, combinado con la ausencia de ordenamiento jerárquico, remeda un laberinto o un pozo sin fondo; allí el azar asume la máscara del orden en las secuencias de enlaces; allí una pequeña pantalla, apenas algo más que un punto, se convierte en mirador de todo lo que acontece o se

dice que acontece o se cree que acontece; o de todo lo que se escribió, se respondió, se citó, se repitió, se sacó de contexto, se distorsionó, se falseó...

Como lo mencioné más arriba, una vez descubierta la relación analógica entre el *postulado fantástico* borgeano, el ciber-espacio y los laberintos del *hipertexto*, se me ocurrió ir a la gran red para comprobar si alguien había observado ya la afinidad entre ese proceloso océano informativo y los mundos imaginarios de Borges y, para mi desmayo, de un solo *clic* encontré un texto de este mismo año 2004 en el que se establece un paralelismo entre el incontrolable e inverificable flujo noticiero del periodismo globalizado y las imágenes de *La biblioteca de Babel*⁴. Una nueva inmersión en las profundidades del hipertexto me llevó a descubrimientos aún más descorazonadores, de los que solo mencionaré uno como muestra: un investigador de Singapur, especialista en informática, ha logrado reunir una lista (abierta, por supuesto) de cien lugares virtuales en los que de un modo u otro se menciona la conexión que yo había creído *descubrir* en mi reciente relectura de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".

Después de echarle una mirada a ese texto virtual se me impuso la resignada convicción de que todo lo que se pueda anotar sobre Borges ya fue dicho de uno u otro modo y volverá a ser dicho muchas veces más en innumerables entonaciones individuales... pese a lo cual insistiré en añadir mi voz al coro de la crítica borgeana con la utópica esperanza de que en ella se puedan percibir algunas inflexiones particulares. Vuelvo, pues, al proyecto anunciado en el título de estas páginas para proseguir con la defensa de su validez.

Puesto que Borges ha estado siempre tan inclinado a la ironía, a la parodia y al *understatemet* en relación con sus propios valores literarios, pretender reconstruir (o inventar de modo verosímil) su *ars phantastica* parecería ser, en efecto, una empresa condenada de antemano al fracaso. Tanto más cuanto que en las incontables ocasiones en las que se le pedía que hablara sobre la literatura fantástica, ya fuera en conferencias o en entrevistas, tendía a borrar los límites entre los géneros y a ignorar las

⁴ He aquí la dirección: http://www.themodernword.com/borges/borges_papers_rollason2.html

divisiones a las que los teóricos solemos dar importancia. Es así como su afirmación –tan reiterada que sería ocioso documentarla– de que en última instancia *toda la literatura es fantástica* echa por tierra laboriosas tipologías y convierte al controvertido término clasificatorio en un mero sinónimo de *ficcional* o de *imaginario*, volviéndolo en consecuencia insertible para caracterizar sus ficciones.

No se puede olvidar, sin embargo, que en sus momentos de más cuidadosa reflexión crítico-literaria, especialmente en prólogos y reseñas de libros, esbozó definiciones de un *arte fantástica* afín a la suya con un afán de precisión digno de los más célebres teóricos en la materia. Una vez más me importa citar en este contexto aquel pasaje del prólogo a *La invención de Morel* en el que se vislumbra en germen la definición (y la interrelación) de los géneros de *lo extraño* y de *lo fantástico* que Todorov pondría en boga a comienzos de los años setenta:

Las ficciones de índole policial –otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos– refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural. (30)

Tanto en este prólogo como en el muy citado ensayo “El arte narrativo y la magia” Borges enfatizó su predilección por una narrativa que priorice el encadenamiento causal de los acontecimientos y que deje de lado las motivaciones psicológicas de los personajes. Su rechazo del realismo y de todas las formas de causalidad con las que se pretende mimetizar el carácter impredecible y abierto de los sucesos de la vida real lo llevó a exaltar las bondades de la novela de peripecias y la ceñida estructura del relato *de índole policial con solución fantástica*. (Más adelante volveré al problema de la *solución* del enigma y de su supuesta clave).

En relación con las características ideales de la estructura narrativa, el *ars phantastica* borgeana parecería remontarse al más antiguo e influyente canon de la preceptiva literaria de Occidente. Me refiero,

por supuesto, a la *Poética* de Aristóteles y al principio de la unidad de acción, una norma que exige un riguroso causalismo, la sistemática eliminación de elementos accesorios y la prohibición del *deus ex machina* para el desenlace (un recurso al que Borges probablemente llamaría *juego de manos*)⁵. Un famoso pasaje del capítulo 8 de la *Poética* formula esa ley de manera lapidaria:

Es preciso [...] que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo. (1451 a 30-35)

Expresiones borgeanas como “coronación o pesadilla de lo causal”, “juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades” o la idea de que los pormenores, para ser válidos, han de tener un carácter profético, parecerían caerle a la perfección a la estructura trágica unitaria consagrada por Aristóteles y muy especialmente a su modelo ideal, el *Edipo rey* de Sófocles. Puesto que, además, la fábula de este monumento de la literatura occidental se puede considerar el arquetipo del relato policial con enigma, no me parece casual que en su ensayo sobre Quevedo Borges mencionara a Edipo como uno de los pocos símbolos literarios con fuerza suficiente para apoderarse de la imaginación de la gente. El argumento en que sustenta esta opinión revela que su propia poética privilegia el principio constructivo de lo que yo llamaría *indagación racional sin desvíos*: “Sófocles tiene un rey que descifra enigmas y a quien los hados harán descifrar el horror de su propio destino” (*Otras inquisiciones*, 55).

El *buen* relato fantástico, sería, por lo tanto, aquel que toma prestado de la *buena* tragedia un causalismo tan férreo, tan inexorable y tan despojado de detalles psicológicos o ambientales como el de los mitos en que se sustenta la poesía trágica de los griegos. Si extendemos la analogía a otros elementos de la trama llegamos a la conclusión

⁵ Véase este pasaje de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”: “Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos”. (*El Aleph*, 131).

de que el narrador del relato fantástico ideal debería ocupar el lugar de Edipo. Conjeturo que Borges se apoya en este presupuesto cuando sostiene que en *La invención de Morel* Bioy Casares *descifra plenamente* (cabría añadir: *como Edipo*) “una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo”.

Detengámonos ahora por un instante en esas dos *falsas* claves que, después de ser sucesivamente tomadas en consideración y descartadas por fáciles o inconducentes⁶ (como las falsas pistas que sigue al comienzo Edipo), le cederán el paso a la *auténtica* clave, el postulado fantástico. Me importa examinarlas pues me permiten entrar en un tema que considero crucial: las relaciones entre la literatura fantástica y el miedo.

Dentro del pensamiento borgeano la alucinación se ubica del lado de la pesadilla, de esa incoherente, deshilvanada o borrosa estructura narrativa que él reconoce y aprecia en los cuentos de Kafka⁷ o en el *märchen* chino⁸. Parecería haber aquí una cierta contradicción: ¿cómo es posible que quien tanto valora el modelo narrativo de las obras de

⁶ Bioy Casares comparte con Borges la idea de que resolver el misterio recurriendo al motivo de la alucinación suele dar como resultado un desenlace defectuoso. En el pasaje del prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* citado en la nota 1) se refiere a los textos “que admiten una explicativa alucinación” y si bien concede que algunos pueden ser de calidad, concluye categóricamente que tal explicación “generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico”.

⁷ En el prólogo a *La metamorfosis* Borges caracteriza los textos incluidos en *Un médico rural* como “catorce cuentos fantásticos o catorce lacónicas pesadillas” (*Prólogos*, 157).

⁸ Véase esta interesante reflexión sobre las diferencias entre el *märchen* europeo y el chino: “El cuento de hadas europeo (y el árabe) son del todo convencionales. Una ley ternaria los rige: hay dos hermanas envidiosas y una hermanita buena, hay tres hijos de rey, hay tres cuervos, hay una adivinanza que descifra el tercer adivinador. El cuento occidental es una especie de artefacto simétrico, dividido en compartimentos. Es de una simetría perfecta. ¿Habrà cosa que se parezca menos a la belleza que la simetría perfecta? (No quiero hacer una apología del caos; entiendo que en todas las artes nada suele agradar como las simetrías imperfectas...) En cambio, el cuento de hadas chino es irregular. El lector empieza por juzgarlo incoherente. Piensa que hay muchos cabos sueltos, que los hechos no se atan. Después —quizá de golpe— descubre el porqué de esas grietas. Intuye que esas vaguedades y esos anacolutos quieren decir que el narrador cree totalmente en la verdad de las maravillas que narra. Tampoco es simétrica la realidad ni forma un dibujo” (*Textos cautivos*, 226).

*imaginación razonada*⁹ (o de *fantasía razonable*)¹⁰ pueda admirar una obra que imita la confusa lógica del sueño? El atractivo estaría, a mi juicio, en las emociones que esa borrosidad suscita en el proceso de lectura: miedo a lo desconocido, angustia, extrañamiento perturbador. Como escritor Borges no las persiguió con mayor empeño, pero tampoco las desterró de su propio universo.

En lo que se refiere a la otra pista falsa (la de la lectura simbólica o alegórica) conviene recordar que dentro de la poética explícita borgeana el símbolo se ubica en el terreno de lo ambivalente y difuso. Es 'esto' y 'lo otro' al mismo tiempo; una dualidad en permanente tensión; una duplicidad que se resiste a la fusión; un desafío al principio de identidad y a la necesidad racional de abstracción. El animal que por la mañana camina en cuatro pies, al mediodía en dos y al atardecer en tres no es *tan solo* el hombre del enigma edípico, sino *simultáneamente* el hombre y ese misterioso monstruo metamorfoseable con el que se pretende representarlo¹¹. Me parece casi redundante añadir que la perplejidad o el escándalo de la razón que esa duplicidad puede suscitar es capaz de producir también un efecto desestabilizador cercano al miedo.

Hago hincapié en sentimientos de signo negativo como el temor, la angustia, la inquietud, la perturbación, la extrañeza u otros similares

⁹ Véase, además del citado prólogo a *La invención de Morel*, el siguiente pasaje del prólogo a *Santiago Dabove: La muerte y su traje*: "Todas las piezas que componen este volumen póstumo pertenecen a un género que podríamos definir como de imaginación razonada, pero los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo" (*Prólogos*, 73-74).

¹⁰ Véase este comentario positivo sobre Arthur Machen: "*El terror* (1917) es un buen ejercicio de fantasía razonable, un poco a la manera de Wells" (*Textos cautivos*, 133).

¹¹ Cf. este pasaje de la reseña a *The Croquet Players* de H.G. Wells: "Todos propendemos a creer que la interpretación agota los símbolos. Nada más falso. Busco un ejemplo elemental: el de una adivinanza. Nadie ignora que a Edipo le interrogó la Esfinge tebana: '¿Cuál es el animal que tiene cuatro pies en el alba, dos al mediodía, y tres en la tarde?' Nadie tampoco ignora que la contestación es 'El hombre'. ¿Quién de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo concepto de 'hombre' es inferior al mágico animal que deja entrever la pregunta y a la asimilación del hombre a ese monstruo y de setenta años a un día y del bastón de los ancianos a un tercer pie?" (*Textos cautivos*, 169).

pues considero, en total acuerdo con David Roas¹² (y en desacuerdo con muchos otros teóricos) que esos sentimientos, en tanto potenciales efectos de lectura, son un elemento constitutivo de lo fantástico, incluido allí lo fantástico borgeano. En este último punto me aparto, asimismo, de la opinión de algunos de los más sabios estudiosos de Borges, como Jaime Alazraki¹³.

En relación con los puntos de vista contrarios a mi tesis quisiera señalar que la *fantasticidad* de un texto no queda invalidada por el hecho de que muchos lectores concretos puedan no experimentar sentimientos perturbadores, del mismo modo que la falta de competencia o de intereses literarios de muchas personas no anula el valor artístico que los textos canónicos tienen para muchas otras. Habría que añadir, de otro lado, que esos potenciales efectos de lectura no solo dependen de la *sangre fría* de cada lector (como sugería irónicamente Todorov en su ya clásica *Introducción a la literatura fantástica*) sino de muchos otros factores extra e intraliterarios.

Conviene recordar, además, que el miedo (o como queramos llamar a la reacción emocional que suscita una amenaza de cualquier tipo) puede mostrarse en muy diversas formas. Una de ellas, la más universal y la más explotada por la variante fantástica de lo *gótico*, es la que se deriva de una inminente amenaza a la seguridad física; otra, que no todos los hombres comparten y que incluso puede asumir variadas intensidades en el transcurso de una vida, se relaciona con angustias o incertidumbres de índole metafísica, las que a su vez se podrían retrotraer al general temor humano a lo desconocido. Tanto la literatura fantástica del XIX como la del XX han incorporado a su imaginario diversas formas del miedo, formas que a su vez están ligadas a diversas maneras de cuestionar y de transgredir los límites de la noción de realidad vigente en cada época y lugar: ni toda la literatura del XIX se alimenta de fantasmas y vampiros ni toda la del siglo XX se limita a proponer modelos alternativos de lo real en el tono de

¹² Varios de mis argumentos se apoyan en los de Roas o entablan un diálogo con sus textos, sobre todo con Roas 2001, 2002a y 2002b, así como con un manuscrito inédito titulado "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico".

¹³ Véase sobre todo Alazraki 1990 (incluido en Roas 2001, 265-282).

un epistemólogo. La misma diversidad de efectos potenciales de lectura puede observarse incluso en el interior de la obra de un mismo autor, ya sea que se trate de Hoffmann o de Maupassant, de Borges o de Cortázar.

Aunque más aficionado a la variante metafísica del miedo, Borges incluyó en sus reflexiones (y en algunos casos *paladeó*, como lo sugerí más arriba) otras formas menos abstractas del horror. Además, como se ve en este pasaje en que alude al misterio cristiano de la Santísima Trinidad, planteó explícitamente las diferencias entre unas y otras: “El infierno es una mera violencia física, pero las tres inextricables personas importan un *horror intelectual*, una infinitud ahogada, especiosa, como de contrarios espejos” (“Una vindicación de la cábala”, *Discusión*, 57).

La irónica mención del infierno se puede entender como una metáfora de la especie más elemental del miedo: la relacionada con la representación anticipatoria del sufrimiento corporal y con imágenes de carne lacerada, sangrante, devorada, convertida en pasto de las fieras o de las aves de rapiña. Los griegos llamaron a ese sentimiento *phobos*, palabra que a partir del siglo XX ha adquirido una fuerte connotación psicológico-psiquiátrica pero que en sus orígenes designaba la más concreta y visible manifestación de ese afecto primario: la acción defensiva de correr. Pienso que la etimología de la palabra se explica sola. Resulta obvio, en efecto, que cualquier ser humano, primitivo o moderno, correría espantado si un tigre hambriento le saliera al paso o –para mencionar una circunstancia propia de lo fantástico– si se le apareciera súbitamente el misterioso “chupacabras”, versión popular, contemporánea y caribeña, de los vampiros de la novela gótica del XIX, tan menospreciada por Borges y Cortázar (y por la mayoría de sus exégetas).

En relación con esto último tal vez cabría recordar que los terrores no solo varían según la época sino también según las culturas y los estratos sociales: lo que para ciertos espíritus es superchería primitiva y ridícula, puede ser para otros una posibilidad tan factible y tan amenazante como una guerra, un huracán o un terremoto. Pero todavía más importante que todo eso es la necesidad interna, inherente al sistema literario, de renovar los recursos con los que se busca producir miedo o cualesquiera repercusiones afectivas en el lector.

Borges hizo hincapié en esta necesidad de cambio en su ensayo "Sobre los clásicos": "Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levisimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector" (*Otras inquisiciones*, 261).

En relación con el miedo como factor constitutivo de lo fantástico me atrevo a conjeturar que así como Platón repudiaba el contenido "irracional" de los mitos pero al mismo tiempo era sensible a la belleza y al impacto emocional de los poemas homéricos, de modo análogo Borges tendía a descartar de su universo fantástico los afectos primarios pero podía experimentar la *conmoción* y el *espanto* propios de la tragedia ante ciertas representaciones literarias de los miedos más elementales. Por ejemplo, en su prólogo a las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury se interroga admirado: "¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me pueblen de terror y de soledad? ¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima?" Y concluye el texto con una confesión del placer catártico ligado a esos perturbadores sentimientos:

Hacia 1909 leí, con fascinada angustia, en el crepúsculo de una casa grande que ya no existe, *Los primeros hombres en la Luna*, de Wells. Por virtud de estas *Crónicas*, de concepción y ejecución muy diversa, me ha sido dado revivir, en los últimos días del otoño de 1954, aquellos deleitables terrores.

La proclividad a dejarse llevar por el placer del terror parece haber sido compartida por los tres amigos que una noche de 1937 decidieron hacer una antología de los mejores cuentos fantásticos siguiendo "un criterio hedónico" (como lo declara Bioy Casares en el párrafo final del prólogo de 1940). Esa proclividad, que queda puesta en evidencia desde la primera frase de dicho prólogo ("Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras"), explicaría la elección de uno de los cuentos más morbosamente horripilantes de Poe, "La verdad sobre el caso de M. Valdemar", y de ese otro paradigma de lo terrorífico que es "La pata

de mono" de W. W. Jacobs. Me parece importante subrayar que el postulado fantástico en que se sustentan ambos cuentos no sugiere dilemas ideológicos o filosóficos sino el más antiguo terror de la humanidad: la posibilidad de que un muerto intervenga en el mundo de los vivos.

Para concluir, quisiera recordar que todas las obras del género fantástico, tanto las de *imaginación razonada* como las que siguen un diseño estructural y temático menos sofisticado, se apoyan en algún *postulado fantástico* que es solo eso: un *postulado*, no una *demonstración* conducente a cambiar o a reafirmar nuestra noción de realidad. En esa indeterminación básica, en esa negatividad que cumple la función de remecer el edificio de las creencias tradicionalmente admitidas como verdades sin ofrecer ninguna a cambio, radica el potencial efecto de estremecimiento que considero constitutivo del género.

Me inclino a pensar que en este aspecto (o tal vez deba precisar: *solo* en este aspecto) el *ars phantastica* de Borges no difiere sustancialmente de otras poéticas. El *postulado fantástico pero no sobrenatural* que corona su ideal de *imaginación razonada* se limita siempre a proponer una explicación improbable, vacilante y en última instancia engañosa: una explicación que no llega a resolver la ambivalencia de la alucinación ni la del símbolo y que, por eso, puede producir en ciertos lectores aquel inquietante efecto que Macedonio Fernández caracterizaba como "el mareo de su sentimiento de certidumbre de ser"¹⁴. Y quien dice *mareo* puede decir también *estremecimiento* o simple y llanamente *miedo*.

De modo análogo a la sentencia mágica de "La escritura del Dios", en el postulado fantástico está contenida la clave del misterio, pero esa clave no está a la vista: se halla escondida en una escritura aún no descifrada. El reconocimiento de este hecho, como el de tantos otros fenómenos estéticos, puede dejar indiferentes a muchos lectores o tan solo dispuestos a especulaciones filosóficas a muchos otros. Mi caso, que es el que mejor conozco, ilustra otro tipo de experiencia: el solo pensarme en la posición del protagonista de "La escritura del Dios", de "El inmortal" o de "Las

¹⁴ En "Para una teoría del arte" (t. III de las *Obras Completas*, 1974).

ruinas circulares”, me produce un sobrecogimiento similar a una pesadilla o a la visión real de un abismo. ¿Será porque no tengo suficiente *sangre fría* o porque me faltan condiciones para el pensamiento abstracto...?

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, XIX, 2, 1990, 20-33. Recogido en D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: 2002, Arco/Libros, 265-282.

Aristóteles, *Poética* (edición trilingüe por Valentín García Yebra). Madrid: 1974, Gredos.

Borges, Jorge Luis; Silvina Ocampo; y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: 1940, Sudamericana.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: 1940, Emecé.

——— *Ficciones*. Buenos Aires: 1956 y 1996, Emecé.

——— *Discusión*. Buenos Aires: 1957, Emecé.

——— *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: 1960, Emecé.

——— *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: 1998, Alianza Editorial.

——— *Textos cautivos*. Madrid: 1998, Alianza Editorial.

Fernández, Macedonio. *Obras completas*. Buenos Aires: 1974, Corregidor.

Reisz, Susana. “Borges: teoría y praxis de la ficción fantástica”, *Lexis* 6 (2): 1982, 161-202.

——— “En compañía de dinosaurios”. En: “Lo fantástico: literatura y subversión”, monográfico de la revista *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto de 2002, 46-50.

——— “Entre el género fantástico y el género femenino: las fantasmagorías eróticas de Juana Manuela Gorriti”, en *Narrativa fantástica en el siglo XIX. (España e Hispanoamérica)*. Lérida: 1997, Editorial Milenio, 223-34.

——— “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: 2001, Arco/Libros,

——— “Política y ficción fantástica”, *Inti* 22-23, 1985-1986, 216-30.

——— *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: 1986, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

——— *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: 1989, Hachette Argentina.

Roas, David. "El género fantástico y el miedo", en D. Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de la revista *Quimera*, núm. 218-219 (julio-agosto de 2002), 41-45. (2002 a).

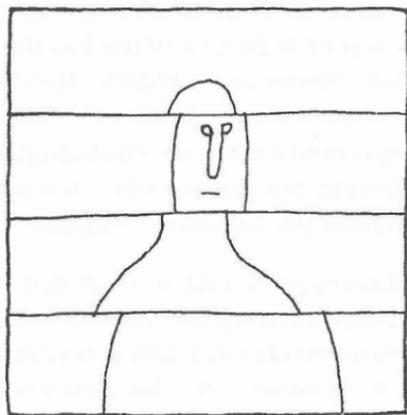
——— *Hoffmann en España. Recepción e influencias*. Madrid: 2002, Biblioteca Nueva. (2002 b).

——— "La amenaza de lo fantástico", en D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: 2001, Arco/Libros, 7-44.

——— "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico". Manuscrito.

Sarlo, Beatriz. *Borges: a Writer on the Edge*. Texto on line. <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsi0.htm>

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: 1972, Tiempo Contemporáneo.



SOBRE LITERATURA / Ágnes Nemes Nagy

ESTATUAS NEGATIVAS

En los últimos diez años la poesía ha causado varias inquietudes tanto en sus cultivadores como en sus lectores. Estamos inquietos por muchas razones; entre otras, quizás, porque nos hemos dado cuenta una vez más de que nuestra conciencia es más vasta que nuestro vocabulario.

Siempre ha sido así. Casi todas las generaciones libran su propia batalla de sinceridad con la anterior, buscando palabras nuevas para las realidades nuevas, es decir, para la conciencia considerada válida para una época dada. Lo nuevo ahora es su carácter extremo. Creemos que entre la poesía actual y la de la época anterior hay un abismo mayor, de lo que es habitual entre épocas (por supuesto, si consideramos con un gesto generoso pero no insensato los últimos cien años como una época homogénea). Y tenemos muchos motivos objetivos para que esta ruptura, inusitadamente grande, sea considerada como un hecho y no sólo tenga aires de importancia por hallarnos "atrapados" en el tiempo.

Si nos permitimos, pues, esta revisión demasiado amplia, podríamos decir que por el momento ponemos en tela de juicio todo lo que hasta hace más o menos cien años se llamaba poema. Naturalmente, no es su valor lo que cuestionamos, sino los recursos que utiliza; no la calidad, sino las diferentes creencias en el principio activo del poema. Creemos saber, frente a las tradiciones de cerca de tres mil años, que el principio activo del poema no se encuentra en sus metas formales y de contenido. Nuestras abstracciones evidentemente están buscándolo, buscan lo puramente esencial. Seguramente está allí, en el enorme bagaje

poético que hemos heredado de los milenios anteriores. La piedra filosofal está allí entre la enorme cantidad de “trastos de poca monta”, y nosotros llevamos cien años arrojando, reorganizando, perturbando las nociones heredadas –con el *dérèglement* de Rimbaud o ya ni siquiera de Rimbaud–, para toparnos con el núcleo radiante.

No olvidemos, sin embargo, que nuestra rebelión no es joven, y la etiqueta poética es apenas menos estrecha, pero igualmente variada, que en cualquier otro periodo consagrado. No debemos temer que la búsqueda unilateral de lo esencial nos haya despojado de lo superfluo. Tenemos nuestras propias tareas, hemos heredado los gestos de la ruptura formal (y de contenido) –aunque sean recientes– de la misma manera que las conjeturas y las desilusiones, estas ilusiones invertidas. Podemos esperar, pues, que nuestros equívocos sean tan fecundos como los de hace quinientos años. En todo caso, el gran gesto (entre otros, el de Rimbaud), por el que la poesía se convirtió en fenómeno del siglo XX, casi anticipándose en el espacio y en el tiempo a los cambios producidos en las guerras y en la geografía estelar, ya pertenece a nuestro legado. El *dérèglement* se ha vuelto norma, fuente capital de miles de nuestras escuelas poéticas.

Lo que no quiere decir que se haya desgastado la inquietud. Porque la meta, inalterablemente, es la fijación de la visión poética interior, más escondida, hasta ahora inefable y sin nombre. Y en esto –a todos más o menos así nos parece– hemos avanzado un poquito. Por lo menos hemos aprendido a lo largo de los últimos cien años qué es lo que no sabemos. No sabemos por qué el poema llega a ser poema. Nuestros conceptos se han descompuesto. No sabemos cuál es la parte más profunda del efecto artístico. Nuestras opiniones de referencia son negativas. No es la palabra, no es la intención, no es la forma, no es la ruptura formal. Ni una cosa, ni la otra. Todo nuestro saber es negativo. Al igual que las estatuas negativas de Pompeya, las cavidades fosilizadas en la lava, que conservan las huellas de los cuerpos de los fugitivos de entonces –sus movimientos finales– ya pulverizados. Pero el efecto artístico, los secretos de lo esencial, los muchos no-sabemos no pueden ser rellenados con yeso, tal como lo hacían los arqueólogos con aquellas

cavernas de lava de Pompeya para obtener la temible estatua. La estatua de lo esencial sigue siendo desconocida.

No podemos seguir fingiendo, por lo tanto, como si conociéramos lo que no conocemos. Tanto menos porque pienso que detrás de lo desconocido hay otro desconocido más: nuestra extrema diferencia con el pasado se nutre de otro escrúpulo. Las revoluciones nos han enseñado que en el siglo XX debemos escribir a la manera del siglo XX. Pero ahí está la otra cuestión del siglo XX, en realidad ¿es posible escribir?

No es esta pregunta lo nuevo, sino la vehemencia con la que nos la planteamos. Todos lo sabemos: el enemigo principal de la poesía es la palabra. La palabra tiene significado. Y el trecho cien veces registrado entre la palabra como recurso de comunicación cotidiana y la palabra como recurso de la poesía es nuestra nunca suprimida experiencia. Otras artes no tienen ningún problema de este tipo. Tienen su propia sensibilidad inajenable, la piedra, el color, el sonido, la forma. Suelen decir que la ciencia natural es moralmente indiferente. Permítasenos volver a afirmar, pues, una y otra vez—como una rima floja—, que las artes no verbales son conceptualmente indiferentes. ¡Fácil para ellas! Pueden hacer cualquier cosa: ninguna tendencia, ningún ismo, ninguna escuela les puede quitar su riqueza, su carácter visible, audible, palpable, su índole corporal que está de guardia en lo esencial del arte.

Y el poema ... el pobre poema. Su propia sensibilidad endógena inseparable de su cuerpo —su musicalidad— es escasa. Temo que la musicalidad de la música la supere. Es decir, el poema se atavía con lo ajeno. Las imágenes que pintamos en las palabras ¿para qué sirven? Para que mediante letras y signos incoloros, se transformen en “plásticas” en la mente del lector. Hemos llegado hasta tal punto que, incluso con las mayores maquinaciones posibles, apenas somos capaces de codificar algo que verdaderamente queremos en el poema. Junto a las palabras, en contra de las palabras, vamos explicándonos con sonidos o espacios interlineales, con trucos o asociaciones, y con todo eso nuestra autoexpresión resulta cuestionable (claro, con la excepción de la esfera conceptual). Y es cuestionable, no porque el arsenal de nuestros poetas

del siglo XX, y los resultados de los grandes poetas compañeros sean pobres. Todo lo contrario. No nos contentamos con lo nuestro, nos parece escasa la fuerza de las palabras desgastadas por el uso cotidiano, nos enfrentamos con la incapacidad de nuestro propio material artístico, del lenguaje. Déjese reiterar: hemos vuelto a darnos cuenta de que nuestro vocabulario es pequeño. La revolución poética de nuestro siglo no es más que la rebelión del lenguaje contra sí mismo. Nos parece ridículamente escaso lo que sabemos decir. Incesantemente queremos decir lo que no sabemos. No sabemos decir, porque nuestro lenguaje humano, insoportablemente estrecho, es apenas capaz de expresar la conciencia poética. Hay, por lo tanto, algunos que, con languidez, consienten en decir lo que se puede decir con el lenguaje. Hay otros que van desgarrando el material poético hasta tenerlo despedazado, y luego callan. El silencio moderno del poeta, de Rimbaud, de Rilke, de Valéry y el de algunos otros más, es un síntoma de nuestro siglo, aunque en absoluto lo sea por una única razón. Y hay poetas que siguen proponiéndose escribir poemas, forjar arte con ese sistema secundario de signos anti-artístico, que es el lenguaje.

Y ahora vamos a borrar la pizarra llena de escritos. Por supuesto, la dualidad del lenguaje, su uso conceptual y no-conceptual, cotidiano y artístico-sensorial es nuestra perpetua carga. Por supuesto nuestras ilusiones, talladas sobre "lo esencial" de nuestro arte son estatuas negativas, mucho más que la sabiduría autoexaminadora de otras artes. ¿Pero no es precisamente en esta dualidad en la que la palabra se parece más al creador de su arte, al hombre? Sin duda alguna: en la literatura hay algo incómodamente anfíbio. Es como los prismáticos que son, al mismo tiempo, vasos de agua. Es un poco más malo que los prismáticos de verdad, y es un poco más torpe que el verdadero vaso. ¿Pero no le ocurrirá lo mismo al hombre? Es más débil que el animal salvaje, y más lento que la máquina. Es demasiado multifacético para ser perfecto en cualquiera de sus actividades específicas. Creo que la literatura y la poesía se vinculan con su creador, y conviven con él sacando beneficios, precisamente, de sus debilidades, de su multifacética vulnerabilidad. La poesía (siendo arte) no es pura. Pero me temo que el hombre tampoco lo sea.

SOBRE LA CRISIS DEL LENGUAJE

La llamada crisis del lenguaje es una cuestión, aproximadamente, de edad centenaria, que en el pasado denominábamos revolución poética. Era una denominación legítima; nadie se esperaba que algunas innovaciones técnicas de la poesía, la inquietud literaria de algunos jóvenes, algunas ideas expresadas en cartas particulares o en manifiestos con letras abigarradas –aunque hayan producido un impacto literario indefinidamente prolongado–, repercutieran en las áreas científicas más variadas. Pero aquí no se trata sólo de repercusión. Se trata más bien de quemar la maleza; sociólogos, matemáticos, teóricos de literatura provocaban los fuegos desde muchos frentes, con gestos cercadores.

Con este símil de la quema de maleza no pretendo dramatizar la situación. Es suficientemente dramática por sí misma. Prescindo también de las atractivas posibilidades de desarrollar esta analogía. Y para que el lector no se equivoque, y no se proponga descubrir un incómodo narcisismo en estas frases, en las que el autor analiza sus mediocres símiles en lugar de hablar directamente del asunto, permítaseme observar que las anteriores han sido frases con función de ejemplo. Son las ilustraciones de una rama de la nueva visión del lenguaje, que han sido designadas para presentar que a partir de ahora las comparaciones (imágenes, metáforas, símbolos, etc.) se deben tomar mucho más en serio, más en serio todavía –dicen los científicos–, de lo que hasta ahora las han tomado los escritores-poetas en su fervorosa o juguetona excitación.

Nosotros, pertenecientes a la especie de los escritores, también hemos cultivado hasta hoy los recursos de nuestro oficio. Dependiendo del objetivo, los hemos pulido o los hemos hecho añicos. Nuestra existencia se sentía amenazada si la calidad de los recursos se recibía sin comprensión. Pero esta importancia –en la mayoría de los casos de orientación negativa– que hoy día se le atribuye al lenguaje, a las metáforas o a las conjunciones ocultas como secretos del gremio, de alguna manera, ha superado nuestras expectativas. En la revolución centenaria de la literatura, en los combates multilaterales por el lenguaje poético moderno, nos ha tocado el destino del manzano inocente, que a pesar de

todo, fundamentalmente quiere dar fruto, pero que, en un momento dado, se entera de que su fruta se ha convertido en la manzana de Newton, en la prueba legendaria de la gravitación.

Las tesis que hoy esbozan la crisis del lenguaje y la nueva visión del mismo son archiconocidas. Aún así déjenme formar un ramillete de algunas, por así decirlo: en orden de peligrosidad. Los recursos artísticos se han vaciado, hay que encontrar un nuevo lenguaje. (Esto no nos asombra demasiado; nos estamos esforzando por lograrlo.) En segundo lugar, la escritura languidece, su papel será absorbido por otros recursos comunicativos nuevos. (Una única observación acerca de esto: siempre se necesitará la enunciación *conservada*.) Además: fuera del lenguaje verbal comienzan los conocimientos esenciales de la existencia. (Esto es emocionante. Esta investigación policíaca más allá de los terrenos verbales siempre ha sido campo de los poetas, si bien no han perseguido lo mismo que los matemáticos han encontrado.) Por último, una tesis más: la inversión del orden del lenguaje y del pensamiento es la suposición de que ni siquiera *podemos pensar* algo diferente de lo que nos es proporcionado por los rieles marcados del lenguaje.

No creo que estas cuestiones se puedan contestar de verdad hoy día. Permítaseme elegir, sin embargo, esta última para añadir unas palabras. Naturalmente, discutir con hipótesis científicas que pueden convertirse en hechos es una vana tarea. Tampoco es cosa nuestra. Pero veamos, pese a todo esto, ¿por qué nuestra conciencia indica peligro en cuanto nos acerquemos a esta tesis? Porque mientras, aparentemente, aumente las funciones del lenguaje, lo despoja de sus reservas (hasta ahora prácticamente infinitas). Se lleva a cabo un viraje epistemológico secreto, hablando en metáforas, se invierte la relación sujeto-objeto (la relación pensamiento-lenguaje), y así refuerza la limitación percibida, ya con amargura, de la conciencia.

¿Pero de verdad es así? Vamos a verlo más de cerca. De la tesis se deduce que el lenguaje también es una red (tal como hasta ahora lo ha sido el pensamiento), que echamos al mundo y ¿qué pescamos con ella? Una parte de la realidad. Por lo visto, también el lenguaje es una catego-

ría, cualidad y capacidad de nuestro ser humano, de cuya índole absoluta es mejor no forjarse ilusiones como tampoco de otras llamadas categorías, como el espacio, el tiempo, que ya tantas veces han sido puestas en tela de juicio por los científicos de nuestro siglo. Y si no nos aferramos a la nomenclatura, arrojemos fuera de nosotros la palabra "categoría", vamos a llamar el lenguaje con otro vocablo cualquiera, emisor-receptor o canal mediador, y si no hemos olvidado, o hemos postulado en serio la tesis según la cual no podemos pensar otra cosa de la que posiblemente tenemos capacidad verbal, debemos quedarnos pasmados ante este mecanismo escaso y muy humano, el lenguaje que ha funcionado tan bien durante milenios, y ha funcionado especialmente bien con respecto a cosas no pertenecientes al universo humano. El lenguaje y su acompañante (¿su padre?, ¿su cónyuge?, ¿su hijo?), la razón, han obtenido resultados espectaculares en el conocimiento de la naturaleza, en la ciencia, en su influencia en el mundo natural, pero con su influencia social-humana no podemos estar contentos en absoluto. Es decir la "referencia" –refiriéndose a la naturaleza–, generalmente, se realiza con éxito. Estamos, pues, en la extraña situación de que prácticamente todo funciona perfectamente con la razón humana y con el lenguaje, sólo que teóricamente todo se va poniendo cada vez más imposible. Por otra parte, no se puede decir que tal relación entre el principio y la práctica ocurra con mucha frecuencia a lo largo de la historia de la humanidad. No deberíamos, por tanto, asombrarnos de lo poco sino de lo mucho que enuncia el lenguaje. Si el lenguaje es una bruta red –y lo es–, que hemos echado al mundo, podemos quedarnos estupefactos del éxito de nuestra desmañada habilidad, de la maravillosa pesca de las culturas humanas.

No nos arrebate, sin embargo, el gozo de la paradoja evidente. Vamos a volver al inicio, a la insuficiencia del lenguaje, lo que de verdad es la experiencia candente de todos. Pienso que la crisis del lenguaje es ante todo la crisis de los instrumentos de medición. Por así decirlo: es cuestión de telescopio. Otra cosa se pudo ver por el telescopio de Galilei, y algo distinto se ve desde el Monte Palomar. La sensación de la insuficiencia del lenguaje se origina en la exigencia de exactitud. Últimamente hemos aprendido demasiado sobre el mundo, sobre noso-

tros mismos. Ha sido demasiado traumático este siglo XX, ha habido demasiadas perspectivas y demasiados detalles, ha habido demasiadas ideologías y demasiadas experiencias –y así, entre otros, hemos aprendido también lo que no somos capaces de pronunciar. Los nuevos telescopios –las nuevas experiencias– nos han acercado, hasta casi afligirnos, todo lo que todavía no tiene denominación. Los instrumentos de medición más diferenciados han detectado las cantidades hasta ahora consideradas como insignificantes –pero tan importantes. Nos hemos dado cuenta, pues, de los nuevos campos de la conciencia, y también nos hemos enterado de los posibles fallos de su aproximación en la literatura. No obstante, aquí surge una pregunta. Si nos acordamos de la tesis principal –o sea que el pensamiento se preforma por el lenguaje, que no podemos pensar más de lo que ya está dado en los sistemas lingüísticos–, después de todo debemos plantear la cuestión: *¿cómo* nos hemos dado cuenta de lo que hasta ahora no estábamos enterados?

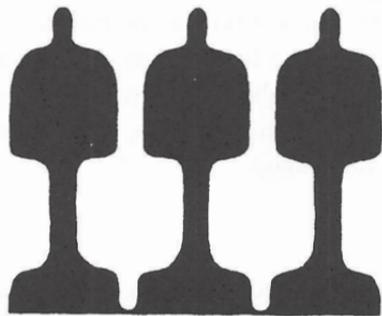
Naturalmente, no creo en absoluto que esta cuestión de “cómo nos hemos dado cuenta” sea la refutación de la tesis. Hay varias respuestas, pero quizás para nosotros, la especie de los escritores, la pregunta es más importante que la respuesta. Al fin y al cabo se refiere a la determinación (biológica) del pensamiento, además en una vinculación estrecha con la palabra, instrumento de nuestro oficio. Siento que hasta darnos cuenta (y ahora vamos a detenernos un momento en la frase, y vamos a rendir cierta admiración a la bella expresión húngara¹) pues, hasta que comprendamos la limitación de la conciencia según cualquier código, hasta que desmenuemos día tras día las palabras insuficientes y pongamos en duda el sentido de nuestro oficio –tenemos una pequeña esperanza. “Porque la desesperanza es la esperanza final”– como Racine, ya Racine también lo afirmaba. Algo que yo nunca he concebido como un pesimismo heroico, sino como –incómoda, pero necesaria– hipótesis de trabajo.

¹ “Darse cuenta” literalmente se traduce en húngaro: “tomarse a razón, a conciencia” (nota de G.M.).

Permítaseme, pues, reducir el tema para ampliarlo luego de verdad. Permítaseme reducir la crisis del lenguaje a las dificultades de la expresión del escritor. En realidad ¿es posible escribir? Es la pregunta del siglo XX que se nos plantea desde todos los frentes, la formulan las disciplinas científicas, la formulan los lectores, las graves experiencias, y también los académicos, pero sobre todo la formulan nuestras propias meditaciones abarrotadas e inquietas. Que si en realidad es posible escribir. Me temo que no pueda decir otra cosa salvo que no se puede pero se debe escribir.

Y se debe no sólo porque los que se dedican a escribir, no puedan convertirse de repente en carpinteros de naves o en biólogos, sino que se debe a cierta imposibilitación de la palabra, del lenguaje, al cuestionamiento de que la cultura escrita es como una metáfora amonestadora, nos advierte de las imposibilidades de la existencia humana. La atención reducida a los elementos de la profesión, a las palabras, se amplifica, y alude a las cuestiones ontológicas del siglo. Hace alusión a las limitaciones de la vida, y al gesto triunfal, hasta cierto punto irritante, de la *revelación* de tal limitación. Por supuesto, ya sabíamos que estábamos limitados. Pero no sabíamos que estuviéramos *tan* limitados. Y precisamente, en adelante, esto puede ser la espina y la espuela de nuestros caminos.

Traducción de Gabriella Menczel



UNMSM

7 62

POEMAS / Ágnes Nemes Nagy

LLEVABA ESTATUAS

1

Llevaba estatuas en la nave,
sin nombre en sus rostros inmensos.

Llevaba estatuas en la nave,
para que en la isla se alzarán.

Era el ángulo facial recto
entre la nariz y el oído,
pero sin señales en ellos.

Llevaba estatuas en la nave,
así fue como he naufragado.

Os rescataré de las aguas,
no puedo vivir sin vosotros.
Así me ahogue, hasta la playa
llevo los cuerpos destrozados.
Os preparo lechos de arena
para el yacer, para el descanso;
pondré a diario una gota de óleo
en tan bellas caras deshechas.
os mojará una dulce lluvia.
Y no seréis vistos de nadie.

DE LAS METÁFORAS

¡Cuánto amé las metáforas!
Dios, cuánto disfrutaba
su resoplido en torno mío,
su piafar de caballos agitados—
Les ponía la brida y iadelante!

Les soltaba la rienda, y sólo a punto
de desbocarse ya, la recogía,
tirando y refrenando, con el doble
placer en ambos brazos,
de galopar y detener.

Hoy les vuelvo la espalda.
Voy pateando las piedras de la plaza.
Sólo un músculo tiembla con el ruido
de una que otra que viene por la espalda
y me apoya su testa nervuda sobre el hombro.

Traducción de Rodrigo Escobar Holguín y Vera Székács

POEMAS / László Kálnoky

EL FIASCO DE LA CREACIÓN

Aletas, piernas, élitros, tentáculos,
brazos, pinzas, cabezas a granel,
troncos humanos, perfectos o feos,
en inmenso caldero se revuelven.

De pronto el agua turbia del caldero
por una vara tosca es removida,
y en un latir feroz los corazones
desnudos con dolor se contorsionan.

El bodrio empieza a enfriarse muy despacio.
Y el hacedor ahora ya no sabe
qué hacer con él, su cara se oscurece

y ante la creación, fiasco inconfeso,
quiere huir a través del laberinto
de su espacialidad bizca y curvada.

EL REVERSO DE LA LUZ

Jirones azulosos de viento cansado,
monotonía de ademanes rígidos.
Róído de polillas, un rostro naufraga
en los grises enjuagues del ocaso.

Un ruido casi imperceptible:
la caída de un ramo en la memoria.

Una terraza; hierbas amarillas
crecen sobre la gran mesa de piedra.
Se cenó aquí una vez, quién lo creyera
se partieron los panes quejumbrosos.

Sombras enjutas, magras, aquí pasan,
imágenes de muertos ha mucho se deslizan
ignorando las manos que se tienden.

Si al fin llegara una de ellas,
y en sus cabellos, estrellas fugaces
y en su mirada ejércitos murieran,

lo oscuro de su huella
sería el reverso de la luz que escapa.

LLAMA Y OSCURIDAD

Te encendiste de pronto,
en azulada llama ardías,
en vano el viento tartó de llevarte,
en vano hizo con polvo del camino
una casi figura convocándote,
tú nunca la seguiste.

Te detuvo tu brújula severa,
ineluctable.

Yo, desde ahora, ¿qué seré sin ti?
Ceniza que se escapa de un balde agujereado,
piltrafa de papel, colgada de una barra,
sombra animal perdiéndose en lo oscuro.

Vendrá un día en que tú y yo nos buscaremos.

Como una ciega, cruzarás el cuarto.

Palparás el sillón, el suelo, la pared.

Tocarás los contornos helados de mi ser,

no sabrás de mi abierta boca muda

que intenta darte un grito.

Luego renuncias. Estás sentada y sola.

Con el estruendo de una tonelada,

del cielo raso cae

un trocillo de yeso...

Por darte gusto pretendo creerme

esa historia piadosa

de que hay un asidero en lo inseguro.

Traducción de Rodrigo Escobar Holguín y Vera Székács

CASUALIDAD Y DESVENTAJA EN LA LITERATURA. LA ÓPTICA CENTROEUROPEA / Miklós Mészöly

El tema que me gustaría abordar no es teórico. Tiene más que ver con el oficio de escribir y con la vida de la obra que con su teoría. Quizá por eso hablamos tan poco al respecto. Sin embargo, observando más de cerca la cuestión veremos cómo es cada vez más intrincada.

Mi interrogante es entonces: independientemente del valor estético, ¿en qué forma y con qué motivación se producen, respectivamente, casualidad y desventaja en las literaturas individuales?

En general, nuestra respuesta espontánea es que, virtualmente como una ley, cierto poder configurativo de la historia y la aptitud potencial –en la esfera intelectual incidente del momento dado– saca a la superficie literaturas aceptadas en su integridad como una unidad o modelo generalmente válido, como un patrón convencional. Otras literaturas, sin embargo –yo les llamo aquí literaturas en “situación de aislamiento”– pueden construir su camino hacia la consciencia de la llamada literatura mundial, hacia su conocimiento más general, solo mediante obras y creadores *únicos*, individuales. Corrobora este fenómeno el poder del modelo de lenguas individuales antes señalado, lo que constituye importante dosis de casualidad en todos los sentidos.

Parece entonces que la causa de la jerarquía es la misma Babel, y que la situación de aislamiento está inserta en la estructura de la universalidad. Esta es una interrogante que indaga sobre la surte de consecuencias prácticas que tiene y puede tener este factor en sus creadores.

Y si tiene una influencia determinante en las modalidades, dirección y campo de acción de las materia prima artística.

Sigo con dos anécdotas.

Durante su visita a Budapest, Thomas Mann conoció a uno de nuestros más célebres escritores: Zsigmond Móricz. Justamente acababa de aparecer traducida al alemán la novela del escritor húngaro titulada *Transilvania*. Mann mencionó la obra y confesó no haberla entendido cabalmente, aunque presentía que era una creación monumental. En su respuesta, Móricz dio a entender que por su parte no había tenido dificultades con la lectura de las obras de Mann. Es decir: la cuestión no era que, por lo visto, Mann no entendiera necesariamente la novela como *écriture*; después de todo, la novela de Móricz no es en absoluto más compleja que *Los Thibault*, por ejemplo. Mann se sentía perplejo por el predominante "aislamiento" que caracterizaba a los énfasis, relaciones y referencias históricas en la obra de Móricz, y los que la novela en calidad de *écriture* no podía suplir en la experiencia del lector.

La segunda anécdota plantea el problema de manera incluso más clara y matizada. Hace muchos años conocí a Auden en una conferencia de mesa redonda en Viena. En una de nuestras discusiones surgió el nombre de Thomas Hardy. En su ponencia Auden sostuvo que la grandeza de las obras de Hardy no se conocían debidamente entre el público lector internacional, si bien esa situación a él no le sorprendía, dado que Hardy era tan profundamente inglés que esta característica suya era una desventaja desde el punto de vista de la literatura mundial. Auden se quedó verdaderamente sorprendido cuando me puse a demostrarle lo contrario. O sea: lo que ocurría era que con una naturalidad inconsciente Auden, el inglés, asumía que la capacidad de percibir y comprender, de las literaturas aisladas y sus lectores, era menos expansiva de lo que –necesariamente– es. Para él, como inglés, esa necesidad no podía existir como experiencia interna. No la necesitaba. Y ésta no es un juicio de valor, sino simplemente un indicador de las circunstancias locativas.

Por supuesto, estas son meras anécdotas. Pero no por eso carecen de utilidad si se trata de considerar ciertas dificultades fundamen-

tales y dilemas más reales, o, más exactamente, que las literaturas individuales conllevan ciertas convenciones de patrones y significados históricamente marcados que son más efectiva y comúnmente conocidos, y que esto tiene siempre incidencia en la inteligibilidad, en todo el espectro de la materia prima de la obra artística. Yo, como húngaro, tengo que entender –debidamente– la textura de lo histórico, los numerosos matices de las particularidades de las literaturas francesa, inglesa y otras sin poder esperar lo mismo a cambio.

No obstante, me permito añadir enseguida que, ante todo, esto rige para las obras cuya textura es de carácter decididamente social. En otras palabras: se trata de obras que aluden a la clase de entorno y fundamentos a los que siempre hemos estado acostumbrados y hemos aceptado y considerado como circunscritos en lo “general” –como una convención. De no ser así, en la mayoría de los casos podremos apostar por afirmaciones como la de Mann.

De esta manera *lo mismo* no es siempre lo mismo. Y esto no implica necesariamente una diferencia en valor y calidad.

Sin embargo, nos apresuramos a encerrar esta aseveración entre signos interrogativos, ya que abundan las excepciones y contraejemplos convincentes y espectaculares. Así que para nosotros carece de sentido especular sobre la motivación exterior e interior de las excepciones. En especial la interrogante sobre cuándo y bajo qué circunstancias puede darse una casualidad significativa con respecto a las literaturas en situación de aislamiento.

Por ejemplo, el drama parece la excepción más frecuente. Acaso sea así porque desde sus inicios es una estilización. Puede y está obligado siempre y en todos los lugares a asumir la realidad de carne y hueso. A *Nora*, por ejemplo –si tuviéramos que representarnos en nosotros mismos la experiencia virtual de un espectador o lector– nos parece más fácil sentirla como generalmente válida y como asunto de interés de como la veríamos en una novela social noruega. Allí aparecería más bien demarcada de universalidad, y aunque, gracias a sus valores se mantu-

viera como mensaje importante, éste no sería el *Mensaje* mismo en la medida en que fue y sigue siendo captado en el escenario.

Además, resulta igualmente notorio que por mucho tiempo los temas rurales y la prosa de las literaturas en situación de aislamiento —en la medida en que no hubieran carecido de valor estético— podían penetrar en la literatura mundial en forma más espontánea. Cabe suponer que eso venía motivado por el hecho de que las circunstancias rurales y los reflejos, reflexiones, situaciones y eventos a ellas conectadas dependían de asuntos de experiencia más arcaicos, comunes y familiares. Algo que facilita la comprensión y recepción.

La fórmula de las literaturas que ostentan las más diferenciadas culturas, civilizaciones y sociedades es más compleja. Aunque las *estereotipias comunes* de su parentesco puedan parecer convincentes, no por eso dejan de ser simple matización. Es decir: es precisamente el estado de diferenciación lo que crea la mayor profundidad de la diversidad y particularidades que, a pesar de la apariencia de uniformidad, ahonda el sentimiento de lo extraño. Probablemente este fundamento general sincrónico con la diferenciación no es separable de la alienación, atendiendo a la creación de sus formas específicas propias. Y la casualidad también se origina de acuerdo con esto: los valores “tenidos en cuenta” emanan de la clase de literatura a través de la cual la diferenciación se experimenta con mayor validez universal.

El orden de la motivación es asimismo diferente cuando decae la fuerza vital de la literatura de características determinantes creándose así mayor casualidad que antes en las literaturas en situación aislada. Esta circunstancia puede ser pasajera, pero igual puede significar el comienzo de un proceso cultural definitivo. En este espacio de tiempo resulta más probable que esa “curiosidad de aislada” que llena la carencia pueda ampliarse y constituirse en una inteligibilidad general. Y simultáneamente en una necesidad. Cavafis polariza despiadadamente este momento de historia intelectual y cultural en su poema *Esperando a los bárbaros*.

Un nuevo modelo es la rápida como sugerente penetración de la literatura hispanoamericana en la conciencia de valores de la literatura mundial. En esto no debe olvidarse por cierto, junto a otras motivaciones, el hecho de que en la literatura europea se ha debilitado el rol arcaicamente enraizado de la *historia* y observa una fuerte tendencia a hacerse más refinado en su propia exhalación, si bien dudamos que esto sea permanentemente prescindible. Pudo aparecer simultáneamente en la literatura hispanoamericana con nueva vigencia y relevancia. Su materia prima contiene aire y agua; por otro lado, esta literatura entiende que la mitología debe liberarse de los hechos y los eventos: o sea, del poder elemental de respirar. La literatura europea contemporánea parece estar experimentando poco convencida con la mezcla del vapor y el agua. Aunque el vapor es excesivamente artificial o el agua inadecuada para el vapor. Está más cerca de un "álgebra" literario-artística –lo que indudablemente constituye una reducción y está apartada de su poder elemental de respirar– lo que al mismo tiempo no deja dudas –al contrario, sabe también cómo encontrar– el número entero del dominio artístico del "álgebra". El "álgebra" –indican muchas señales– tarde o temprano puede sacar a la luz la sensación de que algo falta. Para la literatura hispanoamericana –por aludir muy brevemente a una de las causas– esta constelación creó mayor casualidad que la anterior.

El creciente papel de la literatura norteamericana podría ser el tema de un análisis aparte.

El desarrollo de Norteamérica no siguió el mismo camino de como los pueblos echaron raíces en un lugar durante su organización como Estado nacional. Para el pionero norteamericano el desafío natural no era crear cultura, o más, una civilización, con el paralelismo recíprocamente complementario. Echando mano de la base cultural –llevada consigo– pudo esgrimir en alto el reto de la civilización poniendo así en movimiento un desarrollo que reformulaba el carácter de la cultura, su posible autonomía. Hoy en día, subsistimos sobre nuestra civilización mucho más directamente y mucho más existencialmente que en cualquier momento anterior sobre los logros de nuestra cultura.

En cierto sentido, nuestra cultura ha perdido su "exclusiva virginidad" –e indudablemente ésta es la contribución de Norteamérica al desarrollo universal. Y esto no es un reto o una tentación menos significativa que la de Hispanoamérica, si bien ambos representan polos absolutamente diferentes.

Una vez más, la interrogante de una Europa concebible como que extendiéndose incontenible hacia los Urales ha tomado otros puntos de vista, es decir, los problemas limítrofes de los complejos culturales. ¿Dónde está el límite de la cohesión existencial y orgánica? Rusia y luego la Unión Soviética revolucionaria mantuvieron una relación con Europa con su pretensión mesiánica y nuevamente formulada entre los extremos de sus normas de rechazo político-ideológico contrarias a los valores. Sin ella ni existiría una Europa nueva y moderna. La francesa *Vogues* fue la primera en advertirlo en la literatura en relación con Dostoievski. Por otro lado, la existencia cultural e histórica rusa alimentó un "aislamiento esquizoide" sin Europa –si se trataba de mantener sus aspiraciones religiosamente entusiastas y misionarias. Su atractivo intelectual y literario desapareció necesariamente tras sus poderosos logros del siglo XIX porque asumió también la negación de tales valores personales a los que ni Europa ni la literatura mundial podían renunciar. Y ésta es indudablemente una situación esquizofrénica. Sobre la base de los nuevos eventos que hoy ocurren puede esperarse que el respeto interno de los valores rusos tendrá nuevamente lugar con un giro lento pero completo, y Rusia podrá así restablecer sus sanas relaciones con el pasado común europeo. Sólo esto puede hacer de la Europa concebida como expandida hacia los Urales una realidad capaz de funcionar vitalmente.

Al mismo tiempo, ésta es la clave para el futuro intelectual y cultural de Europa Central.

Sin embargo, esta región implica un estudio aparte con respecto a las casualidades y desventajas. Por su geografía política –contraria a la unidad a tono con el desarrollo europeo– Europa Central existe en un aislamiento peculiar dentro de Europa. A menudo estuvo constreñida a

la soledad intelectual y artística —y no tan sólo desde la época del fascismo de los últimos tiempos hasta la actualidad. Siempre pudo irrumpir de esta soledad sólo esporádicamente, pero incluso bajo circunstancias así nunca dejó de existir en la región parte del desarrollo europeo generativo, educacional y creativo, así como respetuoso de las tradiciones. Por eso precisamente a menudo tiene un efecto reversivo cuando en el reconocimiento de sus logros intelectuales y artísticos pasan desmesuradamente al primer plano la tragedia política, el gusto picante y la erótica de la actualidad política de esta región. Evidentemente, esto no ha podido evitarse con respecto a Europa Central durante mucho tiempo —esto no se considera ni justo ni objetivo si este punto de vista predomina decisivamente en actos de reconocimiento, juicio y valoración. Las políticas llegan y se van, los valores intelectuales y artísticos quedan. Si no prestamos atención a los segundos, eso califica también los patrones valorativos de nuestro interés y curiosidad.

Un detalle adicional al problema con la casualidad y la desventaja es que me llama la atención que esto signifique, y en tal caso, cómo puede significar una tara aparte para una literatura que existe en una situación de aislamiento, principalmente si esa literatura nace en una situación de emigración voluntaria u obligada. En otras palabras: aquí puede plantearse sin ambages la siguiente interrogante: al comienzo o más tarde durante la emigración, ¿sobre qué y cómo ha de escribirse?

Veamos algunos ejemplos significativos. Gombrowicz escribió en polaco hasta el último momento. Beckett y Ionesco fueron los apóstatas de la lengua materna. Beckett cambió una lengua y un medio literario fuertemente estandarizados por algo similar a ellos; Gombrowicz y Ionesco, no. En lo cual uno debe observar además que considerando la mayor parte de sus obras, ni una sola entre ellas fue cultora de una literatura que representaba la realidad de modo realista, sino de una prosa que podría encasillarse en la vasta categoría de *écriture de l'existence*.

¿Podía esto atribuirse al hecho de que nacieron a esa prosa temperamentalmente y que se adecuaron a ella? Ya que estamos ante importantes apóstatas, acaso los más destacados.

Sin embargo, nos quedan aún otras observaciones. En muchos casos lo que ocurre es que tarde o temprano los escritores que viven en una situación de separación prolongada o permanente –particularmente si el secuestro de sus relaciones inmediatas está en juego, como es el caso con el nuevo estatus legal de los disidentes– dan un giro en dirección a la arriba mencionada *écriture de l'existence* a pesar de su aptitud creativa y literaria personal. O si siguen optando por lo realístico como modelo de sus escritos se observará una lenta declinación en sus características, la opacidad y la vulgarización del talento personal. O viven y trabajan fuera del material de los recuerdos y experiencias personales y de la inmediatez de la lengua de la cual emergieron anteriormente. La que en caso de no poder refrescarse puede tocar su propio límite crítico. Por otra parte, es también seguro que en el caso de escritores cuyo temperamento ha sido desde el inicio congénito con el idioma, el mundo de la *écriture de l'existence* –la situación de una separación voluntaria u obligada destruye o deforma sus logros artísticos a un nivel inferior. En realidad, es posible que esto sea exactamente lo que revele su verdadero talento.

Un renombrado escritor que llegó a Londres como adolescente y que escribe en inglés me dijo una vez: “Tal vez yo pueda escribir en inglés sobre cualquier cosa, pero en cuanto a cómo un niño inglés piense y juegue de ello ya no soy capaz.” La observación es exacta pero podría atreverse a más. La consciencia dispone de incontables capas que no pueden quitarse de su entorno fundamental de experiencias y adaptarse a un medio fundamental diferente sin sufrir mutilaciones. Esto, no obstante, provoca inevitablemente la primordialidad auto-olvidadiza de una prosa que se modela a sí misma esencialmente según la realidad (o que depende de ella). Intencionadamente o no, eso puede reforzar la actividad, puede infiltrar inconscientemente los principios de desfiguración y auto-control en la autonomía del tema y en el manejo de los motivos.

Los planteamientos expuestos los tenía pensados en general como provocativas reflexiones en voz alta. He mencionado principalmente las dificultades, pero lo he hecho así solo en el intento de penetrar aun más a

través de la animada consciencia de las mismas. Estoy convencido de que el problema de la casualidad y la desventaja está cambiando en todos sus aspectos, que los cambios están estrechamente vinculados con los nuevos elementos sociológicos, con los medios tecnológicos y con las nuevas y obligadas posibilidades de la política y del poder. Un mero interés propio nos lleva a redoblar nuestras indagaciones sobre cada cual. La curiosidad se ha devaluado, y lo llamado general se ha diferenciado. Lo particular se ha puesto más cerca de lo universal, lo universal a lo ambiguo. Y esto afecta todos los motivos en la manera como nos presentamos a nosotros mismos. Somos más abiertos, aunque no porque la conducta humana del hombre histórico haya madurado. De momento, sólo la razón y el interés han creado una nueva situación. Ahora podemos ser verdaderamente uno en la información y la trasmisión de influencia, pero eso en sí mismo no es sinónimo de comprensión. Es solamente la ampliación de la esfera de conocimientos. Seguimos invariablemente en deuda con el proceso espiritual e intelectual, o sea, con el entendimiento. Por ahora, sin embargo, el proceso solo puede desacelerarse, mas no detenerse. Que en la práctica cómo se desvíe del presente, bien podría ser el tema de la futurología de la historia cultural. Aquí yo solo me proponía observar la inevitabilidad del cambio de rumbo. Después de todo, ni siquiera hemos tomado en cuenta las casualidades a largo plazo del Tercer Mundo, su rol como modeladores de la historia. Ni el destino del hombre blanco —las perspectivas para su papel dentro de una universalidad humana que está nuevamente reordenándose a sí misma.

Nuestro célebre poeta Gyula Illés escribió una vez que los llamados “pueblos pequeños” creaban literatura mundial para sí mismos y para su propio goce. Yo pienso que que esta declaración de resignación no está exenta de cierta dosis de resentimiento. Es como si hubiera considerado solamente lo que era necesariamente el caso en el presente y no lo que necesariamente quería ser. Lo que promete ser la casualidad del futuro. Si sobrevivimos como habitantes antropomorfos de la Tierra.

Traducción de Julio Zavaleta

POEMAS / Sándor Weöres

EN LA FRONTERA DE DOS MUNDOS

Bajar al Orco es fácil;
otros duermen allí, nuestros seres queridos,
sin dejarnos en paz, allí reposan;
por no existir existen,
y tal absurdo incendia a los que viven.
Pero ¿podrás subir hacia otro mundo
donde reposes tú? Escucha: ¿hacia otro mundo
donde no existas tú? Pues allí dioses
y diosas hay que en vez de ti descansan
como piedras de espanto. Te lapidan
como alud, y del oro de su esencia
te rehacen. ¿Podrás ascender –dime–
hasta ellos, a tus rocas del destino?

Un paso hacia ti mismo, hacia tu adentro,
más allá de los hechos y el deslumbre,

al vacío inmutable, hacia la fuente
de ti mismo – allí todos viven: Venus,
alegre y expansiva; Apolo esplendoroso
y radiante; Mercurio que te lleva
por la vida y la muerte; el silencioso
Saturno, aún el más sabio; los restantes
protectores lejanos, incógnitos, supremos.
Si acaso a ellos llegas y les tocas,
vibran y con su voz excelsa te responden,
y con palabras puedes expresar su mensaje,
llegarás a cantar como un dios o una diosa,
y la tierra se nutre y se estremece,
muere y vuelve a nacer por causa tuya,
por tu canto. Otro canto es arte apenas.

TEMA CON VARIACIONES

Hoy es un día bello, todo un resplandor, los perros corretean por
el borde de la fosa, todo el mundo está pasando espléndidamente
el tiempo y suenan canciones hasta la radiopatrulla.

Hoy es un resplandor bello, todo un tiempo, los bordes de la fosa perretean en el corretear, el día está pasando con canciones a todo el mundo y una radiopatrulla esplende hasta en el sonido.

Hoy es un corretear bello, todo un todo el mundo, los bordes de la fosa resplandecen sobre los perros, el tiempo está pasando espléndidamente el día y las canciones de la radiopatrulla están hasta en el sonido.

Hoy es un perro bello, todo un corretear, una radiopatrulla está cantando de paso, todo el mundo esplende sonando por el borde de la fosa y el tiempo resplandece hasta desde el día.

Hoy es un borde de la fosa bello, toda una canción, un sonido espléndido desde los peros y todo el mundo está pasando el día en la radiopatrulla, hasta el tiempo corretea con resplandor.

Hoy es un todo el mundo bello, todo espléndido, la radiopatrulla corretea por el borde de la fosa y los perros resplandecen con sonidos hacia el tiempo, hasta el día está pasando con canciones.

Hoy es un espléndido bello, todo un sonido, corretear por el día de los bordes de la fosa, una radiopatrulla atempada resplandece sobre los perros, hasta todo el mundo canta sobre el pasar.

Hoy es un pasar bello, todo un perro, una canción resplandeciente en el día, todo el mundo temporizando espléndidamente en la radiopatrulla, hasta el corretear está bordeando la fosa con sonidos.

Hoy es un tiempo bello, toda una radiopatrulla, un sonido espléndido, en el corretear y todo el mundo está pasando perros en el borde de la fosa, hasta la canción diarea en resplandor.

Hoy es una radiopatrulla bella, todo un pasar, resplandece sobre el día espléndido y bordes de fosas perrunas suenan al corretear, hasta el tiempo todomundeando cantando.

Hoy es una canción bella, todo un borde de la fosa, perros están esplendiendo sobre el pasar y correteando con sonidos resplandece todo el mundo, hasta el tiempo del día está en la radiopatrulla.

Hoy es un sonido bello, todo un día, la canción corretea por el borde de la fosa, una espléndida radiopatrulla resplandece en el tiempo y todo el mundo está perreteando hasta en el pasar.

Traducción de Rodrigo Escobar Holguín y Vera Székács

¿PARA QUÉ SIRVE LA MANZANA? (¿ES COMPRENSIBLE LA LENGUA POÉTICA DE HOY?) / Balázs Lengyel

¿Por qué hay tantos poetas en nuestra época? „Porque hay muchos que confunden el deseo ardiente de la fama poética con el talento poético.” En la respuesta de *John Stuart Mill* el lector puede descubrir la tranquilizante explicación. Sin embargo Mill, excelente pensador positivista, escribió lo que escribió hace unos ciento cincuenta años; además, él no buscó las causas del raudal de poetas húngaros, sino de los ingleses de su tiempo. En este caso es bien posible que el hecho de considerar demasiados los poetas por parte de los lectores es un fenómeno más constante de lo que pensamos. También es posible que lo *inmenso* del presente es escaso desde la perspectiva del futuro. Finalmente, es posible que respecto a la poesía viva exista en nuestro interior una especie de desprecio o impaciencia.

¿Por qué existiría? —se pregunta resignado el lector que no se enfrenta con sus propios sentimientos. Sin duda, podría existir con pleno derecho, y hasta existe. Hoy incluso más que ayer o anteayer. Puesto que los poetas desde hace unos cien o ciento cincuenta años en vez de hacer declaraciones comprensibles también en prosa, comunican incurablemente, con rimas y ritmos, algo totalmente distinto (cuando es que comunican), y hoy en día hasta desatienden las rimas y los adornos rítmicos. En sus versos quebrados —como si tuvieran pereza de llenar honradamente la hoja— se esconden tantos enigmas, confusiones, disparates. Y lo que no entendemos, no lo captamos, lo que nos detiene pone en nuestro camino dificultades, eso en la mayoría de los casos nos enoja.

El escritor de esas líneas asegura al lector que entiende su enojo confesado u oculto. Después de dos o tres noticias claras, tranquilamente abarcables –por ejemplo, atentado de bomba, encuentro de jefes de Estado, emplazamiento de cohetes– es raro leer de repente algo semejante sobre la guerra o el curso de la historia: *El tiempo hace esponja de los cadáveres reblandecidos debajo de la silla de montar de hierro fundido y borra con ellos la pizarra en la que se arrastra, en rayos ciegos, la rastrera sangre* (Ottó Orbán). Es confuso, además inquietante. Por supuesto siempre hay gente que no se siente apartado por esa silla de montar de hierro fundido y por la esponja, más aún, se empecina y dice: a ver, ¿realmente es confusión ésto, realmente es disparate? Supongamos –argumenta– que nuestros poetas escribieron los poemas contemporáneos empleando palabras húngaras, pero con una construcción de significación ajena al uso cotidiano, creando así con nuestras palabras un sistema de signos modificado, desviado. Ya habían descifrado cosas más complicadas: escritura pictográfica desconocida, escritura cuneiforme, en tablas de piedra o de arcilla, e informes de guerra cifradas de todo tipo. Y se pone manos a la obra. El escritor de estas líneas es un obstinado fastidioso.

¿Cuál es el resultado? Que no consigue inventar a cada rato la pólvora: efectivamente, la poesía comunica intencionadamente algo distinto que la prosa, además, de diferente manera. Algo distinto: monólogo interior construido. De diferente manera: coge el idioma de nuestra comunicación cotidiana y hace de ello un idioma aparte. Además, un idioma que cambia constantemente (según épocas y personas). Si *Sándor Weöres* en un hermoso poema infantil dice: *Roja manzana en la rama de mi corazón / en su copa resplandeciente, / se la daría a quien la quiera*, etc., entonces claro está que esta roja manzana no es manzana. Hasta el lector infantil puede deducirlo (si no por otra cosa, por el ambiente de la estrofa anterior) que *se trata de la alegría o incluso del cariño*. Si *Kosztolányi* dice en su poema donde cita a *Benedek Virág*: *hubiera ofrecido por mi poema una manzana*, en este caso la manzana es el reconocimiento poético, poco menos que una condecoración. Si *Árpád Tóth* traduce a Rilke con estas palabras: *No podíamos conocer su inaudita cabeza en la que maduraban las manzanas de sus ojos*, entonces esta manzana es: *la pupila*. Y así sucesivamente. Prescindo del comentario de que esta cotidiana

fruta sabrosa a qué puede además corresponder, por ejemplo, en el campo de los donaires femeninos. Pero si empiezo con las frutas el desfile de mis ejemplos acerca de la transformación del significado poético me queda por preguntar sobre aquella ciruela que ahora madura ("tendida bajo el árbol"), y a cuya recolección está tan invitada la Eva de mi corazón, ¿qué tiene que ver con la ciruela o con su recolección?¹

En una palabra, ya las canciones populares se sirven de las transformaciones del significado. Así que no tenemos ningún derecho a fastidiarnos porque nuestros poetas dan un paso más en este camino de transformar el idioma, además en el siglo XX éstos son pasos cada vez más atrevidos, pasos dados en algunas ocasiones hasta con botas de siete leguas. De todas formas el "idioma" hablado hoy en día es el resultado de un cambio zigzagueante de siete décadas. Cada década y cada poeta significativo dejó su huella aquí o allá, deteniendo o impulsando hacia adelante. Al final ha resultado ser un sistema de engranajes entretejidos donde, junto al habla natural, está presente o incluso domina la comunicación escondida en cambios de significado, en acumulaciones de imágenes, en contracciones de palabras y en cambios de la forma de las palabras: en algunos casos –últimamente– puesta incluso en mañosas infracciones gramaticales. Antes era más fácil ser lector de poemas –suspira el que procura seguir a nuestros poetas. Y si su gusto se ha estancado y lleva tiempo sin ejercitarse como lector en este cambiante idioma poético, incluso puede exclamar: "¡Con toda seguridad, los poetas de antes, aquellos así que eran excelentes!" El hecho de que nuestros grandes clásicos hayan sido "excelentes", es indudable. ¿Pero que hayan sido fáciles en su época? El especial uso lingüístico de los grandes poetas del siglo XIX nosotros, digamos, lo aprendimos al mismo tiempo que el habla cotidiana. El simbolismo de Ady, en algún tiempo incomprendible, se convirtió en nuestra propia sangre en la escuela. Y el alcohol denso, embriagador, del espíritu de Attila József, lo tomamos hoy cual un vaso de agua. ¡Pero hoy!

¹ Se trata de una canción popular húngara cuyo texto es aproximadamente éste: *Eva, Eva de mi corazón / ya madura la ciruela / tendida bajo el árbol / la recogeremos por la madrugada.* (trad.)

Mas los niños, los estudiantes de hoy día, ¿hasta qué punto entienden? y ¿cómo disfrutan de nuestros clásicos? ¿Ellos también respiran su idioma con el habla cotidiana? He aquí el *nuevo* problema, consecuencia directa del rápido cambio del modo de vida. Ellos sí que no están de acuerdo con la opinión anterior del lector. Sus dificultades respecto a los textos clásicos no surgen tan sólo a la hora de la transformación poética, más bien, a menudo ni conocen el sentido cotidiano de las palabras. Veamos sus curiosas preguntas primero en un ejemplo indirecto, el de una canción popular de los *kuruc*². A lo largo y ancho del país todos los colegiales saben de memoria –siendo un texto obligatorio de aprender –la canción que empieza de la manera siguiente: *Hice el camino de las tropas*. El segundo verso dice: *No sostuve la brida de mi caballo*. Los niños, incluso si viven en un pueblo, no suelen cabalgar, nunca tocan una brida, son incapaces de descifrar el sentido tan evidente para sus antepasados: *en el camino de las tropas no me detuve, no cuidé mi sangre, tampoco me cuidé a mí mismo*. Los niños estudian el *Toldi* en el sexto, el que –junto a otros encantos– es también un maravilloso cuento, apropiado para ellos. Menciono aquí todo aquello que no comprenden de las primeras tres estrofas tan sólo porque el concepto o composición de conceptos no figura en su vocabulario: *el vástago del saladar, rebaño de saltamontes, hierba creciente en el rastrojo, madero magro, cigoñal larguirucho, viga del carro, plumas de mozo, madera de prohibición, camino allende*. (No hablaré del *montó Laczkó*, pues lo explicó el mismo Arany en una nota.)

Aludamos entonces con mesura a nuestros clásicos. En su época pocas veces fueron tan simples (y para los nuevos lectores hoy tampoco lo son). Nos guste o no, hemos de aceptar: tenemos que pagar por nuestros placeres, hasta el placer estético más sutil nos cuesta esfuerzos. Sin agujetas no hay verdadero montañismo, aunque más tarde recordemos sólo el maravilloso panorama. La impaciencia o avidez del hombre moderno exigiría para cada cumbre un funicular. Sin embargo para las cumbres de los poemas cada uno tiene que construir previamente su funicular –por decirlo con un galimatías: en sí mismo.

² Los *kuruc* son los soldados húngaros sublevados contra la opresión habsburguesa a principios del siglo XVIII.

Respiremos hondo y afirmemos: la lectura de poemas no es otra cosa que resolver rompecabezas. Por lo menos, algo así. No hay problema, hoy en día son tan solicitadas las revistas de rompecabezas, está tan de moda solucionar enigmas. Por supuesto, para lograr con éxito algún resultado hace falta algo de cultura y de práctica que fijen de antemano el camino de la inventiva ofreciendo los esquemas de la aproximación. Y, por supuesto, hace falta el deseo de conocer el "secreto" oculto. Hasta ese punto las cosas coinciden.

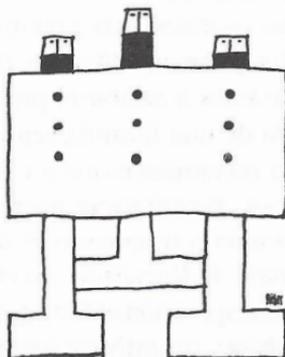
Sin embargo, hallamos aquí en el resultado una diferencia que no puede ser indiferente. El que resuelve un rompecabezas, si se mete en ello, logrará saber algo. Pero su éxito no es el saber obtenido, más bien, sólo el hecho de que *haya podido obtenerlo*. Su éxito es una autodemostación. Es innegable que *la autodemostación es también factor de la asimilación estética*. Descifrar la comunicación, la información de una obra, puede ser placer de la misma manera que la mera percepción—independientemente del argumento. Pero en este caso la solución generalmente tiene argumento, tiene residuo, *y he aquí su esencia*.

Este residuo, en caso afortunado, aumenta una especie de cuenta corriente. Puesto que existe en el interior de cada uno de nosotros un banco que guarda nuestros tesoros sentimentales. Es el almacén de poemas, fragmentos líricos, melodías, piezas de música, vivencias expresables o inexpressables con palabras, rostros, situaciones y paisajes. Hay quien lo tiene muy reducido, pero hay quien lo deja crecer y es inmenso. Y se pueden sacar todos sus valores almacenados en la cuenta corriente válida del presente. Incluso los sacamos, más a menudo de lo que pensamos. Se nos ocurre una melodía, ponemos un disco, repetimos un fragmento de algún poema, nos apuramos a aclarar el presente de nuestro estado sentimental. Con la ayuda de una fórmula sentimental ya escrita, anotada, estudiada aclarar lo instantáneo que en aquel momento se arremolina en nuestro interior. Permítanme no repetir que toda música buena, cada verdadero poema o fragmento es una fórmula semejante. En el luto el *Sermón funerario* de Kosztolányi, en el pánico, el *Entre otoño y primavera* de Babits, en la desesperación el "*no hay esperanza*" de Vörösmarty, o su advertencia "*Sin embargo, sin embargo hemos de esforzarnos*". De los

tesoros del infinito almacén de la poesía todos guardamos de esa forma algo en nuestra caja fuerte. Permítanme no explicar que en algún momento del presente cuánta es la fuerza que nos da, o cuánto nos reconforta sacar estos tesoros. (Véase sobre este tema el testimonio de los diarios de guerra y de prisión de nuestra época.) Somos seres que vivimos distintas variedades de amenazas interiores y exteriores, de descargas, sitios, cautiverios y limitaciones. Luchamos con nuestras determinaciones. Tumbados entre depresiones y euforias, entre grandes momentos esperanzadores; forzados cada día a elecciones morales – viviendo la historia de nuestra era. Aquella cuya etapa al principio de ese artículo evocó *Ottó Orbán* mencionando la pizarra borrada y la rastrera sangre, y de la que en su época, desde la cercanía, así habló *Ágnes Nemes Nagy*: *No hay manera de pronunciar algo tan amargo porque nuestra garganta es más estrecha que el cañón*, y en la que *Illyés* se daba ánimos así: *Porque, aunque en ninguna parte, estoy en casa, / lo real es aquello que yo veo, / incluso si, cual espejismo, / veo al revés el mundo*; aquel mundo que *Pilinszky*, pasado el cataclismo pero incapaz del olvido sintió así: *estoy quemándome en la vitrina del presente*. Y de la que *László Nagy* dice en nombre de todos los poetas presentes y futuros: *Hemos nacido para aportarle algo bueno al mundo*.

Puesto que aportan –nada más, esto es lo que quería decir.

Traducción de Mercedesz Kutasy



UNMSM

SEÑORITAS DE CORREOS EN FALDAS ALGO DESGASTADAS / István Csukás

Las señoritas de correos en faldas algo desgastadas
se menean tras las paredes de cristal, una
levanta un gran paquete con el brazo delgado, la otra
cuenta dinero con sus dedos de aspa, la tercera
sella cartas, pum-pum, estoy paradito con gusto
en el despacho olor entablado, olor cola, olor cordel,
olor dinero, mirando las flores-telegrama marchitadas
prendidas a la pared, las esquelas fúnebres
con cintas negras, los divertidos disparates para santo,
flotan enroscados en la corriente constante,
sonrío ampliamente a las señoritas de correos, a viejas
y jovencitas igual, ellas me devuelven su sonrisa apagada,
como de oficio, sin embargo yo las amo de verdad,
olfateo ilusionado su colonia barata, acaricio
su jersey descolorido con ojeadas de elogio,
y me doy cuenta si alguna se estira,

vuelo, aunque por un solo instante, con la administradora
de cartas a playas remotas y soleadas, entre
las palmas verdeantes de los sellos de colores, oh, qué lindo
pasear esbelta, como una actriz,
vuela, susurro para mis adentros, aunque sea un minuto al día,
que se cuele el aire salado entre el olor al aceite de entablado, a cola
y a cordel, que el albatros flote con sus alas-nieve en el techo
de humo, que se pulvericen oleadas de dientes resplandecientes
en las mesas desmoronadas, que florezcan las flores-telegrama
marchitadas, volad, preciosas, elevaos,
mientras levante los paquetes, o ensalve los billetes otro,
que se recupere tersura vuestra cara, que flote vuestro pelo y
resplandezcan
vuestros ojos, que seáis bellas, siquiera por un instante,
que la vida irradie entre dos golpes de sello;
mañana yo también volveré para otro vuelo!

Traducción de Mercedesz Kutasy

POEMAS / Zsuzsa Takács

EJERCICIO DE MEMORIA

Dijiste –mi muerto– que escribes versos ahora:
una sola, larga poesía sin parar,
y que, al fin, has llegado a entenderme.
Allá moran en casas vacías
sin cuerpos como nuestro cuerpo
no se atormentan y no se molestan
y hay quien ya olvidó
los colores pardos y no se acuerda
cómo fue aquello de pasar frío.
Pero tú te acuerdas, y, sin embargo, hablas
de la Tierra, como si hubiera sido el Paraíso.
Con *ustedes*, dices; y después de nuestros nombres

enumeras otros desconocidos
como lo hiciste en tu soledad de la última hora.
Haces ejercicios de memoria,
te tortura el recuerdo de tus amores desperdiciados
y aún el eco del tranvía te conmueve
oíste algún ruido semejante
a la navidad allí en el silencio del otro mundo.
Un temblor ligero te recorre
si piensas en los que piensan en ti,
como quien tiene un delirio.
Pero mueres otra y otra vez de amores sin esperanza.
Qué raro, dices; y tú mismo no sabes
qué sucede; como un brazo
o una pierna recién cercenados
te duele todavía el cuerpo que abandonaste.
La vida eterna no anula nuestro tiempo,
ni el miserable fragmento de vida que hemos sido.
Y te asombras de que sea ésta
la sed que me torturó desde siempre;
y por eso escribí todos estos versos.

VISITANTE

De pie junto a mi cama en la noche
no tienes nombre, ni forma.
De la sed vienes pero no quieres beber.
A tientas palpas el lugar como los ciegos.

Tampoco deseas hablar, sólo estar
y mirarme, viéndome dormir.
¿Temes por mí o buscas algo?
Hablo a una cara que no se inmuta.

¿Ocultas algo? ¿Una herida
que te marcó desde *entonces*? ¿Cómo
te tratan *allá*? ¿Privarse de un amor

es privarse del único amor?
¿o es que libera el sufrimiento?
¿*Macht frei*? Cómo vivir...

Traducción de María Teresa Reyes Cortés y Jesús Tomé

POR LA MAÑANA, ANTES DEL VIAJE / Iván Mándy

La luz grisácea subía desde la habitación. El color gris se abrió en una franja clara, delgada. De manera más bien burlona, no prometedora. Cuando me encontré allí, en pijama, entre las maletas desparramadas. Quizás haya pasado toda la noche aquí. Y ahora me lanzo y me meto en una de ellas.

El zumbido del despertador todavía en el aire. Como si sonaran varios despertadores a la vez.

Zsuzsi iba y venía con un largo camisón de flores, cargada de maletas. De repente se volvió hacia mí.

– ¿Cuándo fue la última vez que fuiste a la barbería?

Me pasé la mano por la cara.

– El barbero murió.

– Y entonces, ¿tú nunca más te...?

– He sido su cliente durante treinta años.

– ¿Hasta cuándo quieres estar de luto?

Miré esa pequeña plaza. Es inimaginable que alguien aparezca entre los árboles. Más allá, persianas bajadas, letreros gastados.

– Te haría bien afeitarte.

– Sin duda.

Seguí mirando por la ventana. ¡Esas persianas herrumbrosas! Esta es la mañana de las persianas herrumbrosas. Que no. Esta no será la mañana de las persianas herrumbrosas. Es una mañana diferente.

Una voz baja, nítida desde abajo:

– ¡Béla! ¡Béla! ¿Vas a volver? ¿Cuándo?

No hay respuesta.

Sólo estaba yo, refunfuñando medio dormido, como un tonto:

Lo busco arriba y

lo busco abajo

y ino está Shangai Lil!

Detrás de mí, ruidos duros, penetrantes. Se han cerrado las maletas.

– Podrías ayudarme un poco.

Tanteé el aire con las manos. Estuve buscando en el aire. Pero no sé cómo, no alcancé las maletas.

La risa de Zsuzsi.

– ¡Tu manera de moverte! Eres más lento que un caracol. ¿Sabes qué? Mejor si te pones a afeitarte. Anda, ¡apúrate, hombre!

Papacito en la sala de baño. Se estaba mirando la cara. Esa cara provisional. Porque dentro de poco iba a desaparecer del espejo. ¡Pero no...! Esos movimientos, su manera de ponerse la espuma... Esto todavía es familiar. Y después cuando limpia la navaja. Se lava la cara. Llena la bañera. Muy prudentemente se mete en la bañera. Luego alarga el brazo hacia la toalla. Movimientos lentos, prolongados. Pero iesto todavía le pertenece!

En algún lugar se ha cerrado de golpe una puerta.

Ruidos de pasos en la escalera. Carrera hacia abajo.

Voces que se suelen oír en una escalera.

Voces.

– ¿Los mecánicos vienen hoy?

– ¡Los mecánicos no vienen nunca!

Otra vez se ha cerrado de golpe una puerta.

Y yo me metí corriendo en la habitación. Y a toda prisa, garabateé sobre un papel lo siguiente:

La almohadilla un bebé muerto.

Simi bebiéndose una cerveza.

Balbuca, arrastra los pies, enciende y apaga las luces.

*Ricsi conversando. Ricsi durante toda la clase
conversando con su compañero.*

*Hay un caballo en la habitación
en la noche de Navidad.*

Son cosas que tal vez pueda utilizar algún día en algún lugar.
En un cuento o ¡qué sé yo!...

La voz de Zsuzsi:

– ¿Qué pasa? ¿Te has quedado dormido?

Uno frente al otro junto a la mesa, tomando el desayuno.

Té, pan con mantequilla, mermelada. Como suele suceder. Desde tiempos immemoriables.

He metido la cara en el vapor del té. No quería mirar.

De repente oigo mi voz:

– ...Estábamos en la cama, sin movernos. Nadie dormía. Esperábamos el momento en que ella entrara en el dormitorio.

Zsuzsi ha puesto la taza en la mesa.

– ¿Qué dices?

– Nada, nada.

– ¿A quién estabais esperando? ¿Quién debía entrar? ¿De qué estás hablando?

Leve desesperanza en su voz. ¡Cuentos! ¡Otra vez me va a venir con cuentos! Me vuelve a preguntar:

– ¿De qué estás hablando?

– Son las frases clave. El punto de partida para desplegar a la hermana Anni.

– ¿Por qué quieres desplegar a la hermana Anni?

– Un cuento... Como si fuese un cuento.

Silencio.

Y luego, suelto los detalles de manera casi alarmante:

– Balatonfuzfo. Veraneo de niños. Nos alojaron en grupos de diez, en barracas. Bajo la custodia de las nurses.

– ¿Nurses? Esto suena muy elegante.

– Porque lo eran. Elegantes, con esas batas blancas que llevaban. Profesoras o futuras profesoras... No lo sé. Lo único que sé es que sólo importaba ella. La hermana Anni. Y lo de bañarnos, sólo nos interesaba si era ella la que nos llevaba al Balaton.

– ¿Te enamoraste de ella?

– Igual que los demás. Incluso Fellner. El que siempre nos decía que las mujeres ya no le interesaban. Viejo, ¡a mí ya no me interesan estas cosas! Pero la hermana Anni irradiaba algo...

– Irradiaba. Esto no está mal.

– Al caminar delante de todos en su deslumbrante bata blanca. De repente, alargó el brazo hacia atrás. Le cogió la nuca a alguien. Lo tiró hacia ella. Y durante algún tiempo siguieron caminando así. Como abrazándose. Luego, ella lo soltó de repente.

– ¿También te soltó a tí?

– Ni me cogió. Jamás me cogió.

– ¿Y eso te puso triste?

Me quedé perplejo, haciendo bailar el té en mi taza.

– Sin embargo... Una vez, antes de que se apagaran las luces, yo me encontraba tendido en la cama con los ojos cerrados. Bueno, con los ojos medio cerrados. Vi muy bien cuando ella entró. Abrí los brazos. Un soldado caído en la batalla... que no ha huido. Mi cara... Sí, mi cara ha cambiado. Ahora es más noble.

– ¿Más noble?

– Sí. Una cara que llama la atención. Al lado de la que no se puede pasar así sin más.

– ¿Y la hermana Anni?

– Se detuvo junto a mi mesilla de noche.

– ¡Oh, junto a tu mesilla de noche!

– Hojeó *El nabab*. ¿Por qué me miras así? *El nabab* de Daudet. Incluso lo tomó un momento. Lo levantó.

– ¿Y luego?

– Todo se quedó oscuro. Y ella desapareció.

Me callé.

Zsuzsi tampoco dijo nada. Alargó la mano. Cogió la mía.

– Pero ella ya sabía que tú leías cosas así. *El nabab*, Daudet.

– Daudet. Claro. –Tomé un trago. –Pues estoy metido en esta maldita narración. Sobre la hermana Anni. No debería irme de viaje. Es una irresponsabilidad terrible.

Zsuzsi me miró como se mira a un bicho raro. *Por el momento* no hay nada que temer. Por el momento.

– Pues ya entraremos en algún café de Viena.

– Pero Viena es solamente la primera parada.

– No es simplemente la primera parada. Viena es para ti como si estuvieses en casa.

– ¿Como si estuviese en casa?

– Te regalaron unos chalecos. Como un apoyo para los literatos.

– ¡Eso no fue en Viena! Más bien de Viena. Sí, me los enviaron de Viena. ¡De ahí mismo!

– ¿Y por qué justamente chalecos?

Un rayo amarillento de sol subía por la pared, con una malicia y una maldad cada vez mayores.

– ¿Y tú sigues en pijama? – Risitas. – ¿Quieres hacer el viaje en pijama?

– A lo mejor es que no quiero viajar para nada.

– ¿Otra vez me vienes con eso?

Me puse de pie. Sin decir nada. Pero una profunda amargura se apoderó de mí. ¿Otra vez? ¿Qué quiere decir con esto de *otra vez*? ¿Nos hemos peleado durante la noche? ¿He armado algún escándalo? ¿Me van a dejar en paz con este viaje? ¡Qué va! Me dejé vencer.

Todo esto fue idea del tan querido círculo de amigos. ¡Oh, los grandes viajeros! ¡Los trotamundos! Pasan corriendo por los museos. Tampoco se apiadan de las catedrales. Penetran en todas partes.

Pero yo juraría que jamás se meten en un portal, en un viejo patio. No se paran junto a la acera. ¡De curiosear ni hablar!

Pero siempre me vienen con lo mismo. Que tengo que viajar. Que tengo que dar una vuelta por el mundo. ¡Quizás exista algo más que la plaza de los Vendedores!

¡Bravo! En esto han acertado. Pero déjenme decir un nombre. Faulkner. No es un nombre de los peores. Y este Faulkner nunca se movió del Sur. Y eso que escribió libros bastante buenos. Bueno, reconozco que la plaza de los Vendedores no es el Sur americano. Pero aún así...

Me acerqué a Zsuzsi.

– ¿Y después de Viena qué?

– Tú no te preocupes.

– ¿Qué más vendrá después de Viena?

Zsuzsi desapareció. Solamente se oía su voz, desde lejos.

– ¡A vestirse! ¡A vestirse!

Me detuve delante de un armario. Le dije gritando:

– Sé que el destino último es Londres. Pero, ¿hasta allí...? ¿Qué ciudades? ¿Qué países?

Abrí la puerta con fuerza.

Asombro de camisas, pantalones, chaquetas, al verme así, de repente, en la puerta del armario.

Agarré los hombros de una chaqueta como si quisiera echarme sobre ellos. ¿Me pongo ésta? ¿Justamente ésta? Parece fiable. Y esto es lo más importante. Puesto que yo necesito un buen amigo fiel. Alguien que yo conozca desde hace mucho tiempo y que me conozca desde hace mucho tiempo. Y que tenga los bolsillos bien profundos, y que...

La aparté con un movimiento nervioso. La dejé plantada. Salí corriendo al recibidor.

– ¡Zsuzsi! ¡Zsuzsi!

Asomó la cabeza por la puerta de la cocina.

– ¿Qué? ¿Qué pasa?

– ¿Podrías decirme de una vez dónde nos alojaremos en Londres?

– Ya te lo he dicho por lo menos cinco veces.

– No me lo has dicho ni una sola vez.

– Con esto me vas a matar un día.

– ¿Matarte? ¿Con esto?

Ya ni me ha contestado. Cerró la puerta.

Me dejó olvidado en el recibidor.

Delante del gran espejo una fila de maletas. Ellas ya han llegado a un acuerdo. Lo han decidido todo.

Y yo no podía ni moverme.

Golpeé la puerta silenciosamente. Y luego con rabia, cada vez más fuerte. Sacudí la manilla. No hay esperanza. La puerta no se abría.

– ¿Sabes qué? Bajo a la plaza... Me tumbo en un banco. Sácame de allí si quieres. Si te dan ganas de hacerlo.

No hay respuesta.

Solté la manilla.

Me quedé mirando la puerta como en un nebuloso aturdimiento.

Pronuncié un nombre:

– Wellington.

Interpretado por Christopher Plummer. Fue él quien interpretaba en la película el papel de Wellington. Plummer. Mejor dicho, Plammer. Porque se pronuncia así ¿verdad? ¿Verdad, Zsuzsi? Plammer. Plammer.

Las maletas escuchaban el griterío inmutables. No se sorprendieron. Ni cuando de repente cerré la boca.

Me puse en cuclillas junto a ellas. Y muy silenciosamente, como alguien que suelta un secreto antiguo:

– Se entusiasmaban por ese Galántai. El de la cara de caballo. Simplemente se volvían locas por él. La hermana Juci, la hermana Sári. Igual que ella –la hermana Anni–. Hay que decirlo con toda sinceridad. Ella también votó por Galántai. Galántai era el chico más guapo de todo el campamento. Apuesto. Todo un hombre. Tipo Clark Gable. ¡Galántai y Clark Gable! Bueno. Dejemos esto. Organizaron una votación entre ellas. Para decidir quién era el chico más guapo. Y Galántai se llevó la palma. Incluso se mencionó a Pilczer. Pilczer y quizás también Kálmán Szalay. Pero a mí... ¡Qué va! Ni me mencionaron.

Me puse de pie. Me di un masaje en las caderas.

Volví lentamente a la habitación.

Tendí la mano hacia un estante para coger una camisa. Mi mano se quedó allí, como congelada. ¿Seguro que Faulkner nunca viajó. ¿De dónde demonios he sacado esto?

Cogí una camisa. Tiré el pijama al aire. El pantalón fue a parar a una silla cercana. La otra parte del pijama voló más lejos.

Aparté la chaqueta marrón. Como si hubiese perdido la confianza. Pero ¿en quién puedo confiar? Quizás en esta gris, usada. Antes era impecable. En este tipo de cosas siempre se puede confiar. Amigo. Amigo fiel y honrado.

Un billete de cincuenta en el bolsillo de arriba. ¡Vaya! ¡No le va nada mal! ¿Alguna carta? ¿Algún mensaje? No, nada.

Me la eché sobre el brazo. Comenzamos el paseo. Comencé a canturrear inesperadamente:

¡Querida, si de viaje de novios quiere irse,

déjeme que la acompañe,

déjeme que le muestre cómo es

un hotel para lunas de miel!

Alrededor de nosotros el suelo, como un campo estéril, veraniego. Las alfombras enrolladas en lo alto del armario. Grandezas políticas que han perdido su poder. Hombres de Estado derribados.

Portazo desde fuera. Pasos. Los pasos de Zsuzsi acercándose, y luego alejándose. Pero todo esto como si se oyera desde otro piso. Y no del vecino. Desde más lejos. Pero ahora desde aquí mismo, desde enfrente de la puerta. A lo mejor todavía no es tarde para hablar con ella. Pero ¿hablar de qué, por el amor de Dios?

Me detuve un momento, con la chaqueta en la mano. Me incliné sobre ella.

– Cuando era la hermana Anni la que nos llevaba al Balaton, nunca debíamos cantar marchas. Ni cantar, ni dar los mismos pasos.

Una vez la fuimos a ver con Linczényi-Nagy. Sin avisarle. ¿O es que solamente queríamos hacerlo? ¿Sólo lo planeamos?

Nunca soñé con la hermana Anni.

¿Cuánto tiempo habré pasado así? ¿Cuándo habré oído esta frase?

– ¡El café está listo!

El olor del café llenó el piso entero.

Zsuzsi en la cocina, entre las tazas de café. Sirviendo el café con una tranquilidad sobrenatural. Mientras tanto me miró de arriba abajo.

– ¿Te vas de excursión al campo?

– ¿Qué quieres decir con esto?

– Escucha. No estarías nada mal... podrías representar el papel de padre inmoral. –Y antes de poder añadir yo algo: “¿No hubieras podido encontrar nada más feo?”

– Tiene tres bolsillos misteriosos.

– ¿Y qué vas a meter tú en esos tres bolsillos misteriosos? Además, estoy segura de que son tan sólo tres agujeros.

Me tendió el café. Y me miraba, con bastante recelo. *Me observaba*. ¿Quién sabe lo que estaré tramando? ¿Me escapo? ¿Me esfumo en el aire?

Solamente hice una pequeña pregunta:

– ¿Aún así nos podemos sentar, no?

– No, ya no.

Así que tomamos el café de pie.

En la estantería, cajas blancas. Sobre ellas en letras doradas, diminutas

AZÚCAR

AZÚCAR EN POLVO

HARINA

SAL

Zsuzsi puso su taza en la mesa. Mientras que yo abrasaba la mía. Mis dedos la agarraban. Y entonces comencé, con voz lenta, extraña:

– Nos paseábamos por la Alameda... Abuelo con las dos manos detrás en la espalda. A veces se paraba delante de un chalet ajardinado. Miraba las ramas entrelazadas de los árboles, el cielo. Yo arrastraba un pequeño coche azul, pero con tal orgullo! ¡Claro! Si acabábamos de comprarlo con el abuelo. El comerciante nos aconsejó un autobús. Un autobús con chófer, revisor y viajeros. Señora con paraguas y ancho sombrero, señor con sombrero hongo, viejecito con la barba blanca, niño que sonríe alegremente, niña con trenzas... Pero habría costado un dineral. Nosotros nos conformamos con el coche vacío. El abuelo a veces me pedía que se lo prestara. Con humildad. Y lo arrastraba durante un rato. De repente, se detuvo. Se quedó inmóvil. Empujó la barbilla hacia adelante, comenzó a temblar. Se quedó así durante cierto tiempo. Me miró como pidiéndome perdón. Se acercó tambaleándose a un banco. Se cayó sobre el banco. Y yo le grité: ¡Abuelo!

En la cocina vacía resonó el grito:

– ¡Abuelo!

Nadie a mi lado.

Zsuzsi ha desaparecido.

Sólo esas dos tazas de café sobre la mesa. Las cajas en la estantería.

La puerta abierta. Las puertas abiertas en todo el piso. Como si las hubiese abierto el viento.

Desde abajo el ruido breve, impaciente, del claxon.

¡El taxi! ¡Ha llegado el taxi!

Zsuzsi no está.

Se podía oír el sonido del ascensor. Ese murmullo hosco, amenazante.

De ahí salió Zsuzsi.

A su lado un señor macizo, con el rostro colorado. Tomaron las maletas, las llevaron junto al ascensor.

Yo seguía ahí, parado entre las puertas, pero Zsuzsi ni me hizo caso. Sólo cuando ya estaban por la tercera vuelta.

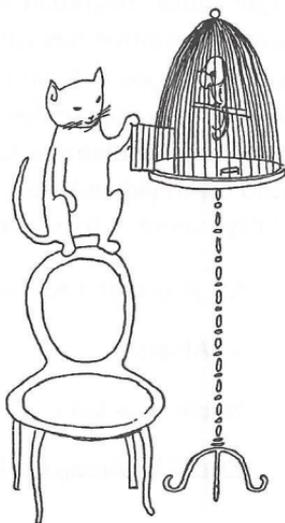
– ¡Al terminar cierra la puerta!

Asentí con la cabeza.

– Claro... Sí.

Pero seguí inmóvil.

Traducción de Dóra Faix



LA FIESTA ESTILO RAMSEY¹ / Győző Ferencz

¿A cuántas personas se invitará

A la fiesta estilo Ramsey

Para que se conozcan

O no se conozcan entre sí

Al menos tres de los invitados?

Si el grupo es de seis

Uno de ellos (Juan) conocerá

O no conocerá al menos

A tres de los cinco. Si conoce a tres,

Y dos de ellos (María y Pablo)

Se conocen a su vez,

Ya tenemos el quórum con Juan;

Mas si los dos no se conocen

¹ Frank Plumpton Ramsey (1904-1930): matemático, filósofo, economista inglés. Según su teoría el desorden perfecto es una imposibilidad.

(Sólo conocen a Juan), bien podría completar

El quórum con los demás

Siempre que se desconozcan al menos

Tres de ellos entre sí. Para que se conozcan

O no se conozcan cuatro personas,

Habrá que contar con

Dieciocho invitados; para cifras

Más altas existen sólo tasas

Aproximativas; esto, sin embargo,

Ahora no quita ni pone nada:

El principio Ramsey declara

Imposible el desorden perfecto.

Pero ¿cuántas fiestas has de organizar tú

Y cuántas fiestas aceptaré o

Rechazaré yo, para conocerte

O no concerte? Conozco o

No conozco a tus invitados,

Sé quién me conoce

O no conoce, pero a ver si

Hay el quórum siquiera entre dos personas,

Si no se sabe cómo anda Juan

(Con Juan), María (con María), Pablo
(Con Pablo), yo (conmigo), tú (contigo):
¿Podríamos ser nosotros – ¿y cuántos? –
Invitados en la fiesta estilo Ramsey
Mientras estemos examinándonos tan
Desorientados en el espejo de la antesala?

Traducción de László Scholz

POEMAS / Andrés Imreh

LAVADORA

Deteniéndose a veces en el vapor
en mi camisa en mis pantalones
feliz y calentado

da sus volteretas
tontas oblicuas
sin sentido

mi hermanito
tonto
que quiere nacer

DOS ROSAS

A un poeta latinoamericano

Vos salís de la penumbra
sudado y riente,
masticando quizá una manzana,
se ven los dientes blancos,
venís en botas bajo el sol del mediodía,
aparentemente lleno de planes,
saludando a todas las muchachas
con una rosa en la mano.

Yo me
ocul-
to detrás
de los
pétalos
en
el corazón
de la rosa
o la cebolla.

JER GAS QUE NO HABLAMOS

Como tantas veces: callarte. Calcular.

Si te preguntan: "¿Con qué vas a abrir?", tragar

–no, todavía no el vino, sino la respuesta:

"¿Algo de moscatel...?"

Probar la *grappa*, el *cuvée*, el *sangre de toro*,

los vinos de "barrique"

–pero luego: autodisciplina. Quedarte

cerca de los bocadillos (comer, si vienen), en silencio.

Los epítetos antiguos –vino bueno, rico, sabroso–:

como si el espía jurara en su lengua materna.

Y los profesionales, como *corpulento*, *suave*, *ácido*,

son peligrosísimos para quien

el sabor ya no siente, solo un mareo leve.

Sólo queda: tomar, memorizar. Las palabras clave.

Como en vez de leer un libro, hojearlo,

planear que una vez, la próxima

–en otra compañía, entre otras paredes–

"vino *bello*" dirás, pensativo,

o levantándolo con aprecio hacia la luz:

“Esto sí funciona.”

Todo eso no vale la pena. La próxima,
con otra compañía, entre otras paredes
será otro idioma que no hablarás. Te preguntarán,
a quién se parece. Lo alzarán hacia la luz.

Balbuconarán. Él gorjeará. Rodará sus pequeñas
muñecas chumaceras. Entonces
callarte. Calcular. Tragar:

“Esto sí funciona.”

Traducción de Ágnes Pál y András Imreh

HISTORIA AMOROSA / Ervin Lázár

Un ronquido quietito y flaquito salió por la ventana. Le escoció, le escoció mucho el corazón. En la cornisa –seis pisos de altura– se paró titubeante, escuchó en la noche pesada del verano, le picaba algún dolor chiquito en la planta del pie: la herida que se le había abierto en él cuando, con un impulso fuerte, se había separado de los labios de Simf, abiertos en forma de o.

¿Y ahora qué?

Crrr-crrr, se oyó de su lado, ésta era la vida del ronquido, crr-crrr, fiu.

En la cama la rubia se movió, upa, el ronquido se asustó, se zambulló en lo profundo, crrr-crrr, flotó por delante de las ventanas abiertas del conventillo.

“Oh, Simf, ¿por qué tenías que haber traído aquí a esta rubia, por qué?” – Pensó llorón y se embarcó en un pico de lanza de la reja de hierro, flameó allí invisible, cual fantasma triste y desoladito. –“Qué lindo nos llevábamos hasta ahora, de día me adormitaba gustoso entre tus pechos, de noche como una bandera, zzi-zzzu, en tus labios bien calientes, ay, Simf, ¿p’a qué querías esta mujer rubia, la rubia, p’a qué la querías? Mira, cómo se ha levantado de un salto, te ha sacudido, te ha agarrado a patadas, Simf, te ha torcido la nariz. »¡No puedo dormir con tu ronquido! ¡No ronques! “¡Con lo ligero y tranquilo que soy!” El ronquido se ha observado a sí mismo: efectivamente era delgado, de trazo finito, nada más zzi-zzzu, crrr-crrr. Casi-casi. Quietito.

Ay, ¡qué frío tenía en el pico de lanza de la reja! Aunque era verano y las enredaderas alentaban vapores calientes, sofocantes. Y la calle, como un cauce reseco. En su interior se movían grandes cocodrilos de sombra. Crrr-crrr, el ronquido ligero dejó de golpear la reja, flotó cuesta abajo por la calle, su voz erizó los pétalos de las flores.

Ni sabía por qué dirigía sus pasos en aquella dirección, nadó con un flotar sin rumbo, titubeante, por el pie de las rejas. Tuvo miedo. Por las ventanas abiertas emanaba a la calle el aroma inconcebible del sueño, y de repente, el ronquido se detuvo. Oyó otro ronquido, uno fuerte y grave, bajo, crujiente; uy, ¡cómo chillaba, gargajeaba, dejaba oír estertores, zumbaba! Ondeó hacia la ventana por donde emanaba aquella voz y se acodó sobre la cornisa. Cielos, qué hermanazo; como un bajá turco, como un comisario real, como el fortachón del circo, hinchó el pecho delante de una nariz de tono cobre.

– Crrr-crrr, ven conmigo –susurró desde fuera– soy huérfano. Deja atrás esa nariz cobre, deja atrás el cuarto olor membrillo.

Pero el otro ni le hizo caso, tan sólo le lanzó rayos con el ojo, lárgate, imbécil; y se bombeó y redondeó aún más.

Salió gateando de allí avergonzado, ya ni se dirigió a nadie, tan sólo echó algún que otro vistazo por las ventanas. Vio delicados ronquidos de encaje, chillantes ronquidos de aserradero, ronquidos-trovador, ronquidos de seda, ronquidos de locomotora. Ay, ¡qué envidia! ¿¡Para qué le hacía falta aquella rubia?!

Si quería, rozaba el follaje de los castaños, si quería, erizaba las yerbas, si quería, se escapaba por las canaletas del tejado (uuú, ¡qué ecos!), si quería, se sentaba en la punta de los pararrayos. ¡Pero siempre solo, solito en la vida!

Suerte que vio al alabalero. El alabalero empujó delante sus tremendas botas, las dos cañas de las botas se dirigían hacia él semejantes a dos cañas de cañón; sus pies colgaban de las cañas de cañón y acto seguido, se erguía allí, en un banco, su cuerpo; la cabeza inclinada a un lado, y debajo del bigote actuaba un virtuoso ronquido. Era un verdade-

ro artista, tintineaba con íes finitos, tamborileaba con oes, raspaba con las erres, traqueteaba con cúes, afollaba con efes.

– Fiucrueff oicfrujrijrorrr –era su música.

El ronquido de Simf se posesionó del alabala y observó impresionado al artista.

– ¡Oh, si me permitieras! –Pronunció al rato.

– ¿Iu querrequirrierrres hue? –Preguntó.

– Que si podría contigo... –Susurró, esperanzado.

– ¡Lárguateeeya!

– ¡No y no! –Gritó el ronquido de Simf. –¡Desde hoy seré el ronquido del alabalero! ¡El suyo, de todas maneras, quiero ser suyo!

Y se apretujó. Sin embargo el otro bombeó el pecho, pataleó, retumbó; el ronquido de Simf se ingenió en vano, por nada cabía debajo del bigote del alabalero.

¡Anda, música y trompetas!

Y upa, se despertó el alabalero. Su ronquido artístico pst, ya dentro del pecho. Se aplastó allí, en el agradable calorcito.

Y éste, el pobre, se quedó fuera. Volvió a sentarse en el alabala. El alabalero frotó el sueño de sus ojos.

– ¿Qué? ¡Hum! ¿Quién? ¡Jijay! ¡Yo estoy cuidando aquí la ciudad! ¿Quién e'?

Pero qué cosas, escucha ronquido. Se levanta de un salto, toma el alabala. Lo fija en la mata de jazmines. Antes, como si hubiera oído el ronquido de encima de su cabeza, y ahora, ¡mira!, desde la mata de jazmines. Se acerca con gatunos pasos sigilosos hacia la mata, sosteniendo delante del cuerpo el alabala. Y en éste, allí flota, resopla, refunfuña el ronquido.

– ¡Despiértate, seas quien seas! –grita el alabalero.

– Crrr, jrrr-frrr.

– ¡Que no te llore tu madre!

– ¡Plach, la mata de jazmines!

– Crrr, jrrr-frrr.

Aparta de un lado el alabala para observar desde más de cerca al dormilón. Y ahora el ronquido se oye de al lado – en la mata de jazmines, nada.

Piruetea con el alabala como un aspa. El ronquido dibuja un círculo alrededor de él.

Se para. Sostiene el alabala cuidadosamente a la izquierda. El ronquido se oye de la izquierda. Lo sostiene a la derecha. Se oye de la derecha. Lo sube –se oye de arriba, lo baja– se oye de abajo.

– ¡Santo Dios, mi alabala ronca!

Lo tira, corre, como alma que lleva el diablo.

– ¡Poldados, solicías! –Grita– ¡Está roncando mi alabala!

Acuden soñolientos los poldados y solicías, el solicía principal y el poldado principal les manda formar fila.

– ¡Anda, veamos el famoso alabala!

Tac-tac, zapatean sus pasos, el ronquido ya los oye desde lejos. Se remueve del alabala. Sale gateando.

Aquellos rodean la herramienta. Escuchan, hasta que les zumban las orejas. Ziizúú. Nada de ronquidos.

– Es usted un imbécil. –Dice el solicía principal.

– O ha soñado. –Aprueba el poldado principal y tac-tac-tac, se marchan. El alabala guarda silencio como una tumba.

Y el ronquido se escurre por el pie de los muros, crrr-crrr, ya va saliendo el sol, canan los despertadores, sientan las oropéndolas.

– Un quieto rincón, un quieto rincón, necesito un rinconcito.
– Ronquillea el ronquido. –Donde me esconderé.

Ve una puerta cerrada, pst, entra por la bocallave.

Olfatea un gustoso olor a cuero. Cuelgan suelas de un clavo, ajá, y pegote, martillo de zapatero, trinchete, tachuelas.

– ¡Buenos días! –Dice el ronquido. –Aquí me escondería, con vuestro permiso.

Nadie pronuncia palabra, había un silencio semejante al interior de una cripta, si... por supuesto, crr-crr.

Se esconde entre los zapatos estropeados – hay en el rincón hasta un centenar –y jadea. – Aquí nadie me maltrata.

Desde fuera cada vez más ruidos, tan-tan, lecheras, pum-pum, pasos, clipiclapi-clappclippclapp, carros de caballos, bim-bam, sabe el diablo, cuántas cosas más, guauguauauguau, tranvía, sss, una golondrina

y ahora

ay

chirr-churr-chirrechurre

llave

huic huiiic

se abre la puerta, entra el zapatero.

Escucha. ¿Qué diablos? Crrr-crrr, oye.

– ¡Hola! – grita en voz alta.

– Grrr-jrrr-jiu.

– ¿Quién es?

– Grrr-jrrr.

Se lanza sobre los zapatos tirados en el rincón, los esparce, los echa.

Nada.

Observa detrás de la estantería, debajo de la mesa, detrás de los cueros.

Nada.

Ya sale corriendo que le faltan pies.

– ¡Solicías, poldados –grita– roncan los zapatos!

Los solícías y poldados cruzan las miradas, las frentes arrugadas.

– ¿Cómo que los zapatos?

– ¿Tal vez los alabalas?

Pero el zapatero tiembla de horror, así que parten. Tac-tac-tac. El ronquido los oye desde lejos. ¡Fuácate! Corre entre piernas, entre ruedas, entre pezuñas de caballos, pst, entra por la ventana de la iglesia.

En la iglesia encuentra frescura, penumbra.

– CRRR-CRRR.

Las paredes reflejan su voz con cara de reproche. Lo aumentan, lo hacen crujir: CRRR-CRRR. El ronquido retrocede de puntillas, pero cambia de opinión y se echa arriba por las escaleras de la torre. Toca suavemente la cuerda de la campana, la lengua de las campanas, las ruedas dentadas del reloj. Se sienta en una viga. Crrr-crrr.

Una chispa amarilla. ¡Otra! Dos reflectores se fijan en él. Dos llamas, como dos tazas.

– ¡Ojrrr, ayjrrr!

Una lechuza... y upa, aquí hay algo colgado, jijijrrr, mircimur-ciélagó, brrrr. Ya vuela el ronquido escapando por la grieta de la celosía,

zrrr, entrando por la ventana de una casa grande. Una sala enorme, silencio, bancos color caoba alrededor. ¿Cómo habría sospechado que estaba en la sala del ayuntamiento? ¡En absoluto! Tan sólo vio la tranquilidad. Se estableció en la aguja grande del reloj dorado. Crrr-crrr, jadeó. Y el reloj dijo tranquilizador: tictac-tictac.

Tal vez ya no me maltraten. – Pensó el ronquido.

¡Ves tú, chica rubia, tú posiblemente estés durmiendo como un santo! ¡Y Simf, tú también!

¡Pero Simf no dormía, no! Estaba sentado pálido al borde de su cama, con las manos apretadas sobre el pecho.

– ¿Y tú? – Le preguntó la chica rubia.

– No sé – sacudió la cabeza Simf – no sé, algo aquí dentro...

Y entonces bram, retumbó la puerta de la sala del concejo y entró un calvo de toga negra, un flaco de collar dorado y un hinchazón de chaqueta adornada de cordones. Y detrás de ellos, gente de todo tipo: canos, calvos, bigotes de bagre, cencerreaban en los bancos, chiscoteaban-chasqueteaban.

El collar dorado y los otros dos se sentaron en el lugar principal, frente a los demás. El de la toga agitó una campanilla. Cesó el chincle-chancleteo, el susurrante murmullo, el clic-clac.

Silencio total.

O sea: crrr-crrr.

Los autoridades de la ciudad se paralizaron.

– Crrr-crrr. Estoy muy cansado – susurró el murmullo –, muy-muy cansado.

– ¡Pero señores! – dijo en tono de reproche el hinchazón; los cordones de su barriga se estiraron.

– Crrr-crrr.

– ¿Quién está roncando? –Gritó el de la toga. –¡Hola!, ¿quién?

– Crrr-crrr-fiu.

– ¡Haré evacuar la sala! ¡Abandonen la sala!

La abandonaron con grandes retintines. Se cerró la puerta.

Crrr-crrr.

Las tres cabezas a la vez se pusieron rojas como pescuezo de pavo.

– ¡Que usted...!

– ¡Que usted...!

– ¡Que usted...!

Las cabezas como remolachas, moradas, rojas como tomates, azuladas.

– Pero si... tal vez... la tubería... no faltaría más que pensar que el otro... un tubo en la pared... un cable... sí-sí... ¡claro que en la pared!

– ¡Artisanos, aquí! – Gritó el de la toga y ya corrían los pregoneiros, pum-pum-pim-pum, pregonaban por la ciudad: ¡artisanos al ayuntamiento!

Ya venían corriendo. Hojaloneros, fogateros, sacones y peasillas, jolabarteros y tayeros, toneros y mirneros, aislícos y tecnadores, cerreros-carrajeros, también los elisores y revectoricistas y peberos y también bomones.

Todos se pusieron a trabajar a la vez que resonaba el ayuntamiento.

Fogatieron y saconaron, jolabaron y tayeron, hoyaron los jalones y pearon las sillas. Zirr-zurr. Aislícaron, tecnaron, cerraron los ajos, carreron, mirnaron.

Y toma: crrr-crrr-fiu.

Ya venían los chapuceros, los viñateros y bromateros.

Los chapuceros chapucaban que resonaba, los viñateros viñataban que rebombaba, los bromateros bromeaban que rimbombaba. Pero funcionaron bien tanto los chapuces como los viñates y también las bromas. No fue éste el problema. Porque mira: icrrr-crrr-ziu!

Aquellos tres botaron a furia allí.

– ¡Poldados, solicías! – Gritaron.

Y tac-tac-tac, vinieron, clipiclopi-clopiclopi, corrieron. Sólo así, corriendo, soltó el solicía principal al poldado principal:

– Ronca el ayuntamiento. Ji, jiji, ja, jaja – se rieron a compás.

– Un alabala.

– Zapatos.

– Jija.

– Jaji.

Y allí, en la puerta se paralizaron. ¡Ya lo creo! Porque ¿qué se oía de adentro? Ésto: Crrr-crrr-ziuu.

Irrumpieron en la sala.

– ¡Arnos mariba! ¡Dalto o isparo!

Crrr-crrr-ziuu-fiuu.

Cercaron el ayuntamiento con rápidas maniobras.

Cañones de escotralladoras, amepetas, cañaminas y lanzones fijaron en el ayuntamiento.

– ¡Tienen diez minutos! – Tronó el del collar dorado.

Y allí dentro: crrr-crrr-ziuu.

– Pues, ¡que retumben! –Hicieron una seña los tres, y bang ecotralladoras, trata-trata los amepetas, ziu-bang los cañaminas y bumm-bumm los lanzones.

Rich-rach, derrumbaron las hermosas paredes antiguas, levantaron polvo las vigas, sonaron las ventanas pintadas. Ay! – dijo el ayuntamiento y cayó abatido en el suelo.

Sobre las ruinas, cual bandera invisible: crrr-crrr-ziuu. El ronquido ronqueteó cansado, cansado.

Ay, corrieron por todos lados cuántos allí estaban. Las autoridades de la ciudad, los fogateros, los solicias, los aislcos, todos-todos, junto a los chapuceros, los viñateros y los bromateros. Ay-ay.

Simf yacía con los ojos abiertos en el prado vecino a la ciudad. Quería dormir. Estaba como muerto. Lo vio un pastorcito, santo dios, gritó, un muerto, y corrió a la ciudad con la noticia: en el prado hay un muerto.

El ronquido se arrastró entre las ruinas, tropezando dirigió sus pasos hacia las afueras de la ciudad, esquivó asustado al pastorcito que corría en dirección contraria, y allí fuera, en el prado, en el prado, en el prado, en el prado vio a Simf. Voló, se lanzó, como un torbellino veloz se posó en los labios de Simf, oh, gimió con felicidad el hombre y cerró los ojos. Se quedó dormido.

Crrr-crrr-fiuu. –Roncó con felicidad. –Fiuu-crrr-crrr-ziuu.

Los que corrieron para ver al muerto ya lo encontraron así.

– ¿Éste? ¿Muerto? Estás loco o tal vez soñabas. – dijo el poldado principal, pero algo le hincaba en el corazón.

¡Demoniosss! ¿Crrr-crrr-fiuu?

– ¡Qué cosas! – Dijo entre los bigotes.

Allí estaba también la chica rubia, sacudió a Simf y le dio unos pequeños bofetones.

– Simf, Simf, querido, ¡levántate, estás roncando otra vez!

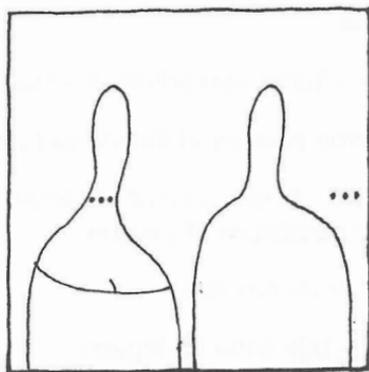
Simf se despertó, el ronquido shp, en el interior de su pecho bien calentito.

– Pues sí, ¡he roncado y siempre roncaré! – Gritó Simf. – ¡Roncaré, roncaré, roncaré!

Tomó su abrigo, partió hacia los prados. Desapareció como la niebla. La chica rubia desde aquel entonces cada noche anda por los prados en busca del ronquido. Pero no lo oye nunca.

Otros lo oyen, con bastante frecuencia. Desde los pajares abandonados, de las cabañas del guarda, de en medio de los bosques se filtra finito, quieto. Algo así como: crrr-crrr-ziuu. Pero no tienen el más mínimo de miedo, saben que allí duerme Simf.

Traducción de Mercedesz Kutasy



POEMAS / Éva Tóth

GÉNESIS

Tus manos crean mi cuerpo
con tu boca me inflas el alma
en tus ojos brilla mi rostro
me llamas por mi nombre

Sola, ¿cómo podría lucir?
Estando sola estoy a oscuras
sola informa gleba soy
sola no existo.

DIES IRAE

Había tiempo para sufrir
para desvestirse hasta los huesos

decrecerá la pleamar de la carne
no le quedarán más que huesos y ropa

a este cuerpo bienaventurado
igual que al crucificado

la luz de mis ojos la flor de mis labios
serán condenados a la ceguera a la mudez

mis oídos a la sordura
mis manos a no hacer nada nunca

mis pies a quedarse parados
todo mi ser a convertirse en polvo.

Pero mientras tanto vivo y grito
nunca me paro ni siquiera un minuto

día por día se renueva mi cuerpo
día por día lucha contra la nada

día por día sigue construyéndose, embelleciéndose mi rostro
es tu sol y tu luna: te lo ofrezco.

Podrías quedarte con él para siempre.
Ay de ti si yo de ti reniego.

DICE LA MONJA PORTUGUESA

en ti todo ha cambiado
en mí nada ha cambiado
todo es tuyo de mí
nada es mío de ti

despego helado me lastima
quintales de olvido sobre mí se derraman
te ausentas estando conmigo
contigo estoy incluso ausente

mi voz ya no llega hasta ti
ya no me tocan tus manos
sigues alejándote de mí
de ti para siempre me alejo

vuelvo mi cara hacia ti
no me extiendes tu brazo
para mí da igual lo que hagas
puedo ya morir por ti

POEMAS / János Lackfi

ORACIÓN QUEJUMBROSA

Chúpame la médula de mis huesos
estira mis venas como cuerda
arráncame las uñas, sácame
uno a uno los cabellos
quítame la fuerza, que me revuelque
como bebé baboso
que me muerda el mal en la carne
que cuelga
cual una vacía bolsa
que me seques el cerebro
hasta que resuene
en la cabeza como guijarro

desármame y ármame
pero ocúpame de mí
sólo de mí,
Dios mío.

DOS MÉTODOS

A Étienne Pressager

Si quieres liberar de un tronco
la única estatua agazapada dentro,
hay un método lento y otro rápido
artificial el primero, orgánico el segundo

Corta el jugoso tronco con una sierra
y sécalo por años bajo el techo
quítale los nudos rajados
descáscaralo, y pártelo
en astillas macizas, plásmalo según la forma deseada,
luego, con formones y cuchillas finas,
saca de su superficie
docenas de estatuas eventuales y

menudas, cada vez más, y entonces, tras haber pulido
miles de estatuas microscópicas,
obtendrás el fruto esbelto,
de tacto agradable, de tu trabajo

O mejor haz una hoguera en el jardín,
échale el leño
que arderá con llamas languidecientes, luego mortecinas,
y con un poco de suerte al día siguiente
encontrarás entre cenizas
la forma carbonizada, definitiva
aterciopelada, negra

Traducción de László Scholz

SERMÓN DEL MONTE / Sándor Tar

Mi padre siempre compraba un pedazo de tierra, cuando podía.

Luego batíamos barro, la casa era de cuarto y cocina, le añadimos un desván, después otro, un cobertizo, un gallinero.

Mi padre nos llevaba por la mañana a los maizales y a las tierras de remolacha, siempre lo que había. Alquilábamos tierras en pequeño arriendo, al partido, a mi padre le daba igual, sólo que hubiera labor, luego nos dejaba allí y venía por nosotros de noche, en carro.

Él iba a tirar, a arar con el caballo. A los acarreos.

Cavábamos un pozo, allí donde la tierra era más profunda, allí se acumulaba el agua, la bebíamos, era buena.

Ahora ya no es buena.

Allí zapamos, escardamos, podamos, muchas veces hacía tanto calor que se nos saltaban las lágrimas, pero había que ir.

Si llovía, nos quitábamos de encima la ropa y la escondíamos para que no se mojara. Al tabaco partíamos al amanecer, hacía frío, nuestros pies lo sentían, el tabaco era pegajoso, había que cortarlo, zeparlo, quitarle las hojas.

Luego mi padre le compró otro pedazo de tierra al judío. Ya tenía cuatro yugos de tierra propia, aquí mismo, de aquí hasta allá,

arena, pobre, la volteamos, plantamos vid, manzana, dice mi padre, hijos, esto ya será vuestro, pero compraremos aún más.

Luego se emborrachaba, andaba bebido durante dos días que ni se podía dirigirle la palabra, si compraba tierra siempre se emborrachaba.

Había cerdo, vaca, pollo, cuando llegamos a casa aún nos esperaba cocinar una caldera de papas.

Para el día siguiente.

De noche nos levantábamos a ver los caballos. Por la madrugada ya estábamos dándoles de comer.

Con mi hermano Géza nos hicimos cargo de los caballos, mis dos hermanas cebaban las aves de corral, los gansos y los patos, siempre trabajábamos, incluso los domingos, sólo los domingos por la noche podíamos ir al pueblo.

Luego, de vez en cuando íbamos también a la iglesia, por la mañana, cuando ya habíamos terminado la ceba.

La camisa me apretaba el cuello, casi me ahogaba, soplábamos el órgano en la iglesia, muchachos.

Cuando llegaba la siega, nos alegraba, a los catorce años recogía las espigas detrás de mi padre, hacía cuerdas, las ponía en cruz.

Mi padre cantaba colocando el batiente en la guadaña.

Mi madre compraba aguardiente para segadores y a nosotros también nos daban.

Mi padre dormía fuera, junto a las cruces, para que nadie las robara. Decíamos, ya verá, saldremos de noche los chicos, le haremos una broma, pero no podíamos despertarnos, el que trabaja de día, de noche no tiene tiempo para robar.

De desayuno tomamos café con leche, huevos el domingo, al mediodía carne.

El acarreo era bueno, montábamos el carro, cargábamos en gavillas, mi padre decía que hubiera sólo una, pero eso sí grande, ya maduraba por entonces la uva morada, dulce, la probábamos.

No se podía hacerlo.

Venía la máquina, para trillar, tirada por bueyes, casi reventaban al entrar en la era, había agua, en toneles, por si acaso hubiera fuego se pudiera extinguirlo.

Cargábamos los sacos, entonces no había otra tarea, sólo el ganado, siempre estábamos junto a la máquina, alimentábamos el fuego con paja, pasábamos la gavilla, comíamos el centeno.

Luego mi padre compró otro pedazo de tierra, éste estaba un poco más allá, pero no lejos, dijo, será para las frutas.

Plantamos de todo, guinda, manzano, cerezo, uva crespas. De noche me dijo, totalmente borracho, János, será tuyo cuando me muera.

Te haremos allí una pequeña casita, allí vivirás, crecerán los árboles.

No sabíamos a cuál de nosotros quería.

El señor Halász venía cada domingo, le cortaba el pelo y afeitaba a mi padre con la navaja, pero ahora era imposible, mi padre estaba borracho, no podía mantener firme la cabeza. El señor Halász le dijo a mi madre, tía Juli, no puedo hacer nada, tío Gábor no puede levantar la cabeza, no tienen que darme nada, pero hagan algo con él, por favor.

Comimos sopa de carne, eso sí lo aceptó.

Nos reímos.

Hasta el cielo era distinto.

Ahora se me ha dado por hablar. Lo digo. Pues lo digo.

Para mí mismo.

Ya éramos mozos, recibíamos cincuenta céntimos los domingos y camisa limpia. Caminábamos descalzos desde la granja al pueblo, nos limpiábamos los pantalones como podíamos, había música, no sabíamos bailar, sólo pelear.

Nos llamaban los dos niños Tót, los descalzos y peleadores Tót.

No llevábamos cuchillo, no había necesidad.

Regresábamos a casa de noche, robábamos tocino del desván, lo comíamos sin pan, al día siguiente nos descontaban la ración, si no nos veían, comíamos la manteca con cuchara.

Mi madre tenía las manos tan pequeñas que ambas hubieran cabido en una palma regular, sin embargo amasaba, sobaba, calandraba como todos, zapaba, cortaba tallos.

De noche leía la Biblia, lloraba.

Un día trajeron a casa a mi padre, estaba borracho, inconsciente, se había caído bajo el carro, del pescante, los caballos se habían detenido de golpe. Mi tío Jani Csuka trajo a casa el coche, mi padre tumbado atrás, sobre el heno.

Por la noche nos despertó a todos y nos dijo que había comprado el monte.

Es posible que mañana amanezca muerto. Mi madre le puso paños mojados en la cabeza, en el pecho, le dio también la pipa, pero él la rechazó.

Lo recuerdo como si fuera hoy mismo.

El monte era éste, aquí al lado, unido a estas tierras que ya eran nuestras.

No pude esperar, así que salí corriendo en calzoncillos y subí al monte. A nuestro monte.

Había en medio una espesa fila de acacias y se podía ver en todas las direcciones. Recuerdo que el cielo estaba despejado, era noche de luna, todo blanco como el invierno.

En la cumbre había una piedra, la habían puesto allí los ingenieros algún día.

Era arena, buena arena.

La abonamos, sembramos centeno, allí, abajo, al otro lado, corría el riachuelo.

Plantamos al lado álamo y también mimbre, para hacer cestas.

Teníamos veintisiete yugos de tierra en un bloque, además el frutal.

Trabajábamos como animales. Nunca parábamos. En algo nuestro.

Había pradera, henal, viñas, verduras, un pequeño bosque, el frutal. Entre seis y ocho vacas, caballos, ovejas, cerdos, patos, gansos, pollos, nos despertábamos de madrugada, ya oscurecía y seguíamos trabajando.

Podíamos hacerlo.

La leche la llevábamos directamente al hospital, los otros productos al mercado, a la feria, mi madre hacía cerveza, la bebíamos.

Le decían a mi padre, ¿a dónde corres? ¿A qué tanta prisa? ¿Todavía no te basta? ¿Cuánto quieres? Decía, yo he educado a mis hijos para campesinos, tienen que aprender a trabajar. Y cuando se van, no les despediré con las manos vacías. Y a mí también me quedará algo.

Para la primera vendimia matamos carnero, vinieron los gitanos, hicieron música, bailamos en el lagar, vino todo el mundo.

Vivíamos.

Lo teníamos todo. Mi padre mandaba coser la ropa, compraba botas a los chicos, zapatos para las chicas. Nos agachábamos por una sola fruta, la echábamos al orujo, la hacíamos destilar, la vendíamos. En casa siempre teníamos, pero no la bebíamos, sólo en ocasiones. Ahora tampoco aguanto a los borrachos, no son normales en absoluto.

Luego vino la guerra y todo se estropeó. Hubo que enrolarse, las mujeres lloraban, mi padre no, eso también deben probarlo los varones, dijo.

Lo probamos.

Allí quedó mi hermano mayor, un carro de asalto lo atropelló, en la tierra, ni lo encontraron, mi madre lo lloró durante mucho tiempo, mi padre se emborrachó, pasó tres días bebido, luego se levantó y taló el gran moral del jardín.

Mis dos hermanas menores también se marcharon, cada una llevó consigo un pedazo de tierra, recibieron muebles, dinero, ropa de cama. No me gustan los cuñados, son gente perezosa, hasta vendieron la tierra, beben, no sirven para nada.

Por aquel entonces mi madre ya se había muerto.

Después de la comida se había tumbado a descansar debajo del gran cerezo y no se había vuelto a despertar.

Yo la encontré.

Inscribimos sus datos en la Biblia. Allí estaba escrito todo, quién, cuándo había nacido, casado, muerto.

Dos años después tuvimos que incluir también a mi padre.

A mí me quedó la granja con una viña pequeña, además del monte.

Compré más.

Sembré centeno en la arena, y altramuza, alternando, no hacía falta tanto abono. En el resto maíz, repollo, de todo. Lo necesario.

Ya para entonces estaba casado, mi mujer procedía también de una granja, trabajábamos hechos unos sordos, mudos, para que hubiera. Mi mujer era como yo, amaba la tierra, el laboreo, de vez en cuando nos parabamos, ella me miraba, sonreía y me abrazaba. Estas cosas antes no habían sido costumbre en mi familia, lo dejaba hacer, hasta me temblaba el cerebro.

Tanto nos queríamos.

Aunque entonces ya nada tenía valor, menos el amor.

Llegaron las noticias del pueblo, habrá hacienda colectiva, nos quitarán todo y que soy kulak, apareció mi nombre escrito en la pared.

Ni sabía lo que eso significaba.

Me lo explicaron.

Junto a la estufa.

Ni pude quitarme el abrigo, estaba sentado, callado, sudando. Había calefacción.

Me explicaron que entrara, que firmara, escribieron, calcularon, yo saldría ganando. Dije que no. La tierra es mía, yo trabajé por ella, y mi padre, mi madre, mis hermanos, la tierra es mía si es que hay justicia. No entrego.

Pues, da igual.

Así estamos.

Y así estoy yo.

Se llevaron los productos del granero, de la buhardilla, no dejaron ni semillas.

El kulak no lo merece.

Los caballos no querían obedecer a otros, dijeron que los mandara, pero yo no pronuncié palabra. Dije, son vuestros, llevadlos, si podéis. Arreadlos.

Me azotó con el látigo.

Con mi látigo.

Si le pongo la mano, seguramente se quedaba allí en el pescante, y tal vez yo tampoco existiría, no hubiera habido tanta miseria.

Mi mujer parió por entonces, el niño pereció, ella se arruinó, quedó amargada. No le eché la culpa.

Después nos dieron seis yugos, a unos diez kilómetros de aquí, la hacienda colectiva no los necesitaba. Tierra de reserva. Pasto virgen y arena desierta.

El primer año no produjo casi nada, ni siquiera tenía para el abono.

Araba con caballo prestado, comíamos de caldero cuando había, regresábamos a casa muy entrada la noche. Caminando. En verano dormíamos en la caverna.

No tuvimos más niños.

Ni lo lamenté.

Luego dejé la tierra. No se podía hacer. Lo poco que producía lo robaban o pisoteaban, por todas partes había caminos. Fui a trabajar.

A la fábrica.

Si lo aguanta otro, yo también aguantaré.

Mi mujer criaba pollos, gansos. Rompí el suelo del patio, por lo menos que haya algo de verdura. Algunas mazorcas de maíz. Patatas. Los domingos iba a la jornada.

Así la íbamos pasando.

Esos entretanto cultivaban el monte a como saliera.

Zapar nadie quería, sólo lo que hacía la máquina.

Siempre le metían centeno, y se veía cada vez más débil.

Luego la dejaban reposar.

Después sembraron pasto, lo comió el pulgón. Lo fertilizaron con abono sintético, al menos lo que quedaba, lo que no se robaron. El altramuz ni salió, lo araron. Roturaron.

Luego probaron el tabaco, apenas creció, no había quien lo cortara. Allí se secó.

Plantaron pimpollos, no salió nada. El viento levantaba el polvo.

Y yo lo miraba.

Dije, bueno está que mi padre haya muerto que si lo viera, se ponía la sogá en el cuello.

Mejor hubiera sido si yo también lo hiciera.

También pereció la viña. El frutal, los árboles. Sólo querían vendimiá. Luego lo abandonaron todo.

Yo sentía vergüenza. Yo.

En el cincuenta y seis se deshizo la hacienda colectiva, sólo quedó la jefatura, lo repartieron todo, me dijeron que fuera yo también, que cogiera y me lo llevara. Que no. Yo quiero sólo lo mío. Pedí que me devolvieran las tierras, hasta entonces tampoco habían podido cultivarlas, para aquello hacía falta mano de obra, la máquina no aguanta en ellas, una estaba empapada, la otra era montaña.

No me la dieron. Sólo la viña. La que quedaba.

Cultivamos, plantamos, recogimos todo lo posible.

Nosotros ya no necesitamos mucho.

Iba al trabajo, tenía una tarea dura, me estimaban, no molestaba a nadie, tampoco a mí me molestaban. Seguimos viviendo.

Llego un día a casa, veo allá una máquina. En el monte. Una excavadora. Me acerco.

Pregunto qué pondrán aquí.

Una mina de arena, dicen. La hacienda colectiva lo había vendido, pues no se podía cultivar.

No pude comer aquella noche.

Ya oscurecía, cogí la bicicleta, fui a casa del presidente.

Devolvedme el monte. Lo compro. No lo arruinéis. Yo lo cultivaré.

¿Qué quiere usted ya para su vejez? Hace falta arena, la compraron, la llevarán a Nádudvar, a Földes, para construir, allá no hay arena, llevarán también el resto, no sólo lo de usted, no rinde.

El presidente estaba borracho.

Yo grité, él dijo que llamaría a la policía, que saldría perdiendo. Que me largara.

En casa bebí aguardiente, me emborraché, mi mujer trajo el paño mojado.

Soñé.

De todo.

Mi vida entera desfiló ante mis ojos, luego quedé muerto.

Me cayó bien.

Más tarde parcelaron la parte de Hüse, la repartieron entre la gente de la ciudad.

Había sido mi mejor tierra. Llana.

Ni ésta podían cultivarla.

Y éstos sí que cercan, hacen pozos, instalan casas. Cavan, rompen. Plantan árboles, riegan, crece el yuyo, mala hierba por todas partes.

Están a mi boca.

Los domingos están todos, mujeres, hombres, niños. Se desnudan, comen, beben. Los niños trepan por mi cerca, escupen en el pozo.

Van a la viña, prueban de los racimos, pisotean. Rompen las cepas.

Hay música por todos lados. Luego máquinas. Incontables coches. Los lavan. Apenas puedo pasar, yo soy el foráneo, yo.

En mi propia tierra.

Ni me apetece salir de casa cuando están aquí.

Pero aún así los oigo.

Entre semana es más tranquilo.

Entonces recojo la basura, los papeles, el nailon, todo lo que dejan embarullado, lo quemo.

Y veo que se llevan el monte.

Cuando duermo también los oigo, esos enormes coches vienen y se van, la máquina roe la tierra.

Como si royera mis carnes.

Ya veo la iglesia del pueblo. Desde la puerta de mi casa. Antes, sólo podía verla desde el monte.

Si se lo llevan todo, veré entonces a dios.

Lo sé.

Traducción de Mercedesz Kutasy

“HUNGRÍA DE MIS AMORES ...” / José Ignacio López Soria

A los pocos días de llegar a Budapest con Malena, mi esposa, y Malenita, nuestra hija de 11 meses, me hicieron una entrevista en la radio y me preguntaron cuál había sido mi primer contacto con los húngaros. Les conté que por mi pueblo, en Extremadura, pasaban frecuentemente los gitanos españoles. Los niños nos acercábamos a ellos sin temor alguno, pero cuando llegaban los zingaros los observábamos de lejos con recelo porque se decía que eran “sacasebos”, que atrapaban a los niños para sacarles la grasa.

Motivado por la lectura de *Historia y conciencia de clase*, me propuse en 1970 trabajar con György Lukács en Budapest. Pero el filósofo húngaro murió mientras yo terminaba de arreglar mis papeles. El entonces jefe de la Cátedra de Español, de la Universidad Loránd Eötvös, Mátyás Horányi, me animó a seguir con mi empeño. Podría trabajar con los discípulos de Lukács, me dijo. Oí su consejo y me trasladé a Hungría gracias a una licencia de la Universidad Nacional de Ingeniería y a una beca de investigación que me concedió la Academia de Ciencias de Hungría.

Después de tres años (1971-74) de trabajo en el Instituto de Filosofía de dicha Academia y en el Archivo-Biblioteca Lukács, que funcionaba en el departamento que había ocupado el filósofo en sus últimos años, volví a la labor docente en el Perú. En 1978 regresé a Hungría para continuar, por dos años, mis investigaciones sobre la obra de Lukács. Durante mi estada en Budapest enseñé historia del pensamiento latinoamericano en la Cátedra de Español de la Universidad

Loránd Eötvös y colaboré en la traducción de varios libros húngaros, principalmente de historia, al castellano.

La Hungría de los 70 estaba aún marcada por la fracasada revolución de 1956 que había supuesto para Lukács el final del buen entendimiento con el gobernante Partido Socialista Obrero Húngaro. A pesar del fracaso de la revolución, Hungría estaba tratando en los años de introducir ciertas reformas de signo capitalista, especialmente en economía, y esto le daba al país un aire más liberal que el de otros países socialistas. Sin embargo, para los pensadores, a los que el régimen llamó “disidentes”, la vida no era nada fácil. El día que fui presentado en el Instituto de Filosofía para comenzar mi trabajo coincidió con una especie de “distribución de premios” para los filósofos cuya obra había sobresalido ese año. Uno de los premiados rechazó airado el cheque que le ofrecían aduciendo que no podía recibir ningún premio de una institución que había condenado al silencio a varios de sus colegas.

Los despojados de sus cátedras, impedidos de escribir y condenados al silencio eran precisamente los más cercanos discípulos de Lukács (Ágnes Héller, Ferenc Fehér, György Márkus, Mihály Vajda, András Hegedüs, ...) y se agrupaban en la conocida “Escuela de Budapest”. Alrededor de ellos había un conjunto de jóvenes talentosos, autodenominado “Jardín de Infancia de la Escuela de Budapest” y animado especialmente por Sándor Radnóti. Unos y otros, para sobrevivir, tuvieron que dedicarse a hacer traducciones y correcciones de estilo, utilizando los servicios de algunos amigos que se prestaban para firmar los contratos que ellos no podían suscribir. Entre los intelectuales disidentes no faltaron quienes, para beneplácito del aparato, abandonaron el trabajo intelectual y se dedicaron a otros menesteres, como despachante de gasolina en un grifo, por ejemplo. Los más connotados terminaron consiguiendo contratos de trabajo en universidades extranjeras: Heller, su esposo Fehér y Márkus en Australia, y Vajda en Alemania Federal.

Como buenos conocedores de su propia historia, los discípulos de Lukács sabían muy bien que su país tenía poca capacidad para retener a sus propios intelectuales y artistas, especialmente si eran de procedencia judía. La primera diáspora de pensadores y creadores en el siglo XX

se había producido en la segunda década del siglo, cuando los mejores talentos se comprometieron con la implantación de la democracia y, en algunos casos, con el socialismo. Pensadores como Mannheim, Hauser, Polányi y el propio Lukács, y artistas como Bartók, tuvieron que abandonar Hungría para seguir su trabajo profesional. El autoritario régimen de Hortly, que sucedió al fallido intento de construir una “República de Consejos”, no toleraba fácilmente a quienes no comulgaban con sus procedimientos.

Lo que quiero decir es que el pensamiento crítico de los discípulos de Lukács se inscribía en una tradición que les venía de antiguo. La intelectualidad húngara se había forjado, como en nuestros países, en oposición a un mundo oficial que no acertaba a ganar el consenso de la sociedad. De ahí la importancia que los pensadores húngaros atribuyen a la categoría de “no-reconciliación con la realidad”.

Para desarrollar mi trabajo, me tocó relacionarme con los filósofos aceptados por el sistema. Naturalmente, también entre ellos había posiciones diversas: algunos eran voceros oficiales del régimen, casi altavoces del aparato; pero no faltaban quienes eran considerados “huéspedes tolerados” por el poder político, como le ocurriera a Lukács en el ámbito del radicalismo burgués de las dos primeras décadas del siglo. Mi relación con ellos –Ferenc Tokci, especialista en el modo de producción asiático, István Hermann, vocero oficial del régimen, y Dénes Zoltai, un estudioso de la estética de la música y hombre especialmente cálido– me abrió las puertas del Archivo-Biblioteca Lukács y del Archivo del Partido. El primero estaba instalado en la última vivienda de Lukács, en un quinto piso de un edificio del Belgrád rakpart que daba al Danubio. Se conservaban allí tanto la biblioteca del filósofo como sus publicaciones e inéditos: cartas, anotaciones, proyectos inacabados de textos, fotografías y un diario.

Mi trabajo sobre las obras de juventud de filósofo húngaro y sobre los materiales inéditos quedó recogido en *De lo trágico a lo utópico. Sobre el primer Lukács* (Caracas, Monte Ávila, 1978). Más tarde tuve acceso a los documentos secretos que guardaba el archivo del partido. Pude entonces apreciar la rigidez de Lukács, quien acababa de inscribirse en el partido, en el tratamiento de los asuntos de educación y cultura, que

estuvieron bajo su responsabilidad durante la corta República Húngara de los Consejos (marzo-agosto 1919). Cuando investigaba en el archivo del partido tuve siempre la impresión de que los responsables de la institución ponían en mis manos información que ellos no podían revelar pero que veían con gusto que un extranjero como yo diese a conocer. Artilugios del aparato que, naturalmente, aproveché con mesura.

Acepté con gusto, por otra parte, la invitación de la Cátedra de Español de la Universidad Loránd Eötvös a ofrecer un curso sobre historia del pensamiento en América Latina e implicarme en sus tareas y preocupaciones académicas. Dirigida por Mátyás Horányi, un especialista en Antonio Machaco, la Cátedra (departamento), que naciera con una preferencia manifiesta por la literatura peninsular, se estaba abriendo al mundo latinoamericano: László Scholz estudiaba a Cortázar, Katalin Kulin a García Márquez, Áttila Csép a Bolívar. Los estudios del catalán eran cultivados, dentro de la misma Cátedra, por Kálmán Faluba y su equipo, con el apoyo de las instituciones catalanas y el manifiesto desagrado de la representación diplomática de España. La Cátedra se enriquecía entonces con la presencia de profesores latinoamericanos: el cubano Salvador Bueno y los peruanos Antonio Cisneros, Tomás Escajadillo y Fernando Ampuero. Antonio Cornejo pasó también por la Cátedra en calidad de conferenciante.

De mi paso por la Cátedra me queda una sostenida amistad con los colegas, además de una profunda admiración por su dominio del castellano y su conocimiento de lo nuestro. Kálmán Faluba le hizo de traductor a Augusto Salazar Bondy, cuando éste llegó a Budapest para ver asuntos del Ministerio de Educación de los días de Velasco Alvarado. Le pregunté a Salazar Bondy cómo le iba con el traductor. Y él me dijo: "Sé que mi traductor no tiene el castellano como lengua materna sólo porque habla sin cometer un solo error". En el trato con los alumnos pude advertir que el paso de algunos de ellos por Cuba les había dejado una veneración por el Ché que no era bien vista por el sistema. Los más inquietos políticamente reivindicaban a Sándor Petofi, el poeta de la revolución nacionalista e independentista de 1848-49 contra los Habsburgo. Estos jóvenes se manifestaban al menos una vez al año, el 15

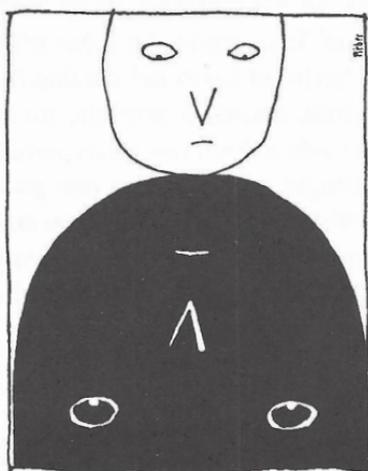
de marzo, ante un monumento al poeta que estaba cerca de la universidad. El aparato leía acertadamente la manifestación como una protesta contra la presencia rusa en Hungría y una reivindicación del nacionalismo magyar.

Frecuenté, además, el ambiente de los latinoamericanistas de la época. Los había "oficiales" y de lo otros. Los oficiales, por encargo del partido, analizaban el proceso político y económico de América Latina. Los otros campeaban a sus anchas por el mundo latinoamericano y su producción artística e intelectual. Lo más destacable eran las traducciones que se hacían de pensadores y literatos latinoamericanos, especialmente en la Editorial Corvina, gracias al cariño de Éva Tóth por lo nuestro. Recuerdo los gozosos sudores de Nándor Huszág para traducir *Pantaleón y las visitadoras*. En estudios históricos sobresalía el equipo de la Universidad de Szeged, que había iniciado el profesor Tibor Wittman y continúa hasta hoy Ádám Anderle. Con Ánderle, un estudioso de la revolución de Túpac Amaru y del movimiento político y social peruano de 1920-1930, hizo Malena sus tesis doctoral de historia sobre el intercambio comercial Hungría/América Latina de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Volví a Hungría en 1993, desde Túnez, para un taller de una semana con ONGs locales. El viejo sistema se había desmoronado casi sin estrépito por la astuta sabiduría de los húngaros para ir introduciendo sin aspavientos, desde la fallida revolución 1956, reformas económicas, sociales e incluso políticas. Mis amigos habían cambiado de talante. Los "ortodoxos" pugnaban, con resabido oportunismo, por recolocarse en el naciente sistema. Los "huéspedes tolerados" navegaban en un mar de perplejidad: moviéndose, como dijera Lukács de sí mismo, con "pasos de ballet" para no atraerse las iras del poder; se habían esforzado por construir una visión humanística del marxismo y ahora su reflexión no interesaba a nadie. Los "disidentes", despojados de su señal de identidad, estaban dedicados a explorar caminos nuevos y a preparar su vuelta. La inseguridad y la informalidad se habían adueñado de las calles y plazas de Budapest. En cuanto llegué, en el hotel me advirtieron que me cuidase de los amigos de lo ajeno, que abundaban por doquier. Todo esto lo suponía, así que no me llamó particularmente

la atención. Lo nuevo lo aprendí en el trato con la gente de las ONGs, la sociedad civil que comenzaba a organizarse. “iFontosak vagyunk!” (¡Somos importantes!), me decían. Ese era su principal descubrimiento, saberse importantes como individuos y como sociedad civil organizada, poder decir su palabra y confiar en que sería escuchada.

De Budapest me quedan algunos aprendizajes, no pocas amistades y numerosas imágenes pegadas a la retina: el Danubio helado; el monte Gellért repentinamente florido frente a mi lugar de trabajo en el Archivo-Biblioteca Lukács; la terca fealdad de la Av. De los Mártires, la calle más fea de Europa, al decir de Felipe Solari Swayne, embajador peruano de entonces; los niños de las cunas infantiles, mi hija entre ellos, jugando con la nieve en los parques; los pescadores abriendo boquetes en el hielo para pescar en el lago Balaton; los baños termales que los turcos habían dejado como herencia y que Juan Álvarez Vita me ayudó a descubrir; el tranvía número 6 que no interrumpía sus servicios en toda la noche y utilizamos con frecuencia con Toño Cisneros y la Negra; los rostros apesadumbrados de los refugiados chilenos que recurrían al canto para matar su pena; los restaurantes en el bosque, animados con musicantes y bailarines gitanos... Y detrás de estas imágenes y de mil recuerdos más, el cariño por un país me dio lo que tenía.



TODO ES AL AZAR / Mirko Lauer

Noche de la inauguración en la Galería Lucía de la Puente, Barranco. Juan Javier Salazar hace una entrada temprana a su propia muestra, llamada Alazar, una palabra que evoca una de las formas de elegir un número para jugar a la Tinka, una lotería electrónica. Con eso JJS se protege de cualquier resultado adverso, una de sus típicas cábalas irónicas. Aunque su idea de adverso no es la convencional.

Sobre esto diré más más adelante. Esta es su cuarta o quinta individual, aunque no realmente, porque nadie podría decir que su secuencia de muestras es realmente una carrera en las artes plásticas, o no lo era hasta haber triunfado en esta. También sobre esto diré más más adelante. En muchos aspectos JJS es un filósofo o un mecánico que se ha equivocado de taller. La inauguración es en el segundo piso (el primero es para José Miguel Tola, *best-worker* y *best-seller* en el ramo, al que en esta ocasión le he hecho el texto del catálogo). Veo a JJS subir la escalera-meccano nervioso, asustado, irritado. En las primeras conversaciones lo escucho aferrado a dos o tres frases autoagresivas, que repite ante todo el mundo, aunque creo que tiene otro par de frases especiales para los ternos y las corbatas, que en realidad son en su mayoría transfugas del primer piso.[Unos días después, en una entrevista, dice que ha consumido su acomodada herencia en dedicarse al arte].

Trae puesta la casaca de cuero craquelado con hematomas de Jackson Pollock, digamos, y da la impresión de haberse desaliñado aun más de lo habitual para desentonar con su propia muestra, para que nadie vaya a pensar que está inaugurando una exposición importante

de cuadros y esculturas en una elegante galería de Barranco. Pero es así. Me temo que JJS no puede nada contra la excelente serie de obras que él ha producido y organizado en esta oportunidad, un conjunto de piezas que le da vueltas y vueltas a su propia trayectoria como persona y como artista. Autobiografía críptica del artista. Eso es lo que se intuye en la actitud de JJS: las obras ya están hechas, el asunto de la muestra debe seguir siendo el artista mismo. La cosa es pura autobiografía, lo cual exige mucha coherencia de su parte. Pero el público no colabora e insiste en mirar las piezas en vez de buscarlo a él. Tan es así que él es su propia muestra, que una de las principales pinturas tiene un hueco al medio para que él pueda meter la cara: es la imagen que aparece en la invitación de la galería la muestra. Pero el mensaje del público es claro: una de las condiciones del primer éxito en serio es que las obras, no el artista, protagonizan la muestra.

La muestra es realmente entretenida. Hay un marciano solitario de otros años en una esquina, que es una especie de lamparita votiva de los seventies para que no nos olvidemos de la fase nómada de Salazar, en que vendía este tipo de piezas de *arte povero* para ir sobreviviendo (hay algunas más en la tienda de la galería de la Puente, a precios más desfasados con cada hora que pasa). También dos o tres de los principales cuadros, de formato casi heroico, son explícitas alusiones, por no decir nuevas versiones, a sus serigrafías cripto-subversivas de fines de los años 70. Una de las serigrafías presenta en primer plano el humo de unos cilindros (¿ánforas electorales? ¿puffs de San Isidro?) en llamas, un icono contestatario en el que se podía leer desde boicot electoral hasta movilización callejera.

Otra serigrafía, para mi gusto la obra-emblema de Salazar, y la bandera de su ironía sarcástica, es una sin título en que una llama de caja de fósforos (La Llama) es echada a la tolva de un camión. En lugar de la greca de la caja original, hay un texto antiseñorial, antirracista, anti-limeño. Fue un grabado fuerte en su momento, había que ser radical para tenerlo colgado en casa (yo lo guardé en el depósito). El cuadro que evoca aquella serigrafía en esta muestra es un gran fósforo echado sobre un paisaje que ya no es andino, sino cubre desde los Andes nevados

hasta la bahía de Lima *by night* (esto último en un añadido en blanco y negro que escapa al cuadrilátero principal). Esta vez el fósforo está solo, ya no es parte de una familia, ha crecido, está hermoso. Para quienes tienen el anterior grabado en mente, el cuadro despierta mil sugerencias, entre las que el humilde fósforo que se hizo símbolo fálico no será la menor.

“Qué hay desierto / paisaje”, un juego de palabras con la verdad y el paisanaje, está trabajado con colores muy cálidos, y eso es importante. Salazar siempre se había movido entre el *arte povero*, el *dirt art* y otras formas del desaliño formal deliberado, y del otro. Es con eso que se ha dedicado en estos decenios a luchar contra su destino de artista plástico, a la vez que se esforzaba en no convertirse en otra cosa. Esta vez lo ha ganado el placer de comunicar placer visual. La pringosidad de piezas como unos huevos fritos de yeso mal fraguado que lanzó por tierra en su muestra de la Galería La Rama Dorada de 1981 (Pisando huevos, claro) ya no está, y al dejar sola a la ironía, el arte de Salazar ha penetrado un territorio distinto.

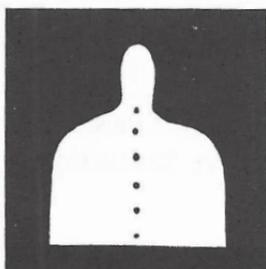
Ya no es solo la ironía verbal o literaria en la cual Salazar se había especializado (objetos como el cojincito perúforme llamado el tigre andino, los huacos de atún-con-gollete, los propios marcianos que son comentarios al culto a Sarita Colonia, los famosos huevos fritos, etc.). Ahora es una ironía a la que se le ha lavado buena parte de su acidez, y que por lo tanto se puede dar el lujo poético del humor propiamente visual. Es una ironía sobre las formas de lo plástico, no solo sobre una anécdota externa a la representación misma. El mejor ejemplo de esto es su “Trampolín”, una escultura *trompe-l'oeil* en palo-bobo que también aparece retratada en un par de cuadros. Vi que la torre microcéfala le arrancaba una intensa sonrisa a una mayoría de espectadores.

JJS me dice que su trampolín tiene que ver con el mito de Sísifo. A mí me parece que tiene que ver más bien con el mito de la perspectiva, tal como lo desarrolla Erwin Panovsky, y una ironización sobre las técnicas de la representación, más bien en la línea de Saúl Steinberg, por ejemplo. Pero quizás es porque en este vernissage JJS

quisiera verse fracasando, como Sísifo. Cuando unos meses después del cierre vi uno de los cuadros –“Gran remate de existencias”– sobre una pared del restaurante La Gloria, comprendí que a JJS ya no se le permitiría sucumbir a lo que Julio Ramón Ribeyro llamó la tentación del fracaso.

La fase temprana de JJS, digamos hasta fines de los años 80, podría definirse como chicha conceptual (no confundir con conceptos chicha, algo muy diferente, y totalmente ajeno al artista), y con esta muestra JJS sale de allí y entra a la corriente central pictórica de su generación amplia, tal como definida por colegas algo más jóvenes como Piero Quijano, Moico Yaker, Gilda Mantilla, Christian Bendayán. Los colores y las formas de esta muestra aparecen con la vehemencia del pintor autoaguantado en tareas de pensador irritado, que se ha resistido a pintar durante años.

JJS es lo más parecido a un gonzalespradiano en el mundo del discurso en torno de la plástica. Muchos artistas tienen la ironía, pero Salazar tiene la sincera santa indignación de MGP, el CI para mantenerla fresca, y su obra tiene las marcas de la inevitable travesía del desierto que eso produce, rebeldía hecha y pagada costosamente. De alguna manera JJS todavía habla lo que en un tiempo Herbert Rodríguez, otro *outsider* de primera línea, actuaba. Por eso tan valiosos el humor, la ternura, la calidez de esta muestra. Solo faltan algunas de sus performances, como aquella en que sube a un micro para vender el Perú: otra vez el cojín con la forma del país, forrado en tela de gran felino, de la que ha quedado colgando una larga cola (¿Chile?).



¿LIBERTAD CULTURAL EN EL PERÚ? / Rómulo Acurio

La noción de *libertad cultural* ha hecho un reciente ingreso al vocabulario internacional suscitando entusiasmos o reservas en el nutrido universo de agencias, organismos y centros que se ocupan del desarrollo¹. La idea es concebir toda cultura como un proceso, no una esencia, y ver al sujeto como un agente libre de elegir (o descubrir) su identidad cultural, es decir, libre de asumir la identidad heredada de sus padres o de sustituirla por otra, libre de tener varias identidades a la vez, libre de dar prioridad a una identidad sobre las otras en función de las circunstancias. Este modo de entender la identidad significa que la diversidad cultural no es buena en sí misma sino solo en la medida en que contribuye a ampliar la *libertad cultural* individual de los miembros de la sociedad. Significa también que incluso en los países con democracia y relativa igualdad económica persistirá la exclusión social mientras todos los sujetos no dispongan de las necesarias opciones culturales para hacer y ser lo que quieren en la vida. La *libertad cultural* se propone así como un principio sensato de convivencia a equidistancia de los extremismos comunitarista y liberal. Entendida como un derecho y un deber, se presenta como una variable crucial –en nada marginal o pintoresca– de toda política de desarrollo y de lucha contra la pobreza.

¿Son pertinentes estas ideas en un país mestizo como el Perú?
Creo que sí, que las derivaciones educativas, institucionales y políticas

¹ Es el tema del *Informe sobre Desarrollo Humano 2004* del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

de la noción de *libertad cultural* podrían dar una sacudida al patriotismo escolar, la demagogia republicana, los indigenismos más estrechos, el atávico racismo y las modestas políticas culturales de nuestra sociedad. Sin embargo, quiero sugerir en este artículo que la realidad social peruana hace indispensable superar toda noción dogmática de la *libertad cultural*. Quiero proponer que esto significa, primero, tener debida cuenta de los problemas de autoritarismo cultural y de racismo mestizo. En segundo lugar, que el ejercicio de esa libertad corresponde, entre nosotros, a una forma de “competencia identitaria”. En fin, que el desarrollo de esa competencia depende de un esfuerzo de diálogo en la memoria que puede servir al propósito de crear relaciones más cívicas y solidarias entre peruanos distintos.

1.

En toda sociedad existen jerarquías culturales. Siempre hay algunas identidades que, por su prestigio, o gracias al apoyo de la educación pública o de los medios de comunicación, resulta más ventajoso poseer que otras. Esto ocurre tanto con las identidades introspectivas, es decir aquéllas que los individuos descubren o creen descubrir dentro de sí –como ser “arequipeño” o “andino” o “católico”–, como con las identidades expresivas, que las personas adoptan para manifestar la singularidad que creen poseer –como definirse “anarquista” o “vegetariano” o “cazador”.

En el Perú, las personas se categorizan mutuamente, desde la niñez, con identidades jerarquizadas. Hay un archipiélago de culturas privadas, definidas según criterios comunales, barriales, lingüísticos o religiosos, de mayor o menor prestigio, que los sujetos viven en la intimidad de sus familias y de otros grupos restringidos². Por encima de estas culturas privadas, algunas culturas más amplias buscan establecer identidades de encuentro. La preponderante es la cultura oficial-mestiza que inculca, desde hace varios decenios, sostenida por la educación

² Montoya, U. *Entre fronteras : convivencia multicultural, Lima siglo XX*, CONCYTEC, SUR, c2002.

estatal, un sentido normativo de pertenencia nacional fundado en la simbología republicana y en el discurso del mestizaje, dos versiones endebles de independencia y homogeneidad colectivas. La otra identidad de encuentro influyente proviene, me parece, de la cultura llamada *achorada*, difundida desde los años 80 por los medios de comunicación, que busca establecer reglas de comunicación igualitarias entre peruanos distintos, creando entre ellos una conciliación individualista, irónica y pragmática, siempre provisoria, para sublimar las violencias de raza, de clase y de género persistentes. Mientras que la cultura oficial-mestiza plantea como identidad introspectiva una memoria común simplificada, la cultura *achorada* hace abstracción de la memoria social y propone una identidad expresiva que se limita al contacto momentáneo. Por eso, aunque contribuyen a atenuar la confrontación social, ambas culturas proponen identidades de encuentro que contienen sentidos de pertenencia pobres y poco movilizados hacia el futuro, acentuando el repliegue hacia los refugios jerarquizados de las culturas privadas.

Como en otras sociedades con identidades de encuentro ineficientes, las influencias exteriores penetran sin un filtro ordenador, con efectos contundentes para las relaciones entre las diversas culturas privadas. Esto es notorio con el ingreso de la cultura popular *global*, la cultura de consumo de los *mass media* mundiales, que arriba con su potente ideología publicitaria, proponiendo un ideal de autonomía personal que postula como alcanzable la cabal autdeterminación y racionalidad del ser humano. Este ideal, que las culturas elitarias occidentales han criticado y deconstruido profusamente, sigue siendo, sin embargo, el núcleo de la cultura popular exportada por las industrias culturales globales. En el Perú, como en otras sociedades, el ideal de autonomía contiene una promesa de libertad que conquista la imaginación de muchas personas. Las invita a convertirse en sujetos modernos, invitación que acogen como la esperada vía de escape de las identidades pobres y desvalorizadas en que han crecido. Al asumir este ideal, los peruanos tienden a relegar toda sabiduría tradicional y cultivan su inteligencia instrumental, atribuyéndose un derecho de control sobre el medio humano y natural que los rodea, un comportamiento portador de autoritarismo.

Al adoptar el ideal de autonomía personal –que transmite resueltamente la educación formal y la cultura popular local–, muchos peruanos creen asumir una identidad universal, no una nueva identidad cultural, porque este ideal tiende a ocultar su procedencia, tiende a esconder la tradición de la que es portador. Con él, la persona cree superar toda pertenencia, cree adquirir una condición culturalmente neutral, tiene la sensación de cambiarse a sí misma, de autodeterminarse sin intervención exterior. En realidad, al buscar la identidad de un sujeto moderno, la persona manifiesta un deseo de pertenencia universal, anhela un reconocimiento de su dignidad como sujeto racional y autónomo, quiere ser aceptada por una comunidad de iguales en dignidad. Claro está, la comunidad imaginada universal no otorga siempre el reconocimiento de la identidad que promete y más bien tiende a clasificar a los individuos externos en comunidades de referencia territoriales, en identidades asignadas. El sujeto, al creer liberarse de las pertenencias pobres de su sociedad, no consigue siempre ser incluido en una pertenencia que estima superior y queda así varado en un área de tránsito comunitario, una zona de espera moral.

Para la mayoría de peruanos, este predicamento se ve agravado por la cuestión racial, porque la búsqueda del ideal de autonomía alienta las categorizaciones recíprocas en base al aspecto de las personas, no solo del color de la piel, sino todo lo que se aprecia en el primer contacto, es decir, la vestimenta, la higiene, los modales, el acento, etc. Hay un síndrome del *mestizo moderno* que consiste en que el peruano, cualquiera sea su nivel educativo, se esmera en escapar a toda categorización racial pero, simultáneamente, categoriza sistemáticamente a quienes considera menos modernos. El desprecio del otro para eludir el desprecio de sí es una forma de racismo cultural que opone no a dos personas con identidades distintas sino a dos personas similares con esfuerzos de identificación excluyentes. Es lo que distingue al racismo introspectivo, defensivo y ambiguo del Perú del racismo clásico basado en la diferencia biológica o de color.

Por eso, la promoción de la *libertad cultural* en el Perú debe tener en cuenta los efectos del ideal de autonomía si no quiere afianzar las exclusiones sociales en vez de eliminarlas; debe considerar la peculiaridad del autoritarismo cultural y del racismo mestizo en nuestro país si no quiere reducir las opciones culturales de las personas en vez de ampliarlas.

2.

En muchas partes del mundo, la *libertad cultural* es una noción que alude esencialmente a la exclusión de minorías, de pueblos indígenas o de migrantes. Entre nosotros la principal exclusión cultural no proviene del enfrentamiento entre sujetos con identidades diferentes. Es un problema más sutil e íntimo porque confronta a sujetos que buscan la misma identidad, a sujetos que compiten con la misma estrategia de universalización propia y categorización ajena. Esto no quiere decir que la noción de *libertad cultural* es una idea típica del pensamiento liberal o posmoderno inadecuada en el contexto peruano. Al contrario, creo que esta noción puede ser útil en nuestro país precisamente porque pone énfasis en el predicamento individual de la identidad cultural.

Los peruanos con identidades privadas menospreciadas tienen a menudo la sensación de comportarse con presunta inautenticidad. Lo hacen en la vida diaria, en todas aquellas circunstancias en que no necesitan o no pueden mostrarse como sujetos modernos, en que, para vivir normalmente, abdican temporalmente del ideal de autonomía, mostrando menores pretensiones de dominio sobre el medio humano y natural y renunciando a las ilusiones de inteligibilidad y autodeterminación absolutas. En estas circunstancias vuelve a emerger lo que, desde la perspectiva de la aculturación, son rasgos de sentimentalismo, de ignorancia, de superstición, de animismo, de tribalismo, de mal gusto o de inmoralidad. En realidad son los rasgos de otra subjetividad, la de aquellas personas que, si bien aspiran a la coherencia y a la libertad, se resignan por momentos a sus limitaciones y a las contingencias de sus propias historias y de sus propios cuerpos. La subjetividad diferente que se revela en esas circunstancias tiene antecedentes culturales que, para un buen número de peruanos, corresponde a la racionalidad andina que subyace aún de manera poderosa a la vida afectiva, religiosa, ética, estética, productiva y ecológica, tanto en el campo como en la ciudad³. Cualesquiera sean sus antecedentes culturales (andinos u otros), el

³ Estermann, J. *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina* Abya Yala, Quito, 1998.

comportamiento “inauténtico” se concatena, en una curiosa y recurrente alternancia práctica, con el comportamiento moderno, en función de la situación social en que se encuentra la persona. Es una continua transacción, una sucesión de compromisos entre las posibilidades personales y las exigencias del contexto que acentúa la tensión de la psicología peruana.

La habilidad que muestra cada persona en negociar esas transacciones y compromisos es lo que se puede denominar su “competencia identitaria”⁴. Seguramente, el desarrollo de esa habilidad está estrechamente ligado al ejercicio de la *libertad cultural* en el contexto peruano. ¿De qué depende el desarrollo de esa “competencia identitaria”? Varios factores entran en juego pero creo que es central la presencia de condiciones favorables para que las personas puedan realizar esfuerzos cabales de introspección y expresión individuales. En nuestro país, no contribuye sin duda a crear esas condiciones la preponderancia de las culturas oficial-mestiza y *achorada*, ni el autoritarismo y el racismo mestizos. Por el contrario, la realidad cultural peruana alienta, de manera insistente, un esfuerzo introspectivo poco profundo, desarraigado del horizonte histórico del individuo y, por otro lado, inhibe la expresión personal, limitándola a la emulación de un modelo abstracto de racionalidad y autonomía. El resultado es una sensación superficial de libertad y de universalidad que contrasta duramente con los sentimientos concretos de represión y de orfandad, dando lugar a una incesante tensión entre el narcisismo y la autodenigración, rasgo típico de la psicología del peruano moderno.

3.

Hay otras respuestas posibles, pero creo que la plena introspección y expresión personales dependen, principalmente, de una reflexión sobre la memoria en diálogo con los demás. Al volver la mirada hacia el

⁴ E. Cunin ha acuñado el término “competencia mestiza”, en el que me inspiro aquí, para describir el comportamiento de los colombianos de origen africano (*Métissage et Multiculturalisme en Colombie* L’Harmattan 2004).

pasado para interrogarse sobre lo olvidado en la historia personal y colectiva, sobre lo marginado o desdeñado, sobre lo que escapa a la narración lineal y unívoca, el peruano constata que lo olvidado es justamente lo que se estigmatiza como “inauténtico”, es decir, los rasgos culturales considerados contaminantes en el esfuerzo por transformarse en sujeto moderno. Por eso, el diálogo en la memoria es para cada peruano un modo de afrontar la “inautenticidad” que lleva adentro, un modo de recapacitar sobre el punto de partida múltiple y desordenado de su introspección, un modo de profundizar su examen de conciencia. Esta reflexión puede modificar la manera en que el peruano concibe su autonomía personal porque, sin renunciar a ella como punto de arribo deseado, puede dejar de verla como un ideal abstracto, como un bien asequible, para entenderla más bien como un proceso incierto que requiere un mayor esfuerzo de introspección. La reflexión sobre la memoria puede ayudar al peruano a entender que la autonomía personal no es una identidad –ni universal ni privada, ni pasada ni futura, ni descubierta ni elegida–, sino un desafío práctico y presente. Puede constatar que no tiene más remedio que afrontar ese desafío con los materiales culturales dispares de la vida diaria y que, por tanto, no puede aspirar sino al desarrollo de su “competencia identitaria” para alcanzar una autonomía modesta, contextual y restringida, siempre enraizada en la historia personal y comunitaria.

Por otro lado, el diálogo sobre la memoria, con preguntas sucesivas sobre el pasado, también puede ser para el peruano una manera de explorar su propia particularidad. La restitución de lo olvidado puede ser un modo de expresión personal, una manifestación de la propia singularidad en el contexto en que se ha crecido porque, habiendo siempre una memoria escondida tras otra, la investigación del propio pasado se convierte en una tarea creativa y constructiva. Esta reflexión sobre la memoria puede modificar el vínculo de cada peruano con su propia cultura privada, haciéndolo intérprete cuestionador de la historia convencional que ha recibido en su familia y en sus círculos cercanos.

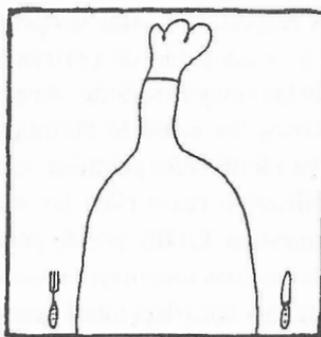
En definitiva, profundizar la introspección y enriquecer la expresión personal por medio del diálogo en la memoria puede ayudar

al peruano a emanciparse de sus identidades privadas desvalorizadas y de la identidad universal que lo seduce ambiguamente. Por esta vía puede cultivar un modo personal de optar por el arraigo o el desarraigo, una manera particular de ser cosmopolita, apurimeño, aguaruna o nisei, un modo de ser a la vez fiel a su memoria y libre en ella. El desarrollo de una “competencia identitaria” fundada en la memoria puede contribuir así a ampliar la *libertad cultural* del peruano, pero esa libertad no será el atributo de un sujeto fuerte, soberano y solitario, un sujeto que asume o elige la identidad que quiere para dar prueba de su condición moderna. Será, más bien, la libertad de un sujeto frágil, de un sujeto inseguro que porta consigo las dudas del pasado y las incertidumbres del futuro.

A pesar de los riesgos que comporta, creo que tan solo una noción de *libertad cultural* que tenga en cuenta los problemas de autoritarismo y de racismo y que reconozca la necesidad de una forma de “competencia identitaria” fundada en la memoria puede servir al propósito de crear relaciones más cívicas y solidarias entre peruanos de culturas diferentes. Una política social destinada a promover esa forma de *libertad cultural* tendría efectos cruciales en nuestro país. Poniendo en tela de juicio la condición moderna como identidad real, motivaría una reflexión sobre el valor de los posibles antecedentes (andinos, amazónicos, afroperuanos, hispánicos, etcétera) de la subjetividad, planteando así, como obligación cívica, un diálogo intercultural donde la modestia en la introspección y en la expresión de la propia singularidad tal vez incitaría a los peruanos a ser interlocutores más respetuosos, más cooperativos, más creativos. La memoria autocrítica y la adopción de pertenencias abiertas tendría como efecto el rechazo de las categorizaciones despectivas y la recusación de las pertenencias nocivas, así como la atenuación de las jerarquías que hasta ahora dividen las identidades privadas. Afirmaría la complicidad entre los peruanos, debilitando entre ellos las relaciones seculares de autoritarismo y racismo mestizo. En fin, podría propiciar la convivencia y la paz social y sentar las bases para una mayor conciencia cívica, un mayor pluralismo y un patriotismo constitucional como forma eficiente de cultura de encuentro.

Con todo ello se plantearía una nueva función educativa y cultural para el Estado. Su tarea no sería solo crear las condiciones para que los ciudadanos tengan a disposición opciones culturales para hacer y ser lo que quieren en la vida. Su función sería, ante todo, educar a los ciudadanos a entender la *libertad cultural* como un derecho, pero también como un deber, un deber de memoria y de indulgencia, una virtud cívica fundada en el ejercicio de una habilidad inter-cultural. Se derivaría de ello la tarea de fomentar un sentimiento nacional abierto, valorar las identidades discriminadas, combatir la demagogia del mestizaje, proscribir los etnicismos y regionalismos autoritarios, luchar contra el racismo cultural, en fin, divulgar en las escuelas una visión ética de la *libertad cultural*. Si el Estado renunciase a esta tarea, si no la integrase como una parte esencial de su política de desarrollo y de lucha contra la pobreza, incluso la ansiada prosperidad material dejaría a los peruanos arrinconados en sus identidades de refugio o de agresión.

Por todo ello es indispensable someter la noción de *libertad cultural* a un examen crítico antes de juzgar su pertinencia en el Perú. Este examen plantea interrogantes amplios sobre el significado mismo de la autonomía personal y de la universalidad cultural. Son interrogantes que conciernen a otros países en desarrollo, pero también a las sociedades occidentales, porque la comprensión radical de la *libertad cultural* es una necesidad cívica en cada lugar y una urgencia estratégica para amainar la violencia simbólica que hoy afecta al mundo.



COMENTARIO A UN COMENTARIO / Enrique Ballón Aguirre

Vélez Marquina, Elio. "Digresiones barrocas y algo más".
Lima: *Hueso húmero* No 45, diciembre 2004, pp. 156-161

La reseña que Elio Vélez Marquina dedica a mi libro *Los corresponsales peruanos de Sor Juana y otras digresiones barrocas* en el número precedente de esta misma revista, se anuncia como una "opinión" (p. 161). Es con similar designio que me permito, en las líneas que siguen, comentar dicha opinión no con el afán de entablar una polémica (difícil de conciliar cuando de un lado se enfoca el problema desde la crítica tradicional y desde el otro el análisis intratextual de los discursos) sino de puntualizar algunas de las tergiversaciones en que allí se incurre.

Una publicación se decide por los fines que se propone. *Los corresponsales peruanos de Sor Juana y otras digresiones barrocas* (en adelante *Los corresponsales*) se plantea, así lo indica el título y el prólogo, como un florilegio de investigaciones diversificadas pero con un denominador común: el arte literario barroco en la cultura colonial peruano-mexicana. De ahí que declaradamente no se proponga un metadiscurso homogéneo sino ensayos que tocan diferentes asuntos (las digresiones) con el fin de calibrar un conjunto de hipótesis susceptibles de ser confirmadas o refutadas dentro de sus propios parámetros. No se pretenda, pues, reclamar allí algo que dicho libro descarta de los fines que se propone.

Justamente uno de los fines que *Los corresponsales* no se plantea es la "dilucidación histórica". Se trata en cambio de encontrar dilucidaciones intratextuales que puedan, si se quiere y llegado el momento, ser corroboradas o no por conjeturas de orden histórico. Este es el caso, por ejemplo, del apelativo "navarrete" incluido por Sor Juana Inés de la

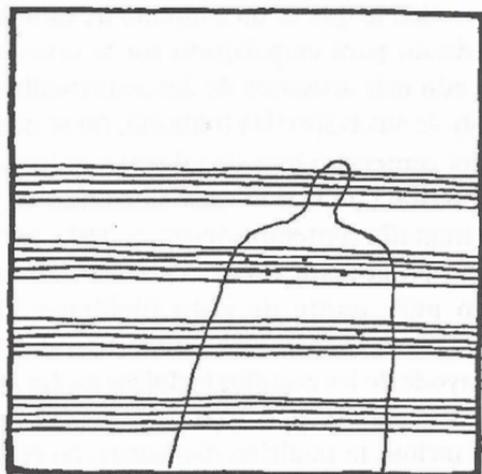
Cruz en uno de sus poemas dedicados a los vates peruanos y que la crítica tradicional atribuía a un poeta con dicho apellido. Pues bien, el análisis del discurso demuestra que realmente la palabra remite a 'ansaroncete' (*Los correspondientes*, pp. 156-166), calificación que Sor Juana aplica -en tono de burla depreciativa del antiguo 'cisne' horaciano- al ignoto "Caballero del Perú venido a la Nueva España" (p. 159) en el poema No. 48 de la clasificación de Méndez Plancarte. El reciente libro de José Antonio Rodríguez Garrido (*La carta atenagórica de Sor Juana. Textos inéditos de una polémica*. México: UNAM, 2004, pp. 86-115) llega a corroborar nuestra conjetura con, a su vez, una hipótesis según la cual el vate desconocido sería el padre Juan Antonio de Oviedo, sobrino del Conde de la Granja. A este propósito Rodríguez Garrido sostiene su propia conjetura filológico-histórica: "aunque con los datos disponibles sea imposible trazar más que conjeturas sobre cómo se produjo el encuentro entre Sor Juana y Oviedo y a pesar de que no haya un documento que lo establezca con certeza, me parece obvio que tal encuentro se produjo" (p. 105) y que el padre Oviedo fue así "el mediador entre los dos" (p. 111), es decir, entre Sor Juana y el Conde de la Granja, lo que deja al mismo tiempo abierta la posibilidad de que el padre Oviedo hubiera dedicado a Sor Juana el desconocido poema al cual ella misma responde (*Respondiendo a un Caballero del Perú, que le envió unos Barros diciéndole que se volviese hombre*).

Señala luego Vélez el estudio semiótico (en realidad de semántica interpretativa y diferencial) de los textos sorjuanianos como "un discurso crítico mucho más oscuro, que para la crítica actual tiene ya ecos anacrónicos" (p. 157). En primer lugar, la confusión entre crítica literaria y estudios literarios es evidente: la semiótica y la semántica interpretativa, como cualquier disciplina, no tienen fines críticos sino sus respectivos fines epistemológicos. Ambos estudios tratan de describir cómo se organiza el sentido de los textos analizados a partir del examen de la significación discursiva: ese es su campo de pertinencia y no otro. Desde este punto de vista, para la crítica literaria corriente sin duda la semiótica y la semántica resultan "oscuras" ya que la crítica desconoce los criterios teórico-metodológicos de ambas disciplinas, decretando para ellas sin más ni más y a partir de su desconocimiento,

un absurdo proceder anacrónico, “intrincadas exégesis” y hasta un “discurso autotélico” (p. 158). El carácter írrito de este juicio ninguneador parte precisamente del desconocimiento de los estudios actuales en ambas disciplinas (dice Vélez: “creo (*sic*) [que] el discurso semiótico resulta ya ajeno a las expectativas y métodos de lectura crítica contemporánea”, p. 158), estudios muy ajenos a las “ideologías” críticas hoy en curso que tienen a su vez y por lo visto un pleno propósito autotélico frente a cualquier análisis del discurso. Como advierte F. Rastier (*Arts et sciences du texte*, París: Presses Universitaires de France, 2001, p. 5) respecto a la visión de la crítica sobre los saberes disciplinados actuales, “la desacralización de las Escrituras, su objetivación por la filología, fueron compensadas por la sacralización de la Literatura. Todo lo que puede objetivizar la literatura, lograr un corpus digno de estudios [...] sometidos a debates y conjeturas, aparece como un sacrilegio rastrero. Mientras uno se mantenga en el comentario más o menos devoto, todo va bien; pero desde que se trata de escrutar la letra o se tiene la osadía de salir del espacio de la oración académica o se apoya en diagramas, en figuras, peor todavía, en cifras, todo no es más que jerga”.

Así, convertido lo que es un conjunto de estudios textuales en pura jerga (“quedo un poco empalagado por la ortodoxia semiótica”, confiesa Vélez) y aún más acusando de descontextualizar un texto “valiosísimo” (p. 160) de sus respectiva tradición, no se admite la posibilidad de una lectura contemporánea de tal texto, quiero decir, desde un enfoque actual (“se trata de fijar el valor sincrónico de un discurso en función de la lexicografía contemporánea”, p. 160): por un lado se extraña, entonces, la aplicación de los aparejos de la crítica reciente y por otro se exige un puro punto de vista filológico “de época” que contextualice los textos. Si bien esto último ha sido cumplido en su medida y en la mayoría de los estudios incluidos en *Los corresponsales*, por el hecho de observar uno de ellos bajo la perspectiva contemporánea (que no obstante incluye la tradición danteana), no es lícito desacreditarlo: el género ensayístico de *Los corresponsales* es lo suficientemente amplio para admitir diversos enfoques, cada uno de ellos dueño de su propia coherencia analítica.

Finalmente, no es cierto que respecto a la dramaturgia lírica que se estudia en la tercera parte de *Los corresponsales* "no se esboza ninguna hipótesis concreta sobre el valor de dichas representaciones simbólicas en función del 'discurso barroco' que en teoría el libro explora, aunque sea de manera digresiva" (p. 160). En efecto, allí se destaca tanto la redargución, desementización y desfiguración de los argumentos cronísticos como la reevaluación ideológica de la conquista por esa dramaturgia (pp. 490-493; 613-617). La ocultación declarada de estos tópicos y el ninguneamiento de la mayoría de los resultados semánticos y semióticos logrados con los estudios de cada ensayo (ni una palabra sobre el debate de la autoría caviedana, el cotejo editorial del corpus atribuido a Caviedes, la descripción filológico retórica de los textos pertinentes o la redargución de las crónicas peruano-mexicanas por las óperas del barroco europeo), dan una idea de la parcialidad y estrechez de juicio en la opinión comentada.



ARTE E ICONOGRAFÍA DEL PERÚ /

Ramón Mujica Pinilla

Jesús Ruiz Durand. *Introducción a la iconografía andina 1.*

IDESI, BID, Banco de Crédito del Perú, Compañía Minera Antamina, Ikono Multimedia. Lima, 2004.

Juan José Vega. *Historia y tradición local de Ayacucho, Cusco y Puno.*

IDESI, BID, Banco de Crédito del Perú, Compañía Minersa Antamina, Ikono Multimedia. Lima 2004.

En los últimos años la Idesi o Asociación Nacional de Institutos de Desarrollo del Sector Informal –encabezada por Susana Pinilla Cisneros– ha venido realizando una extraordinaria y fructífera labor de apoyo a la pequeña y mediana empresa y al desarrollo competitivo de la artesanía peruana. Como parte de su labor de difusión cultural ha editado en el 2004 dos importantes publicaciones complementarias para el estudio del arte y de la iconografía del Perú antiguo, virreinal y republicano: la *Introducción a la iconografía andina* de Jesús Ruiz Durand y la *Historia y tradición local de Ayacucho, Cusco y Puno*, obra póstuma de Juan José Vega. De hecho, llenan un vacío y cumplen una función inmediata. Pese al gran interés que suscitarán entre todo tipo de lectores, estos libros son esencialmente manuales de iconografía y de historia peruana para artesanos.

Hay que recordar que el arte prehispánico logró verdaderos hitos tecnológicos y estéticos. Se sabe, por ejemplo, que en el ámbito de la textilería precolombina se desarrollaron en el Perú antiguo todas las técnicas del telar manual y del bordado conocidas en el mundo. Sus logros no solo fueron cualitativos sino cuantitativos. Según los cálculos realizados por Yacovleff, la cantidad de algodón utilizado para tejer el fardo funerario de *una sola momia* de Paracas que medía 300 metros cuadrados requería la producción de más de una hectárea de tierra!!! *¡Y esto era para una sola tumba!*, tal como enfatizó John Murra al consignar el dato en su célebre estudio sobre la función social del tejido en los Andes. En cuanto al grosor o fineza de los tejidos, los textiles incas, al igual que los del imperio wari, superaban las 460 tramas por pulgada.

UNMSM

En los textiles de la cultura nazca, por otro lado, se han identificado más de 150 gamas de colores extraídos de resinas vegetales, animales o minerales. El uso simbólico del color se empleó también en el arte plumario, asociado desde tiempos inmemoriales con el shamanismo, con el uso ritual de psicoactivos y con la visión mitológica de las aves como *intermediarias de mundos*. En *El paraíso en el Nuevo Mundo (1650)* –editado por Raúl Porras en 1943–, el cronista Antonio de León Pinelo menciona que los incas conocieron la técnica de modificar artificialmente los colores de las plumas de las aves. Las trasquilaban cuando eran pequeñas y las untaban con sangre de rana y otras mixturas para que las plumas volvieran a nacer con las tonalidades deseadas.

En el ramo de la orfebrería prehispánica se lograron otros hitos no menos sorprendentes. Los incas no solo fueron los pensadores abstractos que diseñaron los sofisticados programas iconográficos geométricos que aparecen en sus tejidos, keros y arquitectura. También fueron acuciosos observadores del mundo natural y desarrollaron el arte figurativo. Ya en la orfebrería chimú se hicieron joyas en forma de arañas de oro con huevos de perlas. Pero nada como el paradigmático jardín del Coricancha descrito por los cronistas. Aquí los árboles con sus frutos, los caracoles y lagartijas, los picaflores libando el néctar de las flores, los maizales con sus hojas, espigas y mazorcas, incluso las llamas de tamaño natural con sus respectivos pastores fueron fielmente reproducidos en este precioso metal. Para el hombre prehispánico, empero, los animales y las plantas no eran lo que estas aparentaban ser físicamente sino lo que significaban en los mitos. Estos eran las envolturas transparentes y sacrales de los dioses. En una tumba prehispánica, por ejemplo, se encontraron más de cinco mil mariposas por creerse que ellas guiarían al difunto al otro mundo. Estaban hechas de un gramo de oro cada una y todas estaban articuladas de tal modo que si eran lanzadas al aire caían al suelo moviendo las alas. En cuanto al arte de burilar y pintar mates o calabazas –tan popular en nuestros días– en su expedición arqueológica de Huaca Prieta, Junius Bird descubrió en 1946 que se trataba de una tradición proveniente de la época precerámica –de no menos de 4 mil años antes de Cristo–, es decir, de tiempos cuando la agricultura era aún incipiente y los hombres eran aún cazadores y recolectores.

Estos datos explican el interés de Idesi por crear un banco o registro digital de iconografía andina. Las culturas tradicionales codifican su visión del cosmos en imaginarios artísticos colectivos que para sus comunidades operan como una suerte de teatro de memoria artificial. Tal como lo sostiene Ruiz Durand en su sugerente *Introducción a la iconografía andina*, el vocabulario visual del mito y del ritual es un lenguaje simbólico que abarca y semantiza todo el quehacer humano. Ya lo había intuido Octavio Paz cuando escribía: “Las artesanías pertenecen a un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso [...] para nosotros el objeto artístico es una realidad autónoma y autosuficiente y su sentido último no está más allá de la obra, sino en ella misma [...]. Los cuadros de Pollock no significan: son [...]. En la artesanía hay un continuo vaivén entre utilidad y belleza [...] El objeto artesanal satisface una necesidad de recrearnos con las cosas que vemos y tocamos, cualesquiera que sean sus usos diarios [...]. Hecho por las manos, el objeto artesanal está hecho para las manos: no solo lo podemos ver sino que lo podemos palpar. A la obra de arte la vemos, pero no la tocamos [...]. Nuestra relación con el objeto industrial es funcional; con la obra de arte, semirreligiosa; con la artesanía, corporal”. Pero Durand apunta más alto o más profundo. Nos asegura que la funcionalidad utilitaria de un objeto artesanal –siendo inseparable de su belleza– es, además, indivisible de su función mnemotécnica. Es decir, la de impartir conocimiento. El objeto artesanal es un jeroglífico creado para ser descifrado. Es anónimo pero no impersonal. Para cada usuario el adorno es una clave, un código cultural que puede ser leído. Por este motivo, dentro de su registro iconográfico Durand incluye ideogramas o diseños geométricos de *chumpis* o fajas tradicionales provenientes de la comunidad de Queros –en las alturas de Cusco– y de la isla puneña de Taquile. Se hace obvio a partir de ellas el poco efecto que en las zonas rurales tuvieron las Ordenanzas del virrey Toledo, quien le había prohibido a los indios que representaran en su ropa, vasos ceremoniales o tejidos, las figuras de animales y astros por estar directamente relacionadas con los personajes de sus mitos y de sus así llamadas antiguas *idolatrías*. En las fajas tradicionales del Titicaca aún figuran las constelaciones de estrellas, aves mitológicas y diseños cosmológicos de origen prehispánico asociadas al universo ritual de los ciclos agrícolas. Los artesanos tradicionales son

—como lo sugiere Durand— los últimos depositarios de un saber sapiencial, de una *philosophia perennis* en vía de extinción.

Pero la conquista no pasó en vano. En su *Historia y tradición de Ayacucho, Cusco y Puno* Juan José Vega argumenta que la cristianización del mundo andino no solo transformó la cultura del indio conquistado sino también la del propio conquistador español. Puntualiza: “Cuando dos sistemas económico-sociales y culturales distintos entran en contacto total o parcialmente (ya en forma pacífica o violenta), el sector dominado o conquistado no desaparece ni llega a asimilarse totalmente al dominante; por el contrario, se suceden mecanismos de mutuo enfrentamiento, intercambio, empatía y sincretismo en cada sistema [...]”. Efectivamente, los imaginarios colectivos de la transculturación aparecieron muchos años después del choque destructor de la conquista y del pasaje de la cultura oral y ágrafa prehispánica a la sociedad alfabetizada virreinal. En este nuevo contexto las elites indígenas fabricaron su nueva identidad cultural reconstruyendo su memoria histórica por medio de la apropiación, el intercambio, la negociación, la resistencia o, incluso, el sincretismo y la hibridación cultural. Según el Inca Garcilaso de la Vega ya para las fiestas del Corpus Christi cusqueño de 1551 los maestros de capilla de la Catedral habían trocado para el Dios cristiano todas las antiguas canciones y bailes que solían utilizarse para adorar al dios Pachacámac. El conquistado literalmente se apropia del discurso simbólico del conquistador, pero para enfatizar su *otredad* identitaria.

Tengamos en mente que hasta el siglo XVIII durante las celebraciones religiosas o civiles del Cusco desfilaban los descendientes de los Incas ataviados con sus antiguos trajes imperiales, luciendo altos tocados de plumas con las insignias heráldicas que les habían sido concedidas por el emperador Carlos V. En su propio vestuario transcultural —como ha señalado Carolyn Dean— los incas escenificaban su autosometimiento a la corona española pero afirmaban su total diferenciación cultural. No sorprende que en 1781, tras la insurrección indígena encabezada por Tupac Amaru II, el visitador Joseph Antonio de Areche lanzara en los Andes una cruzada iconoclasta de represión masiva de todo vestigio indígena en las artes, en la cultura y en el folklore. Todos los objetos artísticos con motivos

indígenas y que John Rowe vincula al *Renacimiento* o *movimiento nacional inca* del siglo XVIII —es decir, el mobiliario, la platería, textilería, keros, cerámica vidriada, retratos de la nobleza inca, etcétera— fueron destruidos por representar manifestaciones culturales propias que eran peligrosas para el proyecto hegemónico absolutista borbónico. Curiosamente, el movimiento incaico en cuestión no pretendía retornar a las así llamadas *idolatrías indígenas* del pasado prehispánico. Tan solo buscaba reivindicar los derechos y privilegios que la nobleza indígena gozó setenta años antes, durante el periodo de los Austria.

Se ha debatido mucho sobre los orígenes de la artesanía peruana. Pero a decir verdad, en tiempos prehispánicos jamás se diferenció entre el arte y la artesanía aunque ciertos géneros de manufacturas — como fueron los objetos de oro o las prendas en plumas o lana de vicuña— fuesen artículos exclusivos para la nobleza inca. En realidad, fue durante el Renacimiento italiano, en la Europa del siglo XV, que por primera vez en la historia occidental se estableció una diferencia entre las bellas artes y las artes aplicadas o mecánicas a fin de enfatizar que la sociedad estaba conformada por dos tipos o clases de artífices: los artistas libres y privilegiados que podían cultivar un *arte por el arte* y los artesanos que manufacturaban objetos utilitarios o serviles. Esta oposición entre la creación original, individual e iluminada del artista y la técnica muda, mecánica y utilitaria del artesano tradicional se basaba en una nueva visión clasista o socio-económica del arte. Aún en el siglo XVIII, el *Diccionario de autoridades de la Real Academia Española* definía la voz *arte mecánico* como “la acción indecorosa y mezquina, propia de la gente baja y soez que se aplica regularmente a los oficios bajos de la Republica”. Los españoles y los criollos del virreinato heredaron este prejuicio contra las artes manuales dejándole estos oficios a los indios, a los mestizos y a los negros.

Jamás se le habría ocurrido a Platón en la Grecia antigua separar la belleza de la utilidad de un objeto, ni durante toda la Edad Media ningún teólogo jamás pensó que el arte figurativo —la pintura o la escultura— podía ser bello pero inútil o in-significante, es decir, sin significado alguno, sin un mensaje efectivo por transmitir. En la Edad Media

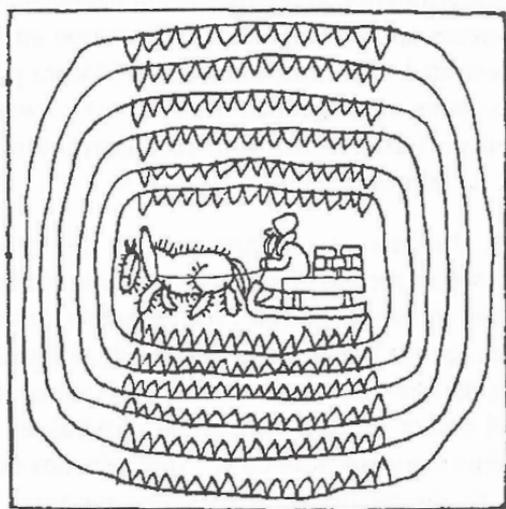
—y posteriormente durante el Barroco— el arte visual era una rama de la retórica. Traducía la teología en imágenes. No por nada, en su *Divina Comedia* Dante sitúa a los nuevos pintores del Renacimiento italiano en el purgatorio. Al cambiar el estatus social del artista, Dante los acusa de haber caído en el pecado del orgullo y de la vanidad. Pese a ello, nuestra noción pos-romántica del artista inspirado que pinta o esculpe solo lo que le gusta nos impide comprender que incluso durante el Renacimiento italiano, el mejor arte fue realizado sobre la base de un encargo. El cliente solicitaba una manufactura hecha de acuerdo con todo tipo de especificaciones que delataban la intencionalidad religiosa, social y política del que comisionaba la obra. En el Perú prehispánico y virreinal nunca existió un *arte por el arte*. La máscara de oro chimú con lágrimas de esmeraldas, el frontal de plata para el altar de iglesia rural con la efigie de un cacique indígena o las pinturas cuzqueñas de vírgenes emplumadas ataviadas como ñustas nos hablan tanto de la sensibilidad estética del artífice como de la intencionalidad del usuario de la pieza.

En cuanto al nacimiento o florecimiento del arte popular a finales del siglo XIX, este tiene una causal histórica. Después de la gesta emancipadora, el creciente aislamiento de las comunidades rurales andinas de la capital obligó a aldeanos y campesinos a satisfacer sus necesidades domésticas, festivas y rituales con manufacturas que —en términos de materiales e iconografía— eran una derivación directa del arte virreinal y precolombino. Fue recién en el siglo XX que dos factores decisivos modificaron la fisonomía y el sentido del arte popular tradicional: el capitalismo urbano y la ideología del indigenismo. El primero —con su industria moderna— generó una competencia insostenible con la cultura artesanal del pueblo. El segundo fue una aventura que dio grandes frutos pero que, paradójicamente, fue una ficción romántica —incluso sentimental— creada por un pequeño grupo limeño de aristócratas y burgueses criollos urbanos. Por las décadas de los años 30 y 40 algunos indigenistas y aficionados viajaron al interior del país —especialmente a la zona de Ayacucho— y animaron a algunos artesanos —sobre todo al retablista Joaquín López Antay— a que *secularizaran* sus Cajones San Marcos —diseñados originalmente como altares portátiles para pastores de la Alta Puna— y los usaran como un medio para escenifi-

car temas costumbristas, anecdóticos y festivos. Al variar la clientela de las piezas –del campesino y pastor andino tradicional al nuevo usuario profano capitalino–, los objetos perdieron su profundidad mítica y funcionalidad ritual. Estos cambiaron de forma y tamaño y se sustituyeron los antiguos contenidos transcendentales por temas pintorescos, descriptivos o banales. Pese a esto, con la revalorización de la cultura indígena apareció una nueva demanda urbana y, con ella, la posibilidad de manufacturar objetos en serie para la venta y el comercio internacional. Al propio don Joaquín lo acosaban los comerciantes limeños para que fabricara sus retablos por docenas. Pero su respuesta era sintomática: “Yo no soy fábrica, señor, soy escultor”. Según José María Arguedas, que es quien consigna este dato, la regla de oro sobre la que don Joaquín fundaba su oficio artesanal, era la paciencia, la curiosidad, la honradez y la tranquilidad. Irónicamente, la secularización del objeto artesanal terminó por transformar las artes utilitarias del campo en las *bellas artes* populares para la ciudad. Más aún, como Pablo Macera y Jesús Urbano Rojas lo demuestran en su magnífico libro *Santero y caminante*, el gran arte popular andino busca ahora una reconstrucción individual y personalizada de su memoria cultural.

En 1975, durante el régimen militar del general Velasco Alvarado, López Antay recibió el polémico Premio Nacional de Arte, ante la indignación de la Asociación Profesional de Artistas Plásticos. En 1976 un crítico de arte limeño sentenció desde el *Suplemento Dominical* de *El Comercio*: “El artesano expresa la mitología elemental de la masa indiferenciada; el artista expresa el mensaje recogido de lo hondo del alma humana, como valor absoluto en sí”. Hoy sabemos que esto es una verdad a medias. No existen maestros artesanos que amen su vocación y no trabajen desde el hondón creativo del alma. Tampoco hay artistas plásticos, por más innovadores que sean, que no hayan recibido alguna influencia exterior. La originalidad total es, siempre, una evocación de los orígenes y la relación entre lo nuevo y lo viejo –entre el modelo tradicional y la creatividad individual– toma diversas formas de expresión tanto en los artesanos como en los artistas. Por todo ello, los libros de Ruiz Durand y de José Vega publicados por Idesi representan un aporte fundamental: proporcionan para nuestros artesanos los modelos

iconográficos y explican los contextos culturales que dieron origen a las artesanías del Perú. Depende ya de la mirada renovadora del artesano que le dé vida a este lenguaje simbólico. El pensamiento mítico, después de todo, no es estático. Sobrevive a los tiempos porque su universo semántico lo devora todo en un proceso de perpetua transformación y regeneración.



Los poemas de la escritora española OLVIDO GARCÍA VALDÉS son parte de un libro en preparación. VÍCTOR J. KREBS —quien, de vuelta al país, ha sido incorporado a la planta docente de la Universidad Católica del Perú— tiene listo para la imprenta su libro *El impulso pigmaliónico. Ensayos en torno a un complejo filosófico*. RAMÓN MUJICA PINILLA ha dado últimamente conferencias en las universidades de Harvard, Los Ángeles y Virginia; invitado por el Museo Metropolitano de Nueva York participó en el Seminario Internacional sobre "Los Andes Coloniales", y tuvo a su cargo la conferencia inaugural del XXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Los demás colaboradores de este número han figurado recientemente en nuestras páginas, esta vez dedicadas en su mayoría a las letras húngaras.

Agradecemos a László Scholz y a su equipo del Departamento de Español de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest por haber realizado la selección y traducción de los textos que aquí publicamos. SCHOLZ, catedrático de dicha universidad y de Oberlin College, ha publicado traducciones de obras de J.M. Arguedas, Arciniegas, Borges, Cela, Cortázar, García Márquez, J. Ortega y G., Alfonso Reyes y Unamuno, antologías de narrativa moderna de América Latina así como estudios sobre sus autores, el cuento experimental y la modernidad hispanoamericana. Seguidamente, una breve noticia acerca de los autores húngaros incluidos en este número.

István Csukás (1936–): hijo de un herrero aldeano, estudió música, Derecho, Letras para trabajar luego por décadas como redactor en casas editoriales y revistas literarias. Es polígrafo, publica poemas, novelas, cuentos infantiles, guiones, teatro. Le fueron otorgados varios premios nacionales y el Andersen Internacional.

Győző Ferencz (1954–) profesor universitario, especialista de la poesía británica y norteamericana, crítico de varias revistas literarias y de programas de radio. Publicó cinco volúmenes poéticos, tres de ensayos y numerosas obras y antologías de traducciones del inglés al húngaro.

András Imreh (1966–) se graduó en Derecho en 1991, publicó su primer volumen poético en 1998 (*Aminek két neve van*). Ganador de varias becas nacionales y colaborador frecuente de numerosas revistas literarias. Traduce del inglés, francés y español; vertió al húngaro, entre otros autores, a Jorge Luis Borges, Robert Frost y José Gorostiza.

László Kálnoky (1912-1985): estudió derecho pero se dedicó toda la vida a la literatura. Tenía un sentido excepcional de las formas poéticas. Publicó doce libros de poemas, tradujo centenares de textos clásicos de la literatura mundial, entre ellos, poemas de Juan de Mena, Jorge Manrique y Antonio Machado. Obtuvo el premio József Attila y el Robert Graves.

János Lackfi (1971–) profesor universitario, dicta cursos de literatura húngara y francesa en la Universidad Católica Péter Pázmány, donde, a la vez, dirige el taller de creación literaria. Es redactor y colaborador de muchas revistas literarias, autor de ocho volúmenes poéticos y de una vasta obra de crítico, ensayista y traductor.

Ervin Lázár (1936–) estudió periodismo pero la fama le llegó por la creación de un originalísimo mundo mágico de cuentos infantiles. Es autor de numerosas radionovelas y guiones; muchos de sus cuentos fueron adaptados al cine, al teatro y al

guiñol. Recibió, entre otros, el premio József Attila, el Déry Tibor y el Kossuth.

Balázs Lengyel (1918–) miembro fundador del *Círculo Universitario* y del *Frente de Marzo*, redactor de la casa Corvina, Móra, del semanario *Élet és Irodalom* y de los anuarios *Újhold*. Publicó más de treinta volúmenes que incluyen ensayos, novelas, antologías y traducciones de autores de la talla de Oscar Wilde. Obtuvo numerosos premios, entre ellos el Bölöni, el Kosztolányi y el Széchenyi.

Iván Mándy (1918–1995) gran conocedor de la ciudad, de la vida de los marginados, aficionado al cine y a los cafés. En sus cuentos, relatos y novelas, que llenan más de quince tomos, creó un mundo imaginario de gran sensibilidad y de una visión poética e impresionista. Obtuvo premios importantes en el primer (Baumgarten, 1948) y el último período de su carrera (Kossuth, 1988).

Miklós Mészöly (1921–2001) estudió Derecho, pasó dos años prisionero en la Segunda Guerra, desde 1956 se dedicó íntegramente a la literatura. La fama y los premios le llegaron sólo en los años 80. Fundó la Academia Literaria y Artística Széchenyi. Es autor de numerosos volúmenes de cuentos, relatos, novelas cortas, teatro y de una vasta y brillante obra ensayística.

Ágnes Nemes Nagy (1922-1991) profesora de liceo, fundadora y figura clave de la revista literaria *Újhold*, autora de más de veinte volúmenes de poemas y ensayos, traductora de numerosas obras francesas y alemanas al húngaro. Recibió premios nacionales tan importantes como el Baumgarten, el József Attila y el Kossuth.

Zsuzsa Takács (1938–) estudió Letras, enseñó húngaro en La Habana y español a nivel universitario en Budapest. Publicó más de diez volúmenes poéticos y tradujo a numerosos poetas

italianos, españoles y portugueses al húngaro, entre otros, a San Juan de la Cruz, Salvatore Quasimodo, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, Álvaro Mutis.

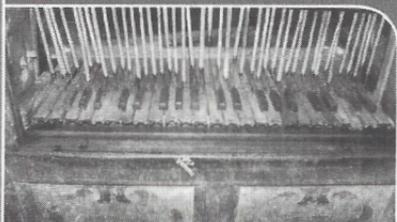
Sándor Weöres (1913-1989) niño prodigio, poeta innato, pensador hondo y original, maestro sublime de la experimentación poética. Publicó más de cuarenta volúmenes, poemas la mayoría, así como un gran número de traducciones de autores occidentales y orientales. Se le otorgó el premio Baumgarten y el Kossuth.

Sándor Tar (1941-2005) estudió en una escuela industrial para trabajar en una fábrica de instrumentos médicos. Escribió obras sociográficas, guiones de cine, dos novelas y seis volúmenes de cuentos; varios de éstos fueron traducidos al francés, alemán y finlandés. En los años 90 obtuvo, entre otros galardones, los premios Nagy Lajos, Krúdy y József Attila.

Éva Tóth (1939-) se graduó en Letras (literatura húngara, francesa y española), trabajó como redactora en casas editoriales, desempeñó funciones importantes en instituciones académicas y literarias. Su obra incluye volúmenes de poesía, traducciones de autores como Lope de Vega, Carpentier, Roa Bastos, Usigli, Borges, y varias colecciones de literatura húngara traducidas al castellano.

László Réber (1920-2001) dibujante, caricaturista, ilustrador de libros y autor de una serie de dibujos animados. Trabajando por décadas para la casa editorial Móra desarrolló un estilo individual ilustrando libros, entre otros, de Kurt Vonnegut, Éva Janikovszky, István Örkény, Ervin Lázár. Se le otorgó dos veces el prestigioso premio Munkácsy.

El órgano más antiguo de América ahora suena como el más nuevo.



Repsol YPF se encargó de su restauración

El órgano más antiguo de América fue creado en el año 1610 y está ubicado en la iglesia de Andahuayllillas - Cuzco, y gracias al programa de Repsol YPF para la música de Latinoamérica hoy en día se conserva en excelentes condiciones.

Repsol YPF preocupándose por el patrimonio nacional.



Perucultural

Centro Cultural Virtual

El más amplio portal dedicado a la cultura de nuestro país



Agenda cultural
Museos
Archivos
Perú Prehispánico
Arte
Literatura
Postales
Fondos de pantalla
y mucho más...

www.perucultural.org.pe

10 años de acción ciudadana en el Perú

UNMSM

FUNDACIÓN

Telefónica

HELICOPTEROS DELSUR S.A.

HELISUR



AVIACION DEL SUR S.A.

AVIASUR

**AL SERVICIO DE LAS EMPRESAS
PETROLERAS**

TEL.:264-1770

264-1880

264-3152

264-3160

FAX:264-1814 E-MAIL: hlsngen@peru.itete.com.pe

www.helisur.com.pe

UNMSM