

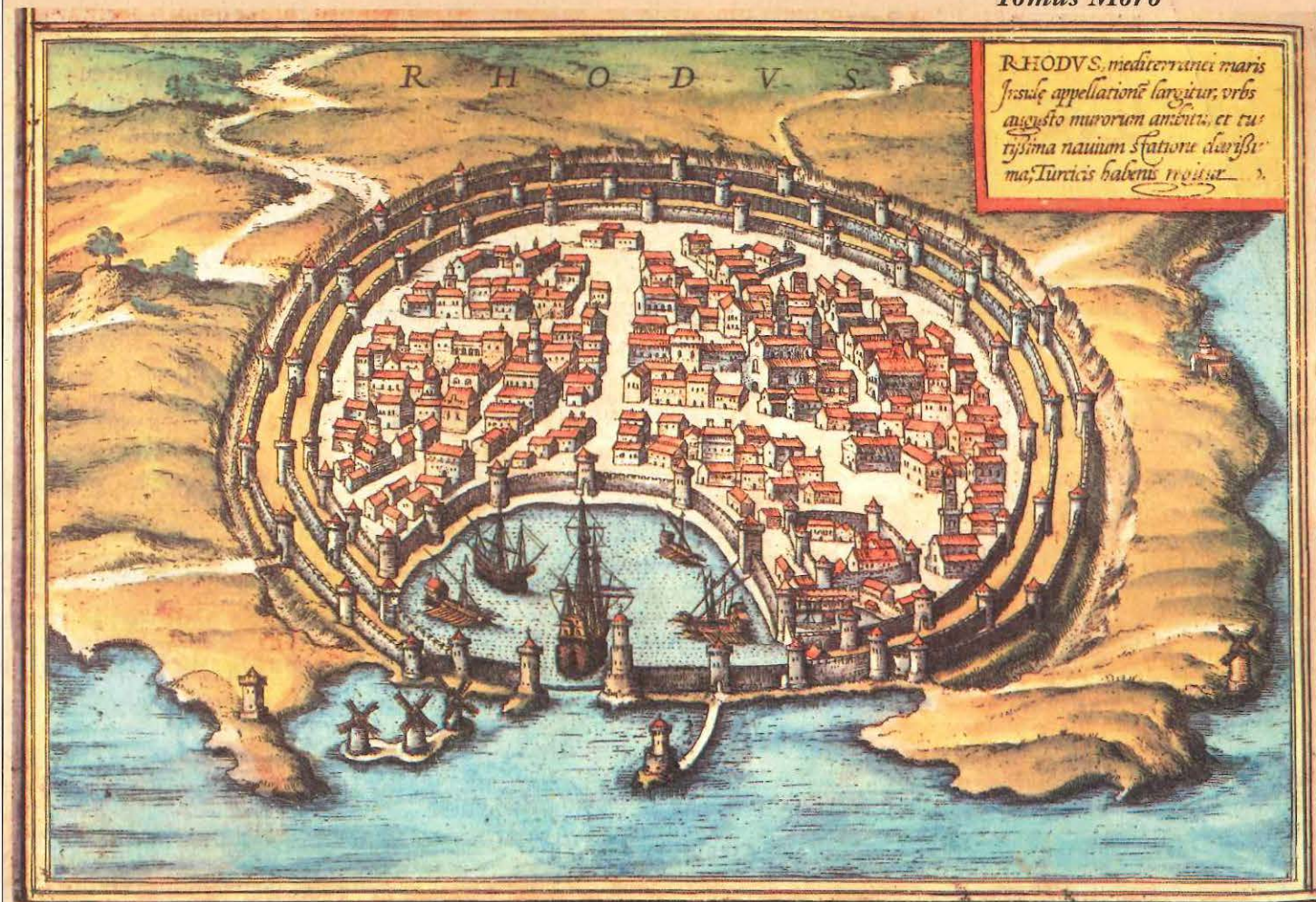


Separata Cultural de Posdata. N. 5.

Viernes 9 de enero de 1998

Utopía existe, yo viví en ella.

Tomás Moro



UTOPIÁS

(primera parte)

5

Dossier: Utopías. La búsqueda de la perfección a través del papel (p 2 a 14) / **Anima Mundi** (p 16,17) / **Parental Advisory:** Un catalán exasperado (p 18,19) / **Libros:** Alessandro Baricco (p 20), Alfredo Fressia, Norberto Bobbio (p 21), **No traducido:** La vuelta de Ossian (p22), **Poslecturas:** Memorias de Adriano, de Marguerite Yourcenar (p 23) / **Pasando revista:** Teorema (p 24, 25) / **Discos:** Chumbawamba, Clawfinger (p 27), Sublime (p 27) / **Epístolas:** de Samuel Johnson al conde de Chesterfield (p 28) / **Revisitados:** Extractos de Diarios de Franz Kafka (p29) / **Entrevista:** André Breton (p 30, 31) / **Golpe de ojo:** Pablo Bielli (p 32)



La búsqueda de la perfección a través del papel

La creación imaginaria de mundos perfectos es tan antigua como la memoria humana. Desde que se conservan rastros escritos, hay descripciones de cielos o paraísos, de tierras de Jauja o de edenes fabulosos. No tan antiguas pero igualmente venerables son las descripciones de sociedades terrestres y posibles que, a juicio del autor, alcancen el más alto grado de perfección organizativa. A un paso del ensayo, la utopía es un híbrido entre el tratado político y el libro de viajes, una novela donde lo que importa es el entorno, donde el fondo es el auténtico personaje. Desde la antigüedad griega (y tal vez desde que a algún cavernícola se le ocurrió que las cosas serían mejores si los cráneos de oso se apilaban en el centro de la cueva y no contra las paredes) hasta el presente hay una línea discontinua de visiones alternativas de la sociedad, mejores o peores que la realidad, pero siempre críticas.



Las utopías son más comunes de lo que parecen. Todo el mundo tiene, en el fondo de su mente, uno o varios mundos perfectos en los cuales le gustaría habitar. Así que en principio, cada ser humano conlleva al menos una utopía. Más raras son aquellas que llegaron a ser expresadas como obra literaria, aquellos autores que se sintieron lo suficientemente seguros de sí mismos como para llevar al papel su propia versión de un mundo perfecto. Así y todo hay cientos, miles de ellas, escritas desde los albores de la cultura occidental. La mayoría son simples sátiras o reescrituras de ideas anteriores, o apuntes al margen para sostener una novela de aventuras. Pero las hay que son en sí mismas obras completas, auténticos manifiestos, declaraciones de principios, en fin, ensayos novelados. Cuando Moro, Campanella o Welles escribían sobre sus sociedades imaginarias, no estaban solamente escapándose de la realidad: estaban criticando, y con dureza, el presente.

La utopía es, en gran medida, un género político. Cuando una novela utópica ve la luz, es con la intención de arremeter contra el estado de las cosas de su tiempo. Inevitablemente, una novela

utópica revela las creencias más íntimas del escritor, su idea última de lo que debe ser la organización social y política de un país. Por eso algunas utopías fueron, en su época, ocultadas, publicadas póstumamente o causales de persecuciones. A ningún régimen, ni siquiera a los más liberales, les gusta realmente que se les diga que las cosas pueden ser mucho mejores en un mundo sin su presencia, y eso es lo que la mayoría de las utopías dicen.

Esa interdependencia del género con el presente es lo que le dota también de otra característica casi intrínseca: su poca perdurabilidad. Una utopía envejece tan rápido como aquel estado de cosas que critica, y una vez que pasó su época sólo la salva su calidad literaria o su valor como curiosidad. Por eso es que han pervivido más Voltaire, Cyrano y Rabelais que una infinidad de contemporáneos y antecesores, tal vez más serios y ordenados en sus conceptos pero también más áridos y poco divertidos.

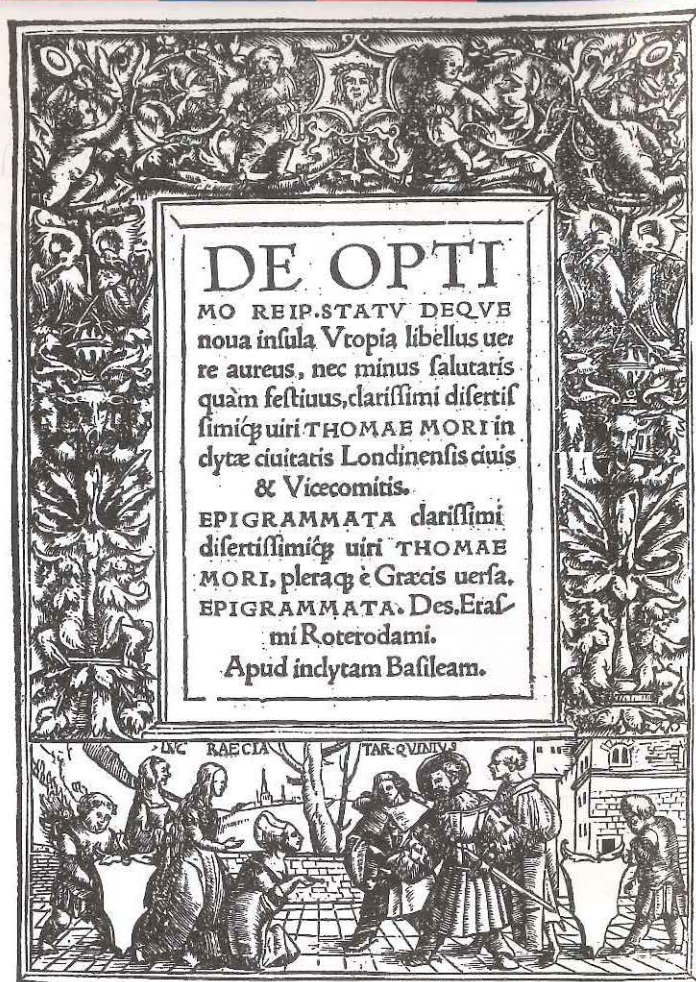
Es por eso también que una historia de la utopía, en lugar de parecer a primera vista una línea continuada y encadenada, se ve más bien como un collar de perlas en el que faltan varias, dejando vacíos. En realidad, sólo hay una perla muy de vez en

cuando, entre grandes espacios en blanco. Ocurre que utopías hubo siempre (o casi siempre, como se verá después) pero pocas de ellas merecieron pasar a la posteridad.

Sin embargo el estudio del género no carece de interés, no sólo histórico sino de actualidad, ya que en definitiva las utopías no están tan muertas como parece. Esa colección de miradas especulares y de delirios personales ofrece un panorama amplio y muy revelador de lo que el hombre esperaba de su sociedad en distintas épocas. Un análisis profundo (mucho más de lo que la presente nota pretende brindar) revelaría los cambios producidos en las aspiraciones de perfección a lo largo de los siglos. Difícilmente nadie en la actualidad querría de veras vivir en la *Utopía* de Moro o en la *Sforzinda* de Filarete. Y es que con las utopías queda claro, más que de ninguna otra forma, que el Paraíso de un hombre es el Infierno de otro.

La cuna griega Platón, atenienses vs. Atlantes

Cuando Platón escribió en el siglo IV AC sus diálogos *Timeo* y *Critias*, el género utópico ya estaba ampliamente desarrollado en Atenas. De hecho, era tan



común y una costumbre tan generalizada por parte de estadistas y teóricos políticos presentar al pueblo griego proyectos idílicos o incluso delirantes que mostraban a la Atenas del futuro como un Paraíso sobre la Tierra, que esta costumbre mereció una sátira de Aristófanes, *La ciudad de las mujeres*.

Hay innumerables referencias a obras de filósofos ya en el siglo V AC que presentan proyectos de sociedades perfectas sobre la base de postulados que son reconociblemente utópicos. La mayoría de estas obras están perdidas, y sólo se conocen por referencias posteriores. Diógenes Laercio menciona a un cínico, Antístenes, quien habría compuesto una *República* en la que presentaba una sociedad ideal basada en la austeridad y el regreso a la naturaleza, donde prevalecían la igualdad de clases y sexos y el rechazo a la propiedad privada. Un discípulo de Antístenes, Diógenes de Sinope, habría escrito otra obra de similares características basada en los ideales de su maestro. Aristóteles cita a otros dos precursores, Faleas de Calcedonia y Hipodamo de Mileto. El primero era un apóstol del reparto de bienes, la educación pública y la nacionalización de todos los

medios de producción, que deberían estar según él bajo el absoluto control del Estado. Estas ideas radicales aparentemente convertirían a Faleas en el primer teórico del socialismo.

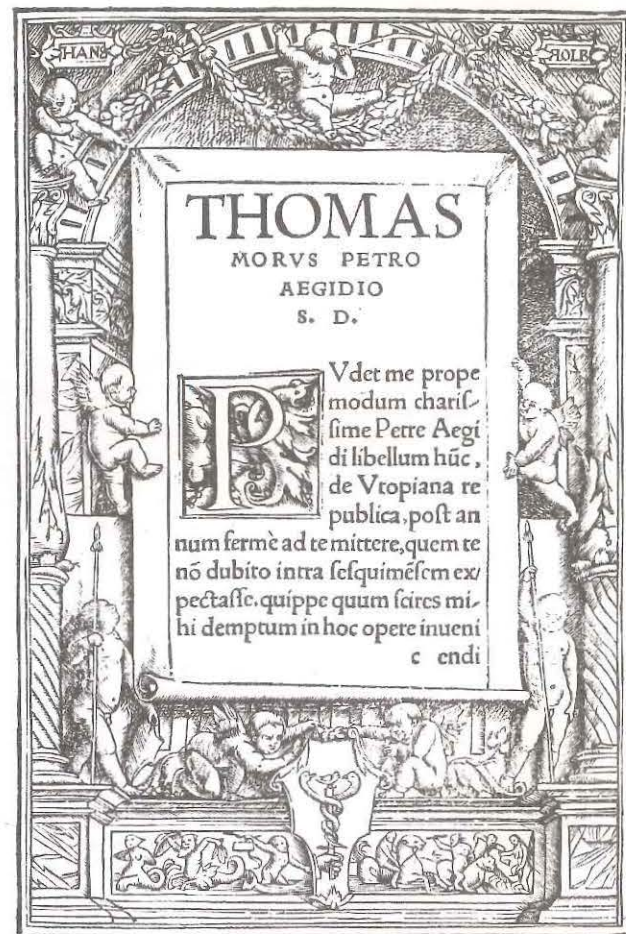
Hipodamo era un arquitecto ateniense contemporáneo de Pericles, y su ciudad ideal, además de estar basada en una separación en clases y una organización espartana, tenía un trazado físico basado en reglas de simetría. Este concepto, el de la organización geométrica de las ciudades sobre la base de un patrón regular, sería luego un lugar común en las ciudades utópicas por más de 20 siglos.

Pero Platón es, indudablemente, el auténtico creador del género utópico tal como lo conocemos. En sus obras *La República* y *Las Leyes* ya están tratados en detalle todos los elementos que más adelante darían forma al género, si bien de manera totalmente teórica y discursiva. Es con *Timeo* y *Critias* que Platón termina de cuajar el género mediante la inclusión del elemento narrativo como soporte de los conceptos teóricos. En este caso específico, Platón relata en estas dos obras la mítica guerra entre Atenas y Atlántida ocurrida nueve mil años antes de su época. Muchas

cosas surgieron de estas obras, además del completo género utópico ya formado y demarcado, entre ellas miles y miles de páginas delirantes que trataban y tratan de explicar que la *Atlántida* fue real.

Timeo es una especie de prólogo o resumen del posterior *Critias*, que nunca fue completado. Allí se presentan someramente las dos potencias en pugna, la fabulosa Atenas del año 9000 AC, una ciudad rica y poderosa y sumamente estratificada que es la urbe más poderosa de la Grecia de su época, y la mítica Atlántida, isla ubicada frente a las Columnas de Hércules, "mayor que Libia y Asia reunidas", de un poderío militar inmenso y que un día decide porque sí conquistar Grecia. Atenas encabeza la resistencia y derrota al ejército atlante. Al final de la obra, cuando el triunfante ejército ateniense pone el pie sobre la isla, ésta su hunde.





Pero, en el tiempo que siguió, hubo temblores de tierra espantosos y cataclismos. En el espacio de un solo día y una noche horribles, todo nuestro ejército quedó tragado de una vez bajo las aguas, y también la isla Atlántida se hundió bajo las aguas y desapareció.

Timeo

El *Critias* presenta con mayor detalle las respectivas organizaciones políticas y sociales de los dos reinos en pugna. Allí se hacen más claras las diferencias entre los dos sistemas, el organizado y moderado ateniense, donde los ciudadanos están rigurosamente separados por castas y se encuentran "a igual distancia de la riqueza excesiva y de la pobreza servil", y la opulenta y ávida Atlántida, deseosa de poder y conquistas. Críticos posteriores han visto en estas obras la intención de narrar poéticamente las guerras del 492 al 449 AC, que habían enfrentado a la más débil Atenas con el poderoso imperio persa.

Los inicios de la Atlántida se remontan a su creación por Poseidón, quien también engendró a sus primeros reyes, de quienes desciende toda la línea real posterior. Es una isla de forma circular, rodeada de anillos

concéntricos de mar y de tierra levantados por el dios, que ofician de defensas. En el centro de esta disposición se encuentran dos edificios gigantescos, el Templo de Poseidón (al que tenían más que suficientes razones para estarle agradecidos) y el Palacio Real. El territorio de la isla, que se describe como sumamente fértil y rico en metales, está rodeado por un canal circular al que se unen treinta canales rectilíneos que riegan los cultivos. La llanura está dividida en 60 000 distritos organizados en 10 provincias, cada una de las cuales proporciona un número fijo de soldados y pertrechos al ejército: en total, las fuerzas de la Atlántida se componen de 10 000 carros de combate, 240 000 caballos, 1 200 000 soldados y 24 000 marineros repartidos en 1 200 barcos. Frente a este ejército inmenso, Atenas tiene una fuerza regular de 20 000 soldados. Aunque el *Critias* está inconcluso y no relata la guerra entre las potencias, ya el *Timeo* anuncia que los atenienses vencieron, a pesar de la desventaja numérica. Platón no era precisamente célebre por su ecuanimidad cuando de Atenas se trataba.

De todas maneras, a pesar de las licencias literarias, en estas dos obras

tenemos no una sino dos utopías completas y funcionales, y es el auténtico comienzo de una tradición larga y rica, si bien no muy original.

**El interregno
Mundo antiguo, cristianismo primitivo
y Edad Media**

Luego de Platón el género utópico continuó floreciendo en la antigua Grecia, aunque pocos ejemplos han llegado intactos a nuestros días. Se conservan fragmentos de las *Filípicas* de Teopompos de Quíos y del relato acerca de la isla de los Hiperbóreos de Hecateo de Abdera. También han sobrevivido al tiempo partes de la *Crónica sagrada* de Evémero, en el que cuenta sobre la isla imaginaria de Panquea, ubicada en los confines del océano Índico. Pero la más importante y completa de estas obras es la descripción de la Ciudad del Sol de Yámbulo, autor misterioso,



contemporáneo de Alejandro de Macedonia, del que ningún dato se conserva y cuya obra sólo es conocida por la descripción que de ella hace Diodoro.

Un elemento narrativo importante agregado por Yámbulo es el relato en primera persona, supuesta narración de acontecimientos ocurridos al autor. Su relato, novelesco y muy bien estructurado, sería luego una de las fuentes de inspiración principales de Moro y Campanella. El comerciante Yámbulo es apresado junto con un compañero por piratas, que los llevan hasta las costas de Etiopía y los abandonan en un barco. El mar los arrastra hasta un continente desconocido, un grupo de siete grandes islas unificadas en la República del Sol. Allí los isleños miden casi dos metros de alto, tienen cuerpos perfectos y lenguas bífidas que les permiten dominar todos los idiomas humanos, imitar el canto de las aves y... hablar con dos personas a la vez. La organización social y política de la isla es un comunismo perfecto. Las ciudades no se conocen, los habitantes viven en tribus de 400 habitantes que se rotan para ejercer los cargos públicos, y el jefe de cada tribu es la persona de mayor edad, aunque una ley prohíbe vivir más de 150 años. El Estado asigna una

función a cada uno según sus habilidades innatas, y está severamente regulado el uso y propiedad de los objetos. No existe la familia como tal, y todos los niños son criados comunmente. El Estado es quien se encarga de elegir las parejas que deberán reproducirse, aunque el matrimonio tampoco existe. Luego de varios años conviviendo con los solarianos, Yámbulo y su compañero son expulsados por ser gente de malas costumbres y regresan a su país.

Entre la antigüedad griega y el humanismo del siglo xv hay un vacío utópico. Ni los romanos ni los primeros cristianos ni los intelectuales medievales se preocuparon por imaginar Estados o ciudades perfectas, ni por plantear cambios funcionales a sus propias organizaciones. En el caso romano, es bien sabido que este pueblo pragmático y poco imaginativo jamás se preocupó demasiado por los frutos de la imaginación. Su *Pax Romana*, obtenida a fuerza de armas, era más que suficiente para satisfacer sus necesidades de orden social. En cuanto a los cristianos, tal vez la razón de su poco interés en el tema esté dado por su percepción del tiempo y del destino, su creencia en un futuro donde llegará el Reino de Dios y su creencia en



una flecha del tiempo en perpetuo avance desde el pasado hacia el futuro, que impide pensar en retrocesos como los que serían necesarios para volver a la Atenas ideal de Platón o en cualquier noción de una época de oro que podría repetirse. Por lo demás, toda futura organización perfecta pertenece a Dios, no a los humanos. Cuando las órdenes monásticas se organizan en comunidades que parecen seguir los criterios utopistas tradicionales, en realidad lo único que hacen es tratar de hacerse más dignos de Dios y conseguir su lugar en la futura organización perfecta que vendrá. No se consideran a sí mismos reformadores ni modelos sociales a seguir, sino solamente las avanzadillas de la Ciudad Divina. El único modelo perfecto que el cristianismo acepta es el Paraíso, y en los relatos medievales de viajes, cuando el viajero llega a algún sitio perfecto (como lo hace por ejemplo en el siglo ix San Brandán, uno de los santos patronos de Irlanda), éste es directamente el Paraíso terrenal y no Utopía.



De la nube han salido, y ya el Paraíso van divisando: al principio sólo ven una muralla que se alza hasta las nubes. No tenía almenas ni voladizos, ni barbacana, ni atalaya alguna. Por la luz deslumbradora de esa muralla, más blanca que todas las nieves, ninguno de los viajeros puede distinguir con qué materia está edificada realmente: el rey soberano fue su arquitecto.

Viaje de San Brandán

Tomás Moro El Renacimiento y la vuelta de la utopía

Una de las características principales de las organizaciones utópicas es su parentesco cercano con el urbanismo. La mayoría de las utopías clásicas incluyen minuciosas descripciones del entramado de calles, canales y avenidas de sus ciudades, sus barrios en cuadrícula, sus murallas circulares, etc., etc. Por eso no es casualidad que, cuando los príncipes del Renacimiento comenzaron a embellecer y expandir sus ciudades de acuerdo a modelos de orden y funcionalidad que

privilegiaban la belleza del conjunto, rechazando el urbanismo caótico y casual de la Edad Media, volviera a surgir con más fuerza que nunca el género utopista, adormilado desde los tiempos de Alejandro de Macedonia. Y es que, más que nunca, para los renacentistas ciudad y habitante eran una sola unidad. En el Renacimiento predominaba la idea de que el hombre es la medida de todas las cosas, y si una ciudad es perfecta sus habitantes también deben serlo.

En 1452 un arquitecto italiano, León Battista Alberti, redacta su tratado *De re aedificatoria*, en el cual da el paso definitivo desde la construcción de edificios a la completa construcción social, en la cual el trazado de la ciudad organizaría la vida de sus habitantes. Otro arquitecto, Antonio Averlino 'Filarete' diseña una ciudad ideal llamada Sforzinda (Filarete estaba a sueldo de la poderosa casa Sforza), aún más ambiciosa en sus conceptos que las delineadas por Alberti. Sforzinda, ubicada en una llanura fértil y rica en recursos, está rodeada por una muralla de 20 kilómetros de circunferencia, en forma de estrella de ocho puntas. 102 000 obreros levantaron en sólo diez días las murallas. En la mitad



de la estrella hay una plaza de 200 por 100 metros, de típica arquitectura renacentista, rodeada por establecimientos dedicados a los rubros principales del comercio de la época (y de la familia Sforza): banqueros, joyeros y comerciantes de bienes. Luego vienen concéntricamente locales comerciales, baños públicos, edificios administrativos y demás. No contento con trazar la ciudad, Filarete arremete contra las costumbres de los sforziniños, que dormirán siete horas por día, vestirán uniforme, serán frugales, etc. etc. Además, serán regidos por un patriarca sabio (construido a la imagen de Galeazzo Sforza, principal de la familia por aquellos días) y cuatro cónsules elegidos democráticamente.

La fantasía de Filarete, servilismo cortesano para agradar a un protector poderoso, sirve principalmente como prólogo para la primera y más completa utopía moderna, la imaginada por el canciller inglés Tomás Moro. Nacido en Londres en 1478, Moro fue hombre de familia burguesa con título nobiliario. Todos sus contemporáneos coinciden en alabar su modestia y su sobriedad. Es que Moro fue un católico convencido y fiel a sus principios,

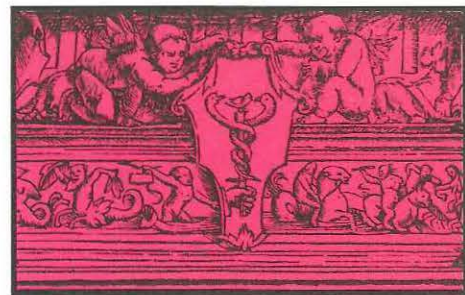
VTOPIENSIVM ALPHABETVM. 13
a b c d e f g h i k l m n o p q r s t u x y
O O

TETRASTICHON VERNACVLA VTOPIENSIVM LINGVA.

Vt opus ha Boccas peula chama.
O
polta chamaan
O
Bargol he maglomi baccan
O
foma gymnosophaon
O
Agramma gymnosophon labarem
O
bacha bodamilomin
O
Voluala barchin heman la
O
lauoluola dramme pagloni.
O O

HORVM VERSVVM AD VERBVM HAEC
EST SENTENTIA.

Vt opus me dux ex non insula fecit insulam.
Vna ego terrarum omnium absq; philosophia.
Ciuitatem philosophicam expressi mortalibus.
Libenter impartio mea, non grauatim accipio meliora.
h.



y sus creencias terminaron por conducirlo a la perdición. En 1527 Enrique VIII (el de las 8 esposas) pretendió divorciarse de su mujer del momento. Moro, en aquella época Gran Canciller de Inglaterra, se opuso por ser esto opuesto a sus creencias y se negó también a sancionar el matrimonio del rey con Ana Bolena. Más adelante, Enrique fue nombrado por el Parlamento jefe supremo de la Iglesia Inglesa, a lo que Moro tampoco adhirió. El Rey lo juzgó por alta traición, lo encerró en la Torre de Londres y finalmente lo hizo decapitar en 1535. Por lo tanto, Moro fue en su tiempo un símbolo de la resistencia contra los excesos del poder real en una época que, luego de la Guerra de las Dos Rosas, llevaba velozmente a Inglaterra a cambiar de una economía feudal a un esquema de comercio internacional e ideales humanistas.

Desde muy joven Moro se vio inmerso en el fenómeno cultural del momento: el naciente humanismo. Ya en 1499 era amigo personal de Erasmo de Rotterdam, a quien visitaría con frecuencia y que en 1509 le dedicara su *Elogio de la locura*. Durante su vida fue abogado, político, comerciante, teólogo y ocupó una amplia gama de cargos públicos. En 1504 publica la *Vida*

de Pico della Mirandola, declarando su admiración por uno de los primeros humanistas y proponiéndolo como modelo de hombre moderno, y en 1513 publica el drama *Ricardo III*, que más tarde influiría en Shakespeare. Otra de sus múltiples obras que generaría polémicas fue el libro *Contra Lutero*, de 1523.

¿Dónde encontrar un natural más amable, más atrayente y más feliz que el de Tomás Moro?

Erasmo de Rotterdam

Pero la obra principal de Moro, aquella que ha trascendido en el tiempo, es su *Utopía*, libro que nombraría, definiría y sentaría las bases de todo el género. Su redacción fue fruto de una colaboración intelectual con Erasmo, iniciada luego de la publicación del *Elogio de la locura*. El mismo título del libro está relacionado con la obra de Erasmo, de cuya lectura puede extraerse una pregunta: ¿dónde está la cordura? La respuesta de Erasmo es *nusquam*, en ninguna parte. Originalmente la obra de Moro iba a llamarse *Nusquama nostra*, nuestra ninguna parte. Finalmente

decidió cambiar ese título por la traducción griega de *nusquam*. *Utopía*, ninguna parte, un mundo opuesto a la realidad.

Utopía fue escrita en dos partes, la segunda antes que la primera. El libro segundo fue completado en Flandes en 1515, durante una visita a Erasmo. El primero en 1516. La parte uno presenta un diálogo entre Moro y Hitlodeo, un viajero portugués antiguo compañero de Américo Vespucio, en el que analizan la caótica situación por la que pasa la Inglaterra de la época y realizan un pormenorizado estudio de las malas condiciones en que vive particularmente el campesinado más pobre, y de todas las desventajas del régimen de gobierno actual. A esa descripción, deprimente y profundamente realista, se le opone en el libro segundo el relato que hace Hitlodeo de su viaje en 1504 al fabuloso país de *Utopía*, el reino de la perfección.

Según Hitlodeo, *Utopía* se encuentra en una isla en forma de medialuna frente a las costas de Sudamérica, rodeada por un arco de montañas que le dan protección natural. Antiguamente la isla estaba unida al continente y se llamaba Abraxa, nombre tomado de Erasmo. Pero el rey Utopos la



hizo separar 1760 años antes de la visita del navegante. En Utopía hay 54 ciudades, todas ellas idénticas, construidas con el mismo diseño y con edificios exactamente iguales. La capital se llama Amaurota ('ciudad oscura', del griego *amauroton*), y está atravesada por el río Anhidro ('sin agua', del griego *anudor*). Socialmente, Utopía se organiza sobre la base de familias rurales de 40 miembros, de las cuales hay seis mil por ciudad. En total, en la isla viven casi 13 millones de personas.

Cada grupo de 30 familias elige anualmente un representante. Estos 200 se reúnen y eligen un príncipe que en teoría lleva su cargo de manera vitalicia, pero que puede ser depuesto si se demuestra poco digno de él. Los 200 representantes también eligen 20 de ellos para formar un consejo que se reúne con el príncipe cada tres días, o en caso de acontecimientos excepcionales. En asuntos de mucha importancia, hay un sistema de voto por el cual se consulta a toda la población.

La organización económica de la isla es descrita por Moro con extremo detalle. Sin importar su oficio, cada ciudadano debe pasar dos años de su vida trabajando la tierra, y se le da la opción de permanecer

en esa tarea si lo desea. El ocio no existe a pesar de que la jornada de trabajo es de 6 horas, y los momentos libres se utilizan para la instrucción o para la música. El lujo está prohibido, y la frugalidad es la norma de vida. Cada habitante de Utopía tiene dos trajes, de invierno y verano, que usa por dos años antes de cambiarlos. Además tiene ropa de trabajo, hecha de cuero, que utiliza por siete años. El gobierno tiene siempre provisiones almacenadas para dos años, en previsión de alguna desgracia. Los excedentes de las cosechas se venden al extranjero, pero no por razones de lucro sino por practicidad. Los metales preciosos no tienen valor en la isla, y se los usa para forjar cadenas para los esclavos u orinales. Las joyas son juguetes para los niños.

Un detalle común en Moro y casi todos los utopistas clásicos es el hecho de que se preocupan de señalar que los habitantes de sus imaginarios Estados son maestros en las artes del combate, y mantienen constantemente un entrenamiento militar, aunque aborrezcan de la guerra. En el caso de Moro incluso llegan a contratar, si es necesario, ejércitos de mercenarios, los zapoetas, a los que impiden (vaya a saber cómo) el saqueo. Tal vez esta insistencia en

la supremacía guerrera de los habitantes de las utopías se deba a que en su inconsciente los autores se dan cuenta de la fragilidad de sus sueños, de lo poco que resistirían al embate de la realidad. Un pueblo de vida tan idílica y distendida no soportaría el ataque de una horda de algún pueblo menos refinado pero no tan escrupuloso, por eso los autores se sienten obligados a apuntalar sus fantasías con insuperables virtudes militares.

Es difícil saber con exactitud las fuentes de Moro para escribir su obra. Qué referencias usa es un tema discutible, si bien hay trazas de Platón y Yámbulo en su libro, y ciertamente de Filarete. Tal vez la noción de una sociedad comunista provenga de alguna de las sátiras de Aristófanes. Lo que sí es innegable es que gran parte de la obra es creación personal suya, un intento por crear una definición más humana de las relaciones entre personas como reacción ante un estado de la sociedad injusto y caótico. Sorprendentemente, muchos de los elementos que se encuentran en Utopía parecen ser totalmente ajenos a las ideas del autor. Así, la religión de la isla es absolutamente permisiva, siendo libre la elección de culto. Más aún, el cristianismo

Ad lectorem.

HADES CANDIDE LECTOR

opulculum illud vere aureū Thomæ
Mori nō min⁹ vtilē q̄ elegās de opti-
mo reipublice statu, deq; noua. Insula
Vtopia, iam iterū, sed multo correcti⁹
q̄ pri⁹, hac Enchiridij forma vt vides
multosq; tū senatorū rū aliorū grauissia
morū virosq; suasu æditū. quod sane tū
bi ediscēdum nō modo in manib⁹ quo-
tidie habendū cēseo. Cui quidē ab
innumeris mēdis vnde quaq; vut-
gatio p̄ter Erasmi annotatiōes
ac Budæi eplam: virosq; sane
qui hoc sæculo nostro extra
omnē ingenij aleam po-
siti sunt: addita est
etiā ipsius Mo-
ri epla erus-
ditissima
Vale.

+

¶ Cum gratia & priuilegio.

Libellus vere aureus nec

MINVS SALVTARIS QVAM FESTI-
uus de optimo reip. statu, deq; noua Infula Vtopia
authore clarissimo viro Thoma Moro inclytæ
ciuitatis Londinenfis ciue & viccomite cuꝝ
ra M. Petri Aegidii Antuerpiensis, & arte
Theodorici Martini Aluſtenſis, Ty-
pographi alma Louanienſium
Academix nunc primum
accuratiſſime edi-
tus, .r.



es desconocido hasta la llegada de Hitler, y el ateísmo es común. Esto es una prueba del humanismo y liberalismo de Moro, quien a pesar de su cristianismo militante no se sintió capaz de condenar las creencias de nadie.

Campanella y Bacon Los ejemplos más acabados

Tommaso Campanella fue, en sí mismo, un digno personaje merecedor de novelas y películas basadas en su vida. Nacido en Calabria en 1568, e hijo de un zapatero, pronto ingresó a la orden de los Dominicos. Fue discípulo de Bernardino Telesio, que proclamaba que la verdad sólo podía alcanzarse mediante la observación de la naturaleza, y para 1594 ya había sido encarcelado dos veces por herejía. Durante su período de aprendizaje desarrolla una idea que se habría de tornar obsesiva más adelante, y que lo acompañaría toda su vida. Desde el cisma luterano se había agrandado cada vez más la separación entre los poderes terrenales y los espirituales (el papado), y eso era algo inadmisibles para Campanella. Según él, la única manera de mantener a Europa unida y de salvar a la humanidad

de cara a las grandes conmociones que se aproximaban (que, misteriosamente, predecía para el cercano 1600) era que el Papa gobernara universalmente. Y no era una simple idea abstracta; en 1599 trató de fomentar una rebelión en su provincia natal para expulsar a los españoles y a los napolitanos, y proclamar la ciudad de Dios, aprovechando un alzamiento popular. Tradicionalmente Calabria fue una provincia muy propensa a brotes de herejía y rebelión (uno de los más populares herejes de la edad media, el milenarista Joaquín de Fiore, era originario de Calabria) y el poder del momento siempre acostumbraba tener un ojo puesto en la zona, atento al menor indicio de problemas en una zona endémicamente conflictuada. Campanella fracasó en su delirante plan de obtener el apoyo turco para instaurar su régimen teocrático-comunista, fue apresado de inmediato y enviado a prisión por los siguientes 26 años. Cuando fue liberado emigró a Francia, donde murió en 1639, no sin antes continuar defendiendo y propagando sus ideas incluso ante el cardenal Richelieu, a quien quiso convencer de que el Rey de Francia debía ser el encargado de elevar al Papa al trono de Europa.

Durante su largo encarcelamiento Campanella redactó varias versiones de su obra utópica, *La ciudad del sol*. La versión latina, *Civitas Solis*, es la que circularía por el mundo; la versión italiana fue recién descubierta y publicada en 1904.

Con varios puntos en común con la obra de Moro, el libro de Campanella está presentado como un diálogo entre un monje y un capitán genovés que por casualidad descubriera en la isla de Taprobán (Ceilán) la Ciudad del Sol, compuesta por siete círculos concéntricos dedicados cada uno a un planeta y con el templo del Sol en su centro, desde el cual gobierna Hoh, el supremo metafísico. Las características generales del pueblo de la Ciudad del Sol son similares a las de las utopías más tradicionales: amor por el saber, intenso entrenamiento físico—aunque la guerra se mire con repugnancia—, poco trabajo y mucho tiempo dedicado a la educación, alimentación sana y frugal, etc., etc., etc. Los solarianos son netamente comunistas en su forma de vida, ninguno posee objetos personales fuera de los más elementales. Incluso comen y duermen juntos, y no hay alojamientos individuales. Los habitantes de esta utopía práctica-



El objetivo de nuestro establecimiento es el de descubrir las causas y conocer la naturaleza íntima de las fuerzas primordiales y de los principios de las cosas con vistas a ampliar los límites del imperio del hombre sobre toda la naturaleza y ejecutar todo lo que le sea posible.

Nueva Atlántida

mente no tienen personalidad individual, y sus vidas están completamente reguladas por y para el Estado supremo, que al ser de inspiración divina es infalible e inapelable. Ningún aspecto de la convivencia queda excluido: tan es así que las relaciones sexuales se organizan ritualmente cada 3 días, luego de numerosos ritos y oraciones, y se efectúan entre parejas seleccionadas por el estado: los altos y hermosos con altas y hermosas, los flacos con gordas y los gordos con flacas, y así. Lo más llamativo de esta creación es la mezcla que realiza Campanella de un deísmo total (el verdadero gobernante de la ciudad es dios, siendo Hoh solamente su lugarteniente) y un buen porcentaje de astrología y cabalismo, que son los dos métodos que utilizan los funcionarios del Estado para decidir en cada caso individual que les toca administrar. La ciudad de Campanella no es realmente un proyecto social, más bien se trata de una metáfora del orden divino, una visión de la Ciudad de Dios.

Otro de los grandes utopistas clásicos es el inglés Francis Bacon, personalidad ciertamente más repulsiva que Moro y sin el potencial visionario de Campanella, pero tal vez el más imaginativo y creativo de esta especie de santa trinidad utópica, y sin duda el que escribió la obra más entretenida de las tres, la más novelada y llevadera. Bacon es el creador de un nuevo concepto de orden, el basado en el conocimiento y el método científico, que tendría una larga carrera por delante.

La vida de Bacon es una sucesión de gestos más bien desagradables. Nació en 1561 en una familia de políticos, y esa fue su vocación de por vida. Fue el protegido del conde de Essex, pero cuando éste fracasó al conspirar contra el rey, Bacon no vaciló en denunciarlo y repudiar de él públicamente, e incluso en publicar manifiestos calumniantes en su contra. Para conseguir las simpatías de Jaime I no dudó en la obsecuencia más vil, lo que le valió diferentes cargos públicos cada vez más encumbrados. Una vez en el poder hizo gala de una ostentación y un carácter tan mezquino y vil que

los mismos que lo llevaron a la cima le quitaron el apoyo y lo rechazaron, por lo que murió en 1626, aún rico pero muy lejos de los cargos de poder que había conquistado. Como para redimirse de tanta mezquindad política su obra más afamada, *La Nueva Atlántida*, es una de las utopías que mejor ha sobrevivido al paso del tiempo.

Aproximadamente en el 50 DC, a San Bartolomé se le ocurre que sería buena idea mandar hacia el lejano Océano Pacífico una columna de luz que llevara en un cofre copias de los dos Testamentos y del libro del Apocalipsis, más una carta explicativa de su propio puño y letra. Pone manos a la obra, y esta columna llega a la remota isla de Bensalém, donde deposita su carta en manos de los nativos, quienes milagrosamente no parecen tener dificultades para leer el hebreo antiguo. Es así como esta isla, antigua civilización de comerciantes, se cristianizó en el acto. Los bensalemianos tenían en la Antigüedad relaciones comerciales con Fenicia, Egipto y las demás grandes culturas, incluida la Atlántida (o Gran Atlántida, por oposición a la Pequeña Atlántida, la propia Bensalém. En aquella época, no está demás recordarlo, el Pacífico aún no se llamaba Pacífico). Cuando la Gran Atlántida se hundió —debido a un diluvio y no a un terremoto como erróneamente consignara Platón—, Bensalém fue separándose más y más del resto del mundo, hasta quedar casi totalmente aislada. A esa tierra antigua y feliz llega un grupo de marinos perdidos y sedientos, como es norma en el género desde Yámbulo.

Bacon describe someramente la organización social y política de la isla, limitándose a mejorar un poco los fundamentos de la monarquía inglesa de la época y a describir una organización basada en la familia y con una religión de Estado más bien liberal. Donde carga las tintas es en la descripción de la Casa de Salomón, centro de la isla y de la base filosófica de la obra.

La función de este gran templo o casa de estudios es clara.

Bacon enumera interminablemente, como afiebrado, los logros científicos de los bensalemitas. Cámaras frigoríficas, máquinas movidas por energía hidráulica, trasplantes de órganos, cruces entre especies, microscopios y telescopios, aviones, submarinos y mucho más. Este florilegio imaginativo daría lugar, tres siglos más tarde, a otro arranque de fiebre por parte de una bandada de 'místicos' que asegurarían que Bacon "sabía algo".

Por si sus impresionantes investigaciones no fueran suficiente, cada doce años salen de la isla dos barcos que llevan investigadores comisionados para mezclarse con la gente en todas partes del mundo y llevar a la isla a su regreso todas las novedades sobre el avance de las ciencias en los demás países. Espionaje industrial, otra de las lúcidas anticipaciones de Bacon.

Ahora bien, esta acumulación de inventos tiene sus limitaciones. En primer lugar, debido a que no tiene detrás un gran cúmulo de teoría o especulación, los bensalemitas son en realidad más inventores que investigadores. Segundo, todo el saber está reservado a una casta superior, y su utilización por parte de la gran masa de habitantes de la isla es indirecta. Bensalém es en la práctica una tecnocracia, ya que a pesar de su cristianismo oficial, los grandes inventores e ingenieros son casi objeto de culto.

Con esto, Bacon rompe con la larga tradición mística de la utopía clásica y lleva al género a un terreno más acorde con los tiempos que corrían, un Renacimiento tardío en el cual la ciencia y la investigación estaban asomando lentamente como motores del desarrollo y clave del futuro. Así, con esta Nueva Atlántida, todas las corrientes principales del renacido pensamiento europeo encontraron su representación ideal. Desde el humanismo idealista de Moro hasta el científicismo esperanzado de Bacon, todas las opciones tuvieron su oportunidad: Monárquicos, comunistas, místicos, mercantilistas, imperialistas, medievalistas.

Gabriel Sosa

Utopías urbanas

Una temporada en el Infierno

Una utopía es autoconsciente de ser irrealizable: tal es su valor original, su sentido, su nicho ideológico. Un proyecto no alcanza el estado de utopía por el mero hecho de fracasar. La utopía necesariamente es una *ironía*, un relato que se refiere a la realidad describiendo su contrario.

Dentro del dominio de la arquitectura, o, más genéricamente, de la modificación del entorno por parte del ser humano, es difícil encontrar utopías. En general, los proyectos urbanísticos o arquitectónicos habitualmente catalogados como utópicos fueron hechos más bien con la intención de ser puestos en práctica. Sin embargo, las utopías siempre han tenido al ambiente humano como protagonista de mundos ideales.

La idea de espacio limitado, autosuficiente, está en el origen mismo del concepto de utopía, si es que el libro de Thomas More puede ser considerado su acta de nacimiento. Utopía significa literalmente *no lugar*. Se trata, naturalmente, de una isla, implantación necesaria para un ecosistema moral. Para buscar utopías que provengan del campo específico de la arquitectura, sería necesario encontrar un paralelo entre las relaciones discurso utópico/realidad, y discurso proyectual/construcción.

Pero los arquitectos siempre fueron conscientes de la subordinación de su disciplina a las estructuras económicas o sociales imperantes, salvo durante la primera mitad del siglo xx, cuando los maestros del Movimiento Moderno creyeron que el cambio tecnológico y temático de la arquitectura haría posible cierto tipo de cambios sociales. Los dibujos fantasiosos de Ledoux, Boullée o Piranesi, o las pinturas de paisajes ideales, funcionan casi exclusivamente como ilustraciones de discursos verbales anteriores.

Cuando More fue decapitado, trabajaban en Europa muchos urbanistas. Europa se expandía por el mundo, se fundaban centenares de ciudades coloniales, y las poblaciones del continente crecían rápidamente. Había trabajo para los diseñadores profesionales de ciudades. Algunos de esos proyectos fueron llamados de *ciudad ideal*, término que puede llevar a confusión. *Ideal* se refiere a *perfecto*, y no a *irrealizable*. Las ciudades ideales del Renacimiento eran estructuras consideradas perfectas, por su simetría central y su disposición geométricamente pura, de acuerdo a la atracción casi hipnótica que sentían los artistas y científicos de

la época por el reciente descubrimiento de la perspectiva cónica. Pero esos proyectos se hacían para ser realizados, como lo evidencia por ejemplo la ciudad de Palmanova, construida en 1593 para proteger la frontera del Véneto, según una planta radial similar a la 'ciudad ideal' propuesta por Scamozzi a los Sforza algunas décadas antes.

Pero la utopía en arquitectura estalló de pronto con la muerte del Movimiento Moderno, hacia fines de los sesenta. Grupos como Archigram o Superstudio, arquitectos como Paolo Soleri, Kenzo Tange o Yona Fridman, dibujaron con extraordinaria maestría perspectivas futuristas, historietísticas, paródicas, de edificios para millones de inquilinos, ciudades que caminaban, que se enchufaban, ciudades colgadas de un acantilado, ciudades construidas sobre otras ciudades. El motivo repetido era la hipertecnología, la pérdida de contacto con la naturaleza, un clima general de alienación, en un mundo vagamente posnuclear. Eran, en realidad, cacotopías.

En 1895, H. G. Wells había publicado *La máquina del tiempo*, probablemente la primera cacotopía moderna. Se conjuntan allí dos clases de utopía que darían inicio a un género literario que floreció en la segunda mitad del siglo xx: la ciencia ficción. Tanto la ucronía (descripción de mundos en épocas inexistentes) como la cacotopía (descripción de lugares horribles inexistentes) formaron parte de las referencias de los arquitectos utopistas de los sesenta y los setenta. *Metrópolis*, de Fritz Lang, o *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, se transparentan en esos dibujos aterradores de ciudades deshumanizadas. Irónicos a veces, inocentes con frecuencia, es difícil saber si fueron planteados como metáforas, como proyectos, como advertencias o por aburrimiento. La difusión masiva de estas cacotopías urbanas comenzó a través de la historieta, cuya pieza maestra es sin dudas *The Long Tomorrow*, de Dan O'Bannon y Jean Giraud, sobre la que se basaría el estilo visual de la famosa película *Blade Runner*, de Ridley Scott.

Por suerte, un ámbito relacionado con la arquitectura se ha mantenido fiel a cierta clase de ensueño utópico: los carteles de las inmobiliarias nos siguen mostrando mundos maravillosos con jardín privado y vigilancia las veinticuatro horas.

Carlos Rehermann



*El nuevo teléfono de Telegestiones UTE
es inolvidable:*



1930

Telegestiones



1930: EL NUEVO TELEFONO DE TELEGESTIONES UTE PARA MONTEVIDEO

Café doble y filosofía

En Gran Bretaña ha abierto el primer Café Philosophique. Con un moderador que dirige las discusiones, en una de sus primeras 'sesiones' el existencialismo surgió casi inmediatamente. Alrededor de las 3.30 se mencionó por primera vez el empiricismo. Un aforismo de Karl Popper emergió tortuosamente a las 3.36, seguido inevitablemente de algo de Sócrates. La vida después de la muerte surgió alrededor de las 4.00, terminando en *Esperando a Godot* a las 4.09, y más acaloramiento que luminosidad generó la referencia al calentamiento global a las 4.11. La estructura (o la falta de estructura) habría alarmado a Wittgenstein, pero por lo menos todo el mundo parecía estar pasándolo muy bien.



Los *Bistros-philos* formaron parte de la escena parisién por años. Se dice que Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir iniciaron el estilo en los años cuarenta cuando ellos y sus amigos aireaban su visión de la vida, el universo y todo lo que se les ocurriera en el Café de Flore en el Boulevard St Germain. La diferencia, uno sospecha, es que ellos lo hacían como una extensión natural de su proceso intelectual, dado que filosofar era su medio de vida, y si lo podían transformar en un deporte para el público, generar rumores y disfrutar un vaso de vino, mucho mejor.

Hoy día París está cubierto de cafés adonde la gente va fundamentalmente a charlar, con más de treinta en un cir-



cuito liderado por el Café des Phares en la Plaza de la Bastilla, donde Marc Sautet, un estudioso de Nietzsche, preside las sesiones.

Sin embargo, esta época está lejos de ser de esplendor para la vieja institución de los cafés. En París, que en un momento tuvo más de 100 000, y en donde era normal que el ciudadano promedio pasase una hora por día mirando pasar el mundo a través de una taza de café o de un vaso de vino, ahora los cafés

están cerrando a una velocidad alarmante y la cantidad actual es de menos de 30 000, la mayoría de los cuales están vacíos la mayor parte del tiempo. Sin embargo, la última moda es sustituir 'les philos' por 'les psychos', que no es una asamblea de asesinos seriales ni abusadores de niños sino una reunión informal en la que, alrededor de un vaso de cerveza o de Côtes du Rhone, psicólogos hablan sobre la naturaleza del miedo y el odio.

Es difícil predecir qué pasará en Gran Bretaña, aunque es bastante improbable que el Café Philosophique suplante algún día al tradicional pub.



M I C R O



El cómic español tiene diccionario

Jesús Cuadrado es uno de esos fanáticos del cómic y hace unos cuatro años se internó en la titánica tarea de confeccionar un diccionario que fuera fundamentalmente útil. El *Diccionario de uso de la historieta española, 1873-1996* incluye 6 000 entradas que incluyen publicaciones, autores, teóricos y suplementos de prensa en las 854 páginas de la obra. "No he hecho un libro para coleccionistas, ni para fans de la historieta, ni tan siquiera para profesionales del medio. Se trata de una obra para universitarios, para profesores, para profesionales de los medios de comunicación", explica Cuadrado, que con esta obra pretende cubrir un importante hueco en la bibliografía que existe sobre la historieta española.

Nuevas páginas de Stendhal

Han aparecido 966 páginas de crónicas periodísticas, publicadas

originalmente en inglés, en dos periódicos londinenses, firmadas por un más que misterioso "sobrinito de Grimm" y que no fue otro que el autor de *Rojo y negro* y *La cartuja de Parma*: Stendhal.

La estudiosa Renée Denier ha rescatado los textos y las crónicas de actualidad de Stendhal, publicados en inglés, y ha reconstruido el francés original de Stendhal con una maestría admirable. Quizá pudiera decirse que la gran especialista ha permitido inventar un libro que su autor nunca escribió. Con la publicación de este material se podrá acceder a una faceta sencillamente inexplorada y apenas conocida de Stendhal: su trabajo de corresponsal de prensa, en París, contando la actualidad francesa para los lectores británicos, que todavía tenían bien presentes las ambiciones imperiales de Napoleón, el ídolo del joven Stendhal, precisamente.

Lope de Lorca

Setenta y dos años han transcurrido para que un ejemplar mecanografiado y cosido con hilo de la comedia de Lope de Vega *La dama boba*, firmada por Federico García Lorca viera la luz luego de permanecer todo este tiempo escondido en los archivos de la censura de la República. El ejemplar es el libreto de la versión de Federico del clásico español que fuera estrenada en 1933 en Argentina con gran éxito y luego representada en Madrid en el tricentenario del Fénix de los Ingenios, en 1935. Su valor estriba en que es, hasta hoy, el único testimonio de sus célebres adaptaciones de los clásicos.

Hasta ahora la totalidad de las versiones lorquianas de obras clásicas se consideraban perdidas. La mayor parte fue realizada por La Barraca, el grupo teatral ambulante fundado por Federico, y sólo se había intentado la 'reconstrucción' de uno de los múltiples montajes clásicos adaptados por Lorca, el de *Fuenteovejuna*. Pero esa reconstrucción se basó en la memoria que los actores que habían participado en la obra guardaron de sus papeles y de los cortes efectuados al texto, y los especialistas dudaron que fuera fiel al original. De ahí el valor de este hallazgo, el primer libreto íntegro de una adaptación lorquiana de Lope de Vega.

El hallazgo fue casual. Lo hicieron dos investigadores, Manuel Jiménez y Juan Aguilera, que revisaban los archivos de la



censura de la República buscando otros materiales para sus tesis.

El propio García Lorca había concedido en su momento varias entrevistas para hablar de esta adaptación, en las que afirmó que sólo había eliminado veinte versos del original de Lope y ha añadido la canción del gato y unas

seguidillas. Aunque lo relativo a la música es cierto, el poeta exageró en cuanto a su adaptación del texto.

Federico García Lorca manejó la versión de Hartzenbuch de la obra, que ya tiene quinientos versos menos que el manuscrito original. Federico aun cortó otros doscientos versos, sobre todo alusiones cultas o mitológicas, y también actualizó algunos elementos.

Los investigadores y los expertos coinciden en que no estamos ante un texto lorquiano, pero sí ante una curiosidad del máximo interés puesto que es el único ejemplo de la maestría escénica y de la 'escritura' con la tijera del poeta, aparte de la encarnación de sus ideas sobre el teatro clásico. Hay que tener en cuenta que para Lorca, como para otros de sus contemporáneos, el teatro clásico es la matriz de la vanguardia del teatro español, el lugar en el que un autor puede encontrar su esencia.

Irrupciones / (93)

—Jefe, ¿le puedo pedir un favor? —me pregunta con toda corrección un joven de lentes oscuros, apenas salgo de casa y pongo un pie en la vereda. Otro joven, que iba con él, sigue caminando unos pasos.

—Podés pedirlo —respondo. El joven no me entiende, no me oye bien, o tal vez oye el rechazo que quería oír: hace con la cabeza un gesto de asentimiento, y se aleja sin decir más nada. Quedo desconcertado.

Es todo un asunto, eso de salir a la calle y encontrarse con jóvenes, y a veces no tan jóvenes, que piden dinero. En general, piden "para el ómnibus", y en muchos casos me resulta evidente que es cierto: jovencitos con mochila, libros o cuadernos, que piden "un peso" y van juntando monedas, apretándolas en una mano, tal vez por experiencia de que si se pide mucho todo junto, nadie da.

Algunos son artificiales en su cortesía, como si se estuvieran burlando, o practicando un oficio. A éstos no les doy nada. Ni tampoco a los gandules cómodos, o soberbios, que piden desde lejos, sin molestarse en separar la espalda de la pared o de la columna, y con un aire divertido. Hay dos, uno contra una columna, otro apoyado en un coche. Yo paso a varios metros, cerca de la pared, en un lugar donde la vereda es muy ancha.

—¡Eh, señor! —me grita uno de ellos, sin moverse de donde está. Yo me hago el sordo. —¡Eh, tío! —y da un silbido. Se ríen. —¡Eh, viejo! —agrega uno al final, dándose por vencido.

—¿Tiene una moneda, abuelo? —en esa misma zona, un hombre gordito, con la cabeza rapada, que se hace el simpático. También él me grita desde lejos. Muevo la mano derecha, con el índice levantado, en una señal de negación. Qué cantidad de ineficaces. Y lo primero que tendrían que aprender es a no decirme "abuelo".



L e v r e r o

A veces aparece una mujer joven con un bebito de pocos meses. Pide "para la leche del nene"; desde luego, no le doy nada. Pienso que es un bebé alquilado, o prestado; o quizás un muñeco, porque a esos bebés nunca los veo despiertos. Si la mujer fuera la madre, podría darle el pecho y pedir para comprar carne, por ejemplo. De cualquier manera, me molesta que pidan para esto o para aquello; no me interesa saber en qué se gastarían mi dinero, sea en boletos, sea en leche, sea en bebidas o en drogas, o que simplemente lo quieran para ponerlo en el banco.

Puede darse el caso, pero hasta ahora no he dado nunca una moneda por temor. Cuando el aspecto del que pide, o los que piden, es atemorizante, algo en mí se rebela, y aunque mi respuesta parece, y seguramente es, la menos prudente, digo que no. Lo mismo que a esos fastidiosos que quieren contarme una historia larga y cargarme de culpa.

Eso de pedir por la calle tal vez tenga relación con la necesidad, pero también con una especie de juego. No deja de ser una forma de comunicación; para el que pide y para el que da, o el que no da. ¿Por qué salgo con monedas en el bolsillo, yo que antes, por principio, no daba? Esa pulseada, cuando los gandules tratan de manipularme y yo me resisto, o esa mirada agradecida, del chico que está lejos de su casa.

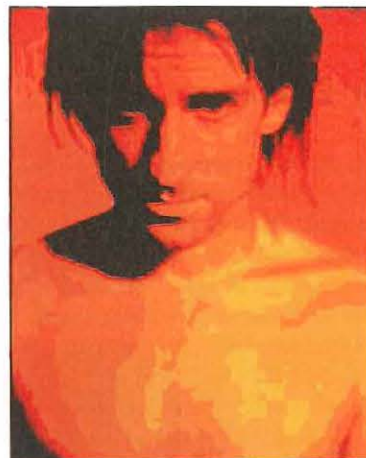
Y están los que no piden. Esos hombres desastrosos, esas mujeres envueltas en una serie de trapos, que llevan sus cosas en bolsas de arpillera, que buscan un lugar donde acomodarse para dormir. Siento por ellos una simpatía inmediata. Pero no piden; no sé cómo hacen para sobrevivir. Tendrán sus sistemas. Algunos están chiflados, como esa mujer negra que discute todo el tiempo con un ser invisible. Otros tienen una mirada entre sabia y benévola, como si estuvieran más allá del bien y del mal. Probablemente lo estén. Todos ellos, cuerdos o no, tienen en común la dignidad, esa cualidad tan rara de encontrar en los seres humanos. Y la libertad, condición más rara aún.



Un catalán exasperado

"...es que con tanta porquería/ la que nos mandan desde arriba/
levantamos paraísos/ de inmundicia y alegría"

(de 'Marcelino Arroyo del Charco' - Albert Pla)



"Dentro del panorama musical español, Albert Pla es una especie de extraterrestre", me decía hace algunos días Julián Hernández, cantante de Siniestro Total y experto en canciones líricamente poco ortodoxas. Y es que ésa es la primera sensación que produce el escuchar a este personaje inclasificable, con eterna pinta de bichicome, que continúa al mismo tiempo las tradiciones de los cantautores ibéricos y de lo más radical

del punk vasco, pero introduciendo elementos de libertad furiosa y blasfema que no se veían en España desde que aquel aragonés peleador que era Luis Buñuel pasó a mejor vida. Si se tratara de definir la música y la lírica de Albert Pla, se tendrían que citar nombres tan disímiles como los de Joan Manuel Serrat, Lou Reed, La Polla Records, Jane's Addiction, Kiko Veneno, Alice Cooper, Joaquín Sabina y los Dead Kennedys, y probablemente no se estaría ni cerca de la auténtica sensación que produce escuchar a este catalán empecinado en hacerse el niño y el simple mientras mete nitroglicerina verbal en los fundamentos de cualquier dogma moral, sea jesuita, comunista, liberal o punk.

Un hombre expuesto

Albert Pla nació en Sabadell, en 1966, donde creció escuchando a cantautores catalanes como Serrat y Oriol Trambía. Demasiado joven para deslumbrarse con la intelectual movida madrileña, Pla sí se vio fuertemente interesado en las bandas punk de Euskadi, haciéndose figura habitual dentro del público que seguía a bandas como La Polla Records o Kortatu; pero en lugar de formar una ruidosa banda eléctrica, decidió optar por la guitarra acústica y las baladas, aunque utilizando el modelo de letras de los grupos de rock radical vasco. En 1988 ganó el premio de la Muestra de la Canción de



Autor, celebrada en Jaén, y en 1989 grabó su primer disco *Ho sento molt*, enteramente cantado en catalán al igual que su siguiente LP, *Aquí s'acaba el que es donaba* (1990). En 1992 abandona el catalán y publica su primer disco en castellano, *No sólo de rumba vive el hombre*, en el que, como lo sugiere el nombre, presenta una colección de rumbas bastante atorrantas, pero portadoras de unos textos provocativos y originales. Algunas de las canciones como 'Joaquín el necio' (una hilarante historia sobre una castración) o 'Carta al rey Melchor', alcanzaron un considerable suceso, consiguiendo llegar tanto al público de grupos rockeros y *junkies* como Extremoduro como al de compositores más serios como Kiko Veneno. Muchas de las canciones de *No sólo de rumba vive el hombre* eran por lo menos polémicas, pero con su siguiente disco *Veintegenarios* llegó demasiado lejos para las habitualmente tolerantes editoras españolas, que se negaron a editarlo, particularmente por una canción llamada 'La dejo o no la dejo', que trataba de un hombre enamorado de una terrorista. El acercamiento al tema en la canción era bastante *naïf* y en absoluto político, pero frases como "un policía muerto, un policía menos" puso los pelos de punta a los ejecutivos de su compañía. Enterrado el disco en los cajones de la distribuidora, Pla se empeñó

en sacar un disco ese año y terminó lanzando *Albert Pla supone Fonollosa* (1995), que es hasta el momento su mejor obra. El disco estaba basado en textos del ignoto poeta catalán Josep Maria de Fonollosa, y traía además una descacharrante versión en castellano del 'Walk on the Wild Side' de Lou Reed. Un disco más sentimental y baladero que los anteriores, pero igualmente provocativo gracias a canciones como 'No quise hacerle daño', que trata de una violación seguida de homicidio, o 'Devoro', plagada de referencias a los flui-

dos vitales de una mujer; Pla presentó además un espectáculo teatral basado en el disco. Después de *Albert Pla supone Fonollosa*, el catalán se dio el gusto de editar los temas más polémicos del prohibido *Veintegenarios* en un disco en vivo llamado *Veintegenarios en Albuquerque* (1997), en el que canta acompañado por figuras legendarias del punk ibérico como el ex Kortatu Fermín Muguruza o el cantante de Extremoduro Roberto Iniesta. El disco es representativo además de los intereses extra-musicales de Pla, al incluir en el Cd un inclasificable juego para PC, en el que hay que tratar de hacerse millonario (para lo que se sugiere matar al abuelo) y levantarse muchas chicas antes de morir de viejo o ser encarcelado.

Un niño perverso

Desconocido hasta el momento por estos lares, es posible que Pla se vuelva un autor de culto entre la gente que ya empieza a sentirse un poco vieja para andar escuchando a Extremoduro o La Polla Records, o que se siente demasiado joven para prender encendedores coreando 'Mediterráneo'. Ya los dos directores de cine más ruidosos de España, Pedro Almodóvar y Álex de la Iglesia, se han encargado de introducir algunas canciones de

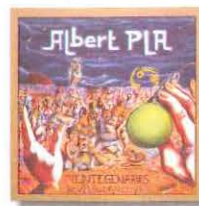


PARENTAL
ADVISORY

Pla en sus últimas películas, lo que no es para nada sorprendente teniendo en cuenta las similitudes de enfoque que tienen sus filmografías con la obra de este catalán. Las canciones de Pla utilizan los mismos recursos de conjunciones de opuestos que las películas de estos directores; Pla canta con una voz añorada sobre melodías pegadizas y más que vistas, recurriendo constantemente a los diminutivos en sus letras para acentuar su carácter infantil y tierno (una falsa inocencia probablemente heredada de los maravillosos textos de Kiko Veneno); pero sin demasiado énfasis y con el mismo tono va introduciendo los elementos más violentos o sexualmente explícitos. El resultado es ciertamente provocador y tiene una indudable voluntad transgresora, pero Pla se las arregla generalmente para que las obscenidades o referencias escabrosas al sexo, las drogas o la violencia tengan un cierto sentido dentro de su poética, evitando esa postura de 'mamá, dije culo' en la que suelen caer tantos grupos raperos latinoamericanos. A pesar de su postura deliberadamente anti-intelectual, Pla es un escritor bastante articulado, capaz de evitar las rimas chotas y ser perfectamente entendible en



sus historias. Por momentos cae en intentos de provocación demasiado obvios y su música peca de una cierta teatralidad que hace que muchas de sus canciones se agoten después de algunas escuchas, pero en sus mejores momentos consigue verdaderos momentos de genuino humor negro y magia exasperada como en 'El gallo Eduardo Montenegro', en el que bajo la forma de una canción infantil sobre un gallito afónico dispara estrofas como "Los pajaritos cantan, las nubes se levantan/ el mundo gira, gira y gira/ el sol brilla, brilla y brilla/ Creer que se detendrían porque un gallo padeciera una afonía/ eso era una tontería/ Como esa que algunos hombres creen que viven eternamente/ que su alma sube al cielo aunque su cuerpo haya muerto/ como si en el firmamento hubiera sitio para tantos/ San se acabó/ Lo único que sube al cielo son los pedos que se tiran los gusanos cuando comen sus despojos" o 'Lola la loca': "Lola dicen que siempre estás en la luna/ que un día perdiste la cabeza/ Dicen que un buen día quemaste tu casa/ Mataste a tu padre y tu familia lloraba/ Y te volviste loca, te soltaste el pelo/ y te fuiste volando/ Vas cabalgando en una escoba/ siem-



pre en la luna/ Llévame contigo a la luna". Tosco pero efectivo, como casi todo en la obra de este catalán que es uno de los pocos exponentes en castellano de esa furia creativa que encuentra su catarsis yendo siempre un poco más allá de lo tolerable. No necesariamente un gran artista, pero sí un artista honesto y distinto, que dice estar más afin con Sabina ("porque es un buen tipo") que con Javier Corcobado y otros artistas super cool e intelectuales de la península ibérica, y que con sus canciones esperpénticas y su aspecto de vagabundo merece todas las simpatías entre tanta tontería fashion.

Gonzalo Curbelo



Millones de diferencias iguales



R e h e r m a n n

Nadie habrá dejado de observar el frenesí con que las personas devoran todo lo que hay. Sean sándwiches o automóviles lustrosos, libros de espionaje o películas californianas, las cosas son consumidas como si viniéramos de una hambruna general, de un desierto lunar, del vacío perpetuo del espacio exterior. Como si quisiéramos compensar un largo período de Nada, nos lanzamos desesperadamente sobre cualquier cosa que resalte sobre un fondo, para usarlo, masticarlo, romperlo, gastarlo o agotarlo, en una especie de trance que, por su fugacidad, recuerda la cópula de los monos. Por lo mismo, la satisfacción obtenida es efímera, casi no se tiene la certeza de haber experimentado una recompensa, motivo por el cual nos lanzamos de inmediato a adquirir más objetos o fenómenos cuya posesión y uso nos ofrezca nuevamente un clímax consolador.

La cantidad de objetos ofrecidos pone de manifiesto un miedo que es inherente a la especie humana. Hasta desde el punto de vista genético, estamos programados para vivir con hambre, programa al que no hacemos caso en absoluto, como se puede observar ante el crecimiento de la obesidad en los países ricos. El miedo a carecer

de algo esencial hace que los refrigeradores estén exageradamente llenos, que de todo se tenga, si se puede, dos ejemplares.

El consumo tiene que ser una operación simple, que no haga trabajar al consumidor. Eso explica por qué se graba siempre la misma música, en lugar de dar la opción de escuchar a creadores que muchos ni sospechan que podrían siquiera existir, o por qué se editan siempre los mismos libros, se hacen las mismas películas o se bailan las mismas coreografías.

Escuchar una composición de Mozart se considera correcto, pero existen hoy en el mundo algunos Mozart que resultan inaceptables para el consumidor. En su época, Mozart era algo así como moderno: producía de acuerdo con su época, y se consumía en su época. Ahora consumimos Mozart por el motivo contrario: porque no nos representa. Consumimos museos porque no nos atrevemos a aceptar nuestro ser aquí y ahora, y porque las cosas viejas han sido explicadas, domesticadas y predigeridas, al punto que en la mayoría de los casos han dejado de significar. A la vez, consumimos ruido embutido porque repite sin complicaciones pequeños formatos tradicionales, profundamente metidos en nuestros cerebros. Lo nuevo produce

inseguridad, puede hacernos perder el precario equilibrio que nos mantiene en pie.

Para los productores y distribuidores, para los dueños de las empresas que comercializan los bienes de consumo masivo, repetir siempre lo mismo es doblemente seguro: primero, porque si antes funcionó, seguramente luego ha de funcionar; y segundo, porque manejar a tipos que sólo saben darle a la manivela de la máquina de hacer chorizos es mucho más fácil que entenderse con auténticos creadores.

Los tres tenores ahora de moda son un buen ejemplo de este tipo de ventas controladas. El público cree estar consumiendo una 'obra de arte'. Lo que se ofrece y lo que se espera es coincidente, no hay sorpresas. Los tres tipos son siempre los mismos: ya se saben sus manías, su cachet y sus pretensiones. Pan comido para el empresario. No importa que canten siempre las mismas canciones decadentes de hace cien años: el museo es prestigioso.

Lo interesante es que el mismo tipo que hace una defensa de lo nuevo se someta constantemente a lo mismo de siempre, y se tome el trabajo vano de defender lo repetido como si fuera novedoso. Hasta en eso se repiten.

Japonerías

Alessandro Baricco es el escritor italiano más correcto de la península: le cae bien a las madres porque tiene un taller de escritura, a las mujeres porque es joven y apuesto, a los hijos porque es moderadamente desaliñado. Joven, simpático, y con cara de buen muchacho, Alessandro Baricco resulta, por donde lo mires, fastidiosamente perfecto.

Sin embargo, y por suerte, su aspecto cordial, cotidiano y tranquilizador corresponde poco al fabulador carácter de su escritura.

Con él funciona así: ves a Baricco, y después cuando lees a Baricco, volvés a mirarlo. Nunca, claro está, lo que escribe llega a desagradarte. Incapaz de usar palabrotas, sexo y violencia. Su mundo es, siempre, delicioso. A pesar de que la gente muera, sufra, traicione y desaparezca, sus historias y personajes parecen salir de una manga imaginaria llena, repleta, absolutamente colmada de Peter Panes y Alicias.

Y tú al principio no entiendes, te rehusas a aceptarlo, no te pueden gustar esas historias todas ambientadas en el siglo XIX, con locomotoras y albergues al borde del mar, mercaderes de telas, niños sabios y doncellas que le tienen miedo a todo lo que no sea blanco. Pero es así y hay que aceptarlo: Baricco hace que el mito del escritor maldito, sufrido, borracho y experimentador parezca una cursilería. Nada de 'follar y follar', no es un chico malo, probablemente no le guste el rock, y las malas lenguas hasta insinúan que es abstemio y vegetariano, es decir alguien que, en el actual circuito de chicos perdidos de la literatura joven,

no tenía ninguna chance. Pero escribió dos novelas, *Castelli di rabbia* (1991) —ocho reediciones— y *Oceano mare* (1993) —dieciséis reediciones— e Italia se enamoró. Los críticos pasaron de la sorpresa a la gratitud. Lo premiaron, lo compararon con Calvino, lo transformaron en el escritor patrio. Tabucchi, la *star*, se sacó el sombrero y empezó a preocuparse porque desde *Nocturno Indiano*, nada comparable salía de su pluma. La gente siguió comprando sus libros, y una Italia que hacía años que no leía, redescubrió el placer de dejar que le contasen historias.

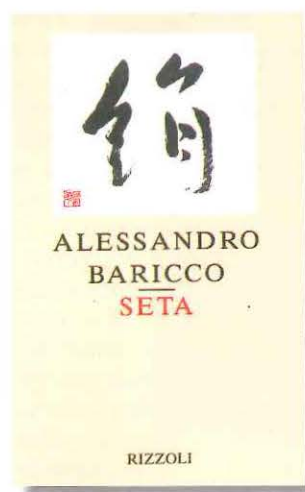
El hecho es que Baricco tiene la calidad del que narra *sottovoce*. Te envuelve, te hace entrar despacito, y cuando crees que ya entendiste de qué se trata, que tienes el clima y los personajes y que la historia va para allá, aparece, casi siempre en el medio del libro, un capítulo que te da vuelta todo y ninguna de las historias es como te la habías imaginado. Rara vez intervienen elementos maravillosos, pero ambas novelas están siempre al borde de transformarse en un cuento de hadas. Parece despreocuparse del estilo y sin embargo algunas páginas tienen una calidad poética pocas veces lograda en la prosa contemporánea italiana; otras, más íntimas, rozan el aforismo. "Ocurren cosas que son como preguntas. Pasa un minuto, tal vez años, y después la vida contesta."

Por esos azares editoriales que los comunes mortales no acertamos a comprender, acaba de ser traducido al inglés, al francés, al japonés y al español su último libro, *Seda*, que sin duda alguna es la menos intensa de sus novelas. La crítica internacional lo alabó. Sin embargo la comparación con sus trabajos anteriores

no se sostiene. *Seda* desaparece de las manos, y de la memoria. Las imágenes no tienen tiempo de formarse y el estereotipo de Occidente mirando a Oriente domina prácticamente las cien páginas del libro, mientras el lector vuelve permanentemente a Madame Butterfly esperando el regreso de su Pinkerton, algo distraído porque ya sabe cómo termina y ni siquiera lo entretiene la música de Puccini. Pero probablemente su encanto resida en que después de tanta urgencia y contemporaneidad, de quilos de historias urbanas, de épicas periferias, excesos humanos, basura y pasión, *Seda*, fiel a su nombre, se olvida de drogas y suburbios y cuenta con levedad y frescura la historia de Hervé Joncour, un hombre que en 1861 compraba y vendía gusanos de seda, que descubre la magia de lo exótico en una mujer oriental, que le declara su amor liberando centenares de aves de una pajarera privada.

"Ésta no es una novela. Ni siquiera un cuento. Ésta es una historia", advierte Baricco en la contratapa. Y con razón. *Seda* parece ser el esbozo de algo que no llegó a cumplirse. Todo queda anunciado, lo previsible no sucede pero tampoco lo imprevisible. Escrita en un italiano más lineal que las otras novelas, *Seda* habrá resultado probablemente más fácil, no sólo de leer, sino de traducir. Pero lo fácil a veces es tramposo, y después de cerrado el libro queda la sensación de haber pasado por cien páginas de nada.

Lucia Calamaro



Las esencias regresivas

Entre Uruguay y Brasil, entre la memoria y las circunstancias, *Frontera Móvil*, el último libro de poemas publicado por Alfredo Fressia, es un ejercicio nosológico donde el autor plantea y esclarece su identidad.

Como el barquero que rema de una orilla a otra de La Estigia, como la versión de un Sísifo rioplatense que lleva a cuestras su terruño y los hallazgos de la peregrinación, Alfredo Fressia asume y propone al lector una aventura estilística de iguales aciertos en el verso libre o de rima blanca, la prosa poética y el aforismo. Las palabras son los puntos cardinales de un itinerario que comienza en una pintoresca avenida de San Pablo y finaliza en Montevideo. Las propias cuitas del autor son carne de la escritura. Fressia va ganando en cada verso otra franja de un territorio más personal que las naciones permisibles. Sus orígenes y su presente están regidos por el afán literario.

Las seis partes que componen el libro se cotejan en una estructura piramidal. La primera, 'Destino Rua Aurora', sirve de base a las cinco posteriores, menos ambiciosas y más apegadas a los criterios clásicos del género. Escritos originalmente en portugués y aumentados al español, según las aclaraciones del prólogo, los poemas de la 'Rua Aurora' poseen ese desenfado con el cual desde Catulo hasta Apollinaire, pasando por Rimbaud y Tagore, concibieron la poesía como un estado vibratorio donde no hay otro parámetro

que el desbordamiento del discurso poético. En esta parte del libro, más que escribir, Fressia se alivia en el rigor de 'dejarse decir', mezclando sus asombros de extranjero con la rutina y personajes típicos de la avenida paulista donde vive.

La agilidad del cronista acompaña a estas prosas que de algún modo rinden homenaje a la sencillez populista de Manuel Bandeira y otros escritores brasileños. No siempre el resultado está a la altura del referente, pero en la conducta atípica del uruguayo que reside en Brasil y se gana la vida enseñando francés hay una contradicción legítima, el ritual de una postura literaria y humanística que alumbraba con fuego propio. Textos como 'Yo sé... muy bien', 'Me quedo horas', '¿Entonces yo no conozco mi destino?', 'Ese viernes Henrique' y 'Esto que comienza' son los pilares más sólidos de una poesía condimentada con pasajes anecdóticos, la crónica social y policíaca. Dicho de este modo, el lector podría suponer que Fressia quiso cocinarlo todo en una misma cazuela, pero sería un error. Porque si algún valor defiende este libro es la moderación ante los pequeños desastres cotidianos.

En una de las primeras páginas, casi como un telón de boca recogido sin grandes alardes para dar inicio a la lectura, Fressia advierte: "La Av Paulista no es patética, como la Avenida São João.



¿Pathos en la Paulista? Ella, que ni siquiera es fea. Ella es tan ella que no tiene género: ella no es". La intensidad de estos poemas está en su lenguaje fraterno, un lirismo que se reverdece con las menudencias de cada confesión personal o ajena.

Fressia el escritor y Fressia el Ser descrito: comparten los amitos, los mismos pasos por la misma calle. En la dualidad de esta imagen se transparenta uno de los rasgos más singulares de la cultura uruguaya: todo tiempo presente pertenece a una lejanía. En esta ocasión, el poeta no cambió de piel como Lautréamont ni intentó imitar a Onetti cuando desde España reconstruía con sorna los restos de una Santa María imaginaria. Su 'caso' es el de un montevideano que conoce las angustias que producen los aeropuertos y los matemáticos abscesos. Un hombre de letras que guarda en el meollo de sus versos una flor desojada con ironía en una mesa del Sorocabana.

René Fuentes Gómez

FRONTERA MÓVIL - Alfredo Fressia - Ediciones Aymara - 81 págs.

Un viejo para escuchar

"Todo lo que escribo me cuesta mucho trabajo, un esfuerzo que en general me parece superior a los resultados", dice Norberto Bobbio en uno de los artículos de *De Senectute*, un libro que recopila una serie de comentarios y conferencias del 'filósofo militante', un hombre que nació hace ochenta y nueve años y ha sido protagonista de la filosofía y la política italianas de los últimos cincuenta años.

El artículo que da título al libro es un discurso que Bobbio pronunció en 1994 (cuando tenía 85 años), al recibir el doctorado *honoris causa* en la Universidad de Sassari. Cuando habla de la vejez, este viejo no hace aspavientos: no se trata a sí mismo con compasión, ni defiende a los viejos por esa solidaridad tan común entre los coetáneos. "Psicológicamente siempre me consideré un poco viejo, incluso cuando era joven". Hace bien acercarse a este aire fresco, acostumbrados como estamos a las tonterías habituales tales como "un joven de noventa años", "la edad no es un asunto cronológico", etc. Bobbio recomienda un libro de Sandra Petrigani (*Viejos*) en el cual la autora recoge testimonios de ancianos desesperados ("La vida es siempre un error. Por nada del

mundo volvería a vivirla [...]"; "Nuestra vida es como si nunca hubiera existido [...]"; "Duermo, cuando no duermo, lloro. Quisiera darme cabezazos contra la pared [...]"; "El mundo siempre me ha dado miedo. La vejez no es sino un fastidio más [...] Dios es indiferente".)

Para Bobbio, no es que el viejo esté especialmente encariñado con sus ideas: es que no tiene otras. "Dicen que la sabiduría consiste, para un viejo, en aceptar resignadamente sus límites [...] Los límites los conozco bien, pero no los acepto. Los admito únicamente porque no tengo otro remedio."

El libro contiene otros artículos del ahora senador vitalicio de la República Italiana, todos de tono autobiográfico, donde desfilan numerosos nombres asociados sobre todo con la filosofía italiana del siglo xx. El recorrido autobiográfico de Bobbio sirve de pretexto para tener una visión panorámica de la vida intelectual y política italiana, que a los extraños muchas veces nos resulta, por su complejidad, difícil de comprender.



En el último artículo del libro ('Un balance') Bobbio resume sus ideas acerca de los problemas que es necesario discutir: los derechos humanos, la paz y la democracia. Resume sus lecturas, sus trabajos al respecto y algunas de sus conclusiones, que por otra parte han sido difundidas a través de sus numerosos libros. Por eso, *De Senectute* es una lectura ideal para acercarse a las ideas de este intelectual de nuestro siglo, que tiene la humildad y a la vez la autoconfianza suficientes como para decir: "Mi respeto a los clásicos ha llegado hasta tal punto que jamás me atreví, para retomar la conocida imagen, a subirme a sus hombros, enano sobre los hombros de los gigantes [...] Siempre tuve la sensación de que alguno habría tenido derecho a decirme, ligeramente molesto: *Hazme el favor, baja y ocupa tu lugar, que es a mis pies*".

Feliciano Dublé

DE SENECTUTE - Norberto Bobbio - Taurus - 249 págs.



La vuelta de Ossian



Hace unos meses salió una excelente edición crítica de los poemas de Ossian (ed. H. Gaskill, Universidad de Edimburgo), que revive los originales de Fingal, Temora y otros textos de 1760-65. Ya ha debido reimprimirse, lo que demuestra el renovado interés en una obra que, aunque olvidada en los últimos tiempos, es más importante para la imagen literaria de Escocia que las del trío Robert Burns (1759-86), Walter Scott (1771-1832) y Robert Louis Stevenson (1850-94), más conocidos hoy en casa y en el extranjero. Un probable primer contacto con Ossian para un lector uruguayo es a través de Juan Zorrilla de San Martín, quien en su *Autocrítica a Tabaré* lo incluye entre las influencias 'fortísimas' en su poema. Para quien, como a mí, le resultó enigmático ese nombre, una consulta a una enciclopedia le diría que se trata de un supuesto bardo celta del siglo III, rescatado y traducido por el poeta James Macpherson (1736-96) a partir de unos textos orales recolectados en las Highlands escocesas. Los poemas de Ossian cuentan las hazañas de Fingal y su gente, legendarios personajes irlandeses-escoceses que se ven enfrentados a varios invasores venidos de Escandinavia y del sur. Los héroes siempre mueren, a menudo en situaciones trágicas (varios caen accidentalmen-

te en manos de amigos o amantes); la naturaleza juega un papel fundamental en la caracterización, y el tono es melancólico más que prepotente. Un ejemplo lo constituye Vinvela hablando de su compañero Shilric: «Mi amado es el hijo de la colina. Persigue al ciervo volador. Sus perros grises jadean a su alrededor. La cuerda de su arco silba en el viento. Si yaces junto a la fuente en la roca o junto al arroyo en la montaña; cuando los juncos inclinan la cabeza con el viento y la niebla vuela sobre ti, déjame que me acerque a mi amor desapercibida y déjame verlo desde las rocas. Hermoso eras cuando te vi junto al viejo roble; alto y apuesto volví de la batalla; el más bello de mis amigos.» Pronto Ossian se convirtió no sólo en elemento forjador de una identidad folklórica nacional de Escocia, sino también en inspiración fundamental para el romanticismo europeo. Tres ejemplos de su influencia son la sinfonía 'La cueva de Fingal' de Mendelssohn; el cuadro 'El sueño de Ossian' de Ingres (encargo de Napoleón); el segundo nombre de Oscar Wilde (Fingal, elegido por su resonancia mítica irlandesa). No sorprende entonces que Zorrilla se uniese a la corriente celebratoria; en una lista de traducciones de Ossian al español, confeccionada por Paul Barnaby de la Biblioteca

Nacional de Edimburgo, el único intento uruguayo fue justamente el de Zorrilla en 1890. Cerca de Dunkeld, en el umbral a las Highlands, hay tres monumentos a Ossian. El primero es un mirador; hoy algo austero, en sus orígenes tenía una antesala que terminaba en un cuadro del poeta recitando ante unas vírgenes, que se levantaba para dejar paso al balcón sobre una cascada impresionante en medio de un espléndido bosque. Las paredes estaban cubiertas de espejos, lo que aumentaba la sensación de exuberancia y unión a la naturaleza que tanto interesaba a los románticos. El segundo monumento es una cueva hecha de rocas, supuesta réplica de la vivienda del ermitaño bardo. Unos 20 km al suroeste está Ossian's Stone, una gran roca que se supone protege los huesos del poeta. En Uruguay, donde el texto fundacional debe ser *Tabaré*, nuestro Dunkeld es el barrio de la Casa-Museo de Zorrilla en Punta Carretas, rodeada por calles con nombres de personajes del poema. Casa también con mirador, esta vez sobre el mar. Lástima que, aunque con pinturas, muebles y papeles interesantes, y en tren de arreglos en estos momentos, pierda bastante de su potencial mítico y romántico al estar rodeada de enormes y monolíticos edificios de apartamentos que la tornan algo enana.

Gustavo San Román



Dioses pasados, escritura permanente



Para toda una tradición filosófica que comenzó en el siglo pasado y que ha construido el nuestro, la angustia contemporánea proviene de cierta retirada de Dios. Si Dios se ha retirado o ha dejado de hacerlo es un problema metafísico, que puede encontrar las más disímiles respuestas, pero es indudable que, en términos culturales, alguien se ha retirado (tal vez no la divinidad, tal vez los humanos). De esto se trataba la famosa muerte de Dios, preconizada por Nietzsche hace más de un siglo: no tanto del fallecimiento de lo divino como de un concepto de 'humanidad' que, indudablemente, ha caducado. Ante esta gran ausencia y alejamiento, Nietzsche intentó ensanchar los límites de lo humano, llevándolo hasta la medida, todavía inimaginable para nosotros, del superhombre.

Nietzsche declaró haber fracasado en su deicidio porque no pudo vencer a la gramática; Marguerite Yourcenar, por su parte, no siendo filósofa y sí novelista, se inspiró en una frase del epistolario de Flaubert, que establece que "hubo un momento único en la historia, justo cuando los dioses habían dejado de existir y Cristo no había llegado [...] en que el hombre estuvo solo". Esta frase pudo haber inspirado al mismo Nietzsche, a

Kierkegaard o a Heidegger. Podría usársela para corroborar que en Occidente nos venimos pensando solos y desligados de la trascendencia. Lo indiscutible es que generó, mediante la inspiración de Yourcenar, *Memorias de Adriano*, una novela con un temple único.

La vida de Adriano, a quien Yourcenar consideró uno de los pocos hombres sabios, transcurre en ese momento histórico marcado por Flaubert. Fue un emperador romano del siglo II de nuestra era, un individuo ilustrado que también supo escribir y filosofar. Como emperador, Adriano en poco coincidía con nuestro concepto de lo humano. Como *imperator*, era considerado por encima del resto de los mortales, un ser semidivino que fue uno de los grandes edificadores del esplendor de Roma. Sin embargo, en su novela, Yourcenar desde la primera página lo muestra muriendo, y todo ese gran repaso de su vida y de su Roma son un ajuste de cuentas de quien se prepara para su última jornada.

No contamos ya con ese tipo de serenidad, del individuo que se sabe solo y que ha usurpado, probablemente a su pesar, el lugar de los viejos y revenidos dioses. A sus sesenta años, hinchado por la hidropesía —o por los confines interminables sobre los que ha imperado—, ya incapaz de sostener-

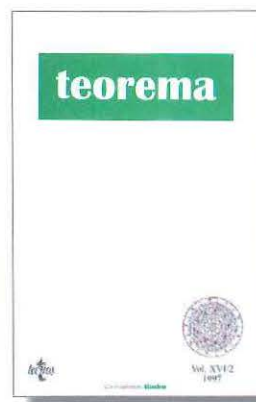
se sobre las piernas que otrora fueran las del guerrero, Adriano medita y recuerda. Su escritura está prácticamente desprendida de su cuerpo y flota en el umbral de esa "desconocida región" que canta su famoso poema. Pero en vez de agonía hay serenidad, una calma de hombre a solas.

Su situación particular hace de ésta la única novela verdaderamente buena de Yourcenar. En este caso el estilo marmóreo y suntuario de la escritora se contrapone con una situación tan conmovedora como la autobiografía que acompaña, paso a paso, los estertores de lo que fuera un semidiós y ahora, menos que un hombre, es un alma abandonada por su cuerpo. Un alma haciendo sus balances y rumiando su legado. Y una prosa impenetrable nos va llevando, memoria a memoria, a ese ineludible punto final que la autora tuvo el buen tino de entretener con el poema del mismo Adriano. "*Almita gentil, fugaz, errante, amiga y compañera de este cuerpo que fuera tu huésped, vas a descender a esos lugares pálidos, duros y desnudos.*" Y con este viaje último hacia lo desconocido, Yourcenar nos muestra uno de los más tenaces y sosegados combates de la escritura contra el olvido.

Amir Hamed



Problemas del empirismo



Cierta rama de la filosofía del conocimiento se ha bifurcado, hace ya largo tiempo, en el estudio paralelo y no excluyente de las relaciones entre el lenguaje y el conocimiento por un lado, y la que se ha dado en llamar filosofía de la mente por otro. Simplificando unas problemáticas evidentemente no resueltas, la primera vertiente se preocupa básicamente de certificar o refutar la idea de que "sólo piensa quien habla", preponderante en el Wittgenstein de las *Investigaciones* (adoptada también por Quine, Sellers, Davidson, entre otros exponentes de la filosofía analítica). Otros, como el Dummett revisador de Frege (uno de los pioneros de la tesis contraria, varias veces mal interpretado), en *Frege and Other Philosophers* opina que no es que "el pensamiento sin lenguaje sea imposible. Frege lo creyó posible, pero también creyó que los seres humanos somos incapaces de él; en mi opinión se equivocó respecto a lo último". A este propósito, explica Alfonso García Suárez, del departamento de Filosofía de Oviedo, en un artículo de la revista *Teorema* (vol XVI/2, 1997): "Dummett afirma en *Origins of Analytic Philosophy* que el giro lingüístico de la filosofía analítica parte de dos axiomas fregeanos, el primero de los cuales establece que la

única ruta al análisis del pensamiento va a través del análisis del lenguaje. No es que no haya pensamiento sin lenguaje, sino que pertenece a la esencia del pensamiento el ser comunicable sin residuo por medio del lenguaje". A su vez, la idea de la posibilidad de una "comunicación sin residuo" resulta ampliamente discutible a la luz de los estudios más recientes de la llamada Nueva Comunicación, relativa a la escuela de Palo Alto (Bateson, Winkins, Hall, entre otros): por ejemplo, los procesos de verbalización, notoriamente cuando se trata de restituir a través del lenguaje estados emocionales, implican necesariamente una interpretación del sujeto, es decir, selección, ordenamiento, omisión, por lo tanto, "residuos".

Estados mentales

En el mismo número de la revista *Teorema*, uno de los artículos que merece ser destacado, y del cual reproducimos acá algunos pasajes centrales, es el de José Hierro S. Pescador (p. 35 a 49) 'Problemas del empirismo en la filosofía de la mente', que se centra justamente en la segunda problemática que ocupa trabajosamente a los filósofos del conocimien-

to: la preocupación de establecer una ciencia de la mente que ponga en relación el mundo material y el mundo mental. Es decir, que permita un acceso a la experiencia de los estados mentales, menudo problema puesto que los mismos "parecen irreductibles a los estados físicos en la medida en que no son ni públicos ni computables. Desde un punto de vista epistemológico, los estados mentales tienen la peculiaridad de que de ellos no tenemos propiamente conocimiento, simplemente los tenemos".

Y mis estados mentales, ¿son ellos accesibles a otra persona o tiene cada sujeto un conocimiento privilegiado de sus estados mentales? A tal propósito, Pescador recuerda la ya clásica elaboración de Wittgenstein (*Philosophische Untersuchungen*, 1953) acerca de la afirmación "Yo sé que tengo dolor".

Wittgenstein escribía:

"¿En qué sentido son mis sensaciones privadas? - Bien, sólo yo puedo saber si tengo realmente un dolor; otra persona sólo puede suponerlo. - En un sentido esto es erróneo, y en otro sentido esto es absurdo. Si estamos usando la palabra 'saber' como se usa normalmente (¿y de qué otra manera la vamos a usar?), entonces otras personas muy a menudo saben cuando tengo un dolor. - Sí, pero ; no con la



certeza con que lo sé yo mismo! No puede decirse de mí en absoluto (excepto tal vez como chiste) que yo sé que tengo un dolor. ¿Qué se supone que quiere decir - excepto tal vez que yo tengo un dolor?

No puede decirse que otras personas conozcan mis sensaciones sólo por mi conducta - pues no se puede decir de mí que yo las conozca. Yo las tengo. Esto es lo correcto: tiene sentido decir de otras personas que dudan si yo tengo un dolor; pero no decirlo de mí mismo."

Como resume Pescador: "Si a mí me parece que tengo un estado mental, entonces lo tengo". Lo cual en definitiva equivale a afirmar que la experiencia "no es un medio para acceder a los estados mentales", para conocerlos, "sino que es los propios estados mentales".

Al mismo tiempo, la única manera de acceder a los estados mentales propios y del otro parecería ser el reconocimiento de su manifestación externa. Sé que mi estado es "dolor" porque tengo experiencia de su manifestación (conductivismo lógico). Otra vez volviendo a Wittengstein "un proceso interno requiere criterios externos (1953)".

En definitiva "conocemos los estados mentales propios en forma directa en cuanto que los tenemos, y los ajenos -considera Pescador- por medio de nuestros sentidos externos a través de las manifestaciones de aquéllos. Conocemos el cerebro propio por los estados mentales que produce, pero conoce-

mos el cerebro ajeno por sus manifestaciones en la conducta del sujeto. El comportamiento es manifestación de los estados mentales así como de los estados cerebrales que producen a estos últimos, y aun ocurriendo así tanto en el caso propio como en el caso ajeno, la diferencia entre ambos casos impone la siguiente diferencia epistemológica que es característica del mundo de la mente: para acceder a los estados mentales ajenos, y por lo tanto a los estados cerebrales del sujeto en cuestión, tenemos que recurrir a una vía indirecta que pasa por su comportamiento, mientras que en el caso propio hay una vía directa a los estados mentales que consiste en tenerlos, y a través de ellos una vía indirecta a los estados cerebrales que son causa de aquéllos: en el caso propio nunca se requiere recurrir a la conducta, ni utilizar los sentidos externos."

El problema de los estados mentales no es independiente del de la conciencia, en lo que concierne a una construcción de la teoría de la mente. Pero en este marco resulta imposible abordarlo, aunque para los interesados es aconsejable la lectura de Penrose (*The Emperor's New Mind*, 1989; *Shadows of the Mind*, 1992) y Searle (*Intentionality*, 1983; *The Rediscovery of the Mind*, 1992).

El ver y el mirar II



Silva García

Un pasaje del *Alcibiades* de Platón (133) es muy significativo. Dice así: "Tú no habrás dejado de advertir que cuando miramos el ojo de alguien que está enfrente nuestro, el rostro propio se refleja en lo que se llama la pupila (*koren*) como en un espejo. Aquel que mira ve allí su propia imagen (*eidolon*)". Aclaro que *koren* significaba una *joven virgen*.

Siempre he considerado que este texto suministraba una base para pasar del 'conócete a ti mismo' delfico, consejo que Sócrates parecía seguir al pie de la letra, al conocer al otro y justificar o posibilitar el diálogo, en el grado en que el 'otro' me permite conocerme a mí mismo. Y así lo afirma Sócrates: "Cuando el ojo considera a otro ojo, cuando fija su mirada sobre la parte de este ojo que es la más excelente, se ve a sí mismo".

En varios pasajes Goethe ha exaltado la mirada franca, abierta (como la suya), y le molesta-

ba mucho que alguien que le visitara usara lentes. En un epigrama titulado *Feindseliger*, nos dice: "Yo me presento con el rostro desnudo y descubierto, la mirada clara y sincera y él [la expresión alemana tiene el sentido de hostil] se ha puesto una máscara y llega con mirada escrutadora. ¿Debería yo someterme?" Y en las célebres *Conversaciones* con Eckermann vuelve sobre el tema y se pregunta: "¿Qué puedo yo saber de un hombre cuyos ojos no veo mientras habla, y que tiene el espejo de su alma velado por un trozo de vidrio que me ciega? (5 de abril, 1830)".

Aquí aparece la metáfora tan celebrada (y tan desgastada): la mirada como reflejo del alma. Pero ese 'desgaste' parece abolido cuando pasamos a la pintura. La *mirada*, el *regard* (que implica guardar), el *look* con sus múltiples variantes, y el *schauen* alemán -próximo a *schöne* (bello) y a *schönheit* (belleza)- conducen a *el mirar* en tanto concepto que ha perdido un prefijo: *ad-mirar*.

No se ve sino lo que se mira (*On ne voit ce qu'on regard*, de Merleau-Ponty) y el *sehen* alemán, como el *to see* inglés, tienen su origen en el *sequi* latino, el seguir. El seguir abre un mundo, descubre un telón, y si se despojara al aserto bíblico de su significado teológico, sería también cierto que "hay muchos que tienen ojos y no ven".

Berenson planteaba una exigencia: "necesitamos mirar, mirar y mirar hasta *vivir* la obra y por un efímero instante llegar a identificarnos con ella... amar lo que ha sido amado en el transcurso de las edades, porque si no lo conseguimos, sería inútil que nos mintamos a nosotros mismos, creyendo que lo amamos. La mejor comprobación consiste en sentir si nos reconcilia con la vida".

Pasamos del ver al mirar y entonces aparece algo que nos alimenta. Muchos pintores han confesado sentirse sumergidos, amortajados. Y pintar es el modo de liberarse.

Noticias - Cine - Deportes - Espectáculos - Entretenimientos

www.canal4.com.uy

**NUEVA DIRECCION
EN INTERNET**



CAN4L

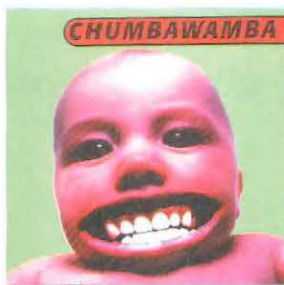
DA VUELTA LA PAGINA



Muchísimo ruido y casi ninguna nuez

Dos nombres raros: Chumbawamba y Clawfinger. Así se llaman dos grupos que jamás deberían ser escuchados a la hora del té. El primero de ellos, inglés; el segundo, de origen sueco. Los dos, con una furia directamente proporcional al volumen que sale de los parlantes.

Ninguno de ellos es muy nuevo. Chumbawamba fue formado en Inglaterra a mediados de la década del 80, en plena época del gobierno de Margaret Thatcher. Herederos de la influencia punk de los 70, su sonido y sus textos se caracterizaron desde el inicio por ser contestatarios al régimen político dominante. Como todo grupo rebelde que se precie, nunca siguió los parámetros de lo que se supone debían hacer o decir, creando un nuevo patrón —inevitable y paradigmático— con cosas que sí debían hacer o decir. Fundaron su propia compañía discográfica y allí editaron dos discos: *Pictures of starving children sell records* ('Fotos de niños hambrientos venden discos', corrosivo título que salía a la venta en la época del concierto benéfico de Live Aid) y *Never mind the Ballots* (juego de palabras con el *never mind the bullocks*). En ambos mostraban su ideología anti-sistémica sin ningún tipo de eufemismos. A principios de los 90 incursionaron en el terreno del *dance music* con el single *Slap*, donde —sin dejar de lado sus ideas políticas— experimentaban con un sonido igualmente potente pero de tono más festivo y bailable, contrariando el argumento de que grupos con mensaje de denuncia política deben corresponderse con un sonido más 'comprometido' y no para ser



pasado en discotecas. En su siguiente disco, *Swinging with Raymond*, ya daban un paso atrás y volvían a un sonido no tan fácil de oír. Pero recién con este último disco, *Tubthumping*, el grupo ha adquirido cierta difusión masiva, debida fundamentalmente a 'Tubthumping', tema que se ha convertido en éxito, con cierto tono irónico que sobrevuela apenas por efemeres y discotecas.

Los suecos Clawfinger andan con menos vueltas y son más primarios en este asunto ancestral del tam-tam, ahora eléctrico. Liderados por el guitarrista Zak Tell la banda continúa con el potente sonido de guitarras que caracterizaba a sus dos discos anteriores: *Deaf dumb blind* y *Use your brain*. A fines del año 95 visitaron Buenos Aires para participar en el Festival Monsters of Rock y demostraron lo violentamente explosivo que puede ser el llamado New Metal. En estos días, por MTV y afines se puede ver —siempre que uno quiera, claro— el videoclip de su tema más pro-

promocionado: 'Biggest & The Beast'

Opciones para regalar a todo aquel que no quiera quedar bien con sus vecinos.

F. Sclavo

TUBTHUMPER - Chumbawamba - EMI.
CLAWFINGER. - Idem. - Music /Warner.

T A M B I É N

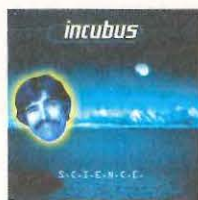
El final al principio

La historia de Sublime es tan típica como patética. Una buena banda de Orange County, cuna de la más reciente camada de grupos de ska, consigue un contrato con una compañía grande y, justo un par de meses antes de la salida de su primer disco, su vocalista muere víctima de una sobredosis de heroína. El impacto de este acontecimiento y el hecho de que la banda haya salido a promover el disco sin su cantante hicieron de Sublime un éxito instantáneo en la soleada California.

Dejando de lado todo lo anterior, el disco es bueno, el final canta muy bien y sus compañeros de banda son solventes y revelan buen gusto en su estilo.

La mezcla de Sublime va bastante más allá del ska, componente necesario pero no suficiente en su combinación de géneros, por lo que en estudio aparecen climas hip hop, scratches, algo de hardcore y reggae, todos interpretados con una ajustada crudeza, digna de una banda de origen punkie como Sublime.

Cubriendo un espectro tan diverso, podría suponerse que el resultado debería ser despaseado. Nada de eso ocurre en este trabajo, donde los momentos que recuerdan a UB40 combinan perfectamente con los que suenan como Pennywise, al lado de



otros que aluden a Funkdoobiest y Cypress Hill.

Sublime, como No Doubt, Buck-o-nine y los Mighty Mighty Bosstones, es una banda surgida a la sombra del grupo que puede adjudicarse sin problemas la paternidad del revival del ska: Fishbone, quienes desde 1986 combinaron con virtuosismo y diversión éste con otros géneros hermanos que, hasta ese momento, no habían sido usados en forma tan desprejuiciada y libre. El tipo de canción de Sublime y el estilo de toque de la banda se vincula con Fishbone pero es sobre todo en las vocales del fallecido cantante en donde esto resulta más evidente.

Si es posible no hacer demasiado caso a la trágica historia de su vocalista, se puede decir que Sublime es (¿era?) un grupo que, pese a no inventar mucho, transita con gusto e inteligencia por muy distintos caminos. Su único disco es un perfecto ejemplo de esto.

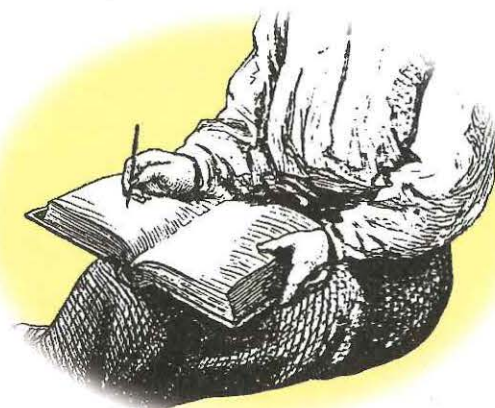
Fernando Santullo Barrio

GASOLINE ALLEY - Sublime - MCA

Una carta de Samuel Johnson *

Al muy honorable conde de Chesterfield

7 de febrero de 1755



Milord:

El propietario del *World* me ha informado ha poco que dos artículos en los cuales se recomienda al público mi Diccionario fueron escritos por vuestra Señoría. Tal distinción es un honor que, por estar muy poco acostumbrado a favores de los grandes, no sé bien cómo recibir, ni en qué términos agradecer.

Cuando, a impulsos de un ligero estímulo, visité por primera vez a vuestra Señoría, me sentí abrumado, como el resto de los hombres, por el encanto de vuestro trato, y no pude menos que desear poder jactarme alguna vez de ser *Le vainqueur du vainqueur de la terre*; de poder obtener el miramiento por el cual veía competir al mundo; pero encontré tan poco alentada mi presencia, que ni el orgullo ni la modestia me permitieron insistir en ella. Cuando una vez me dirigí a vuestra Señoría en público agoté todo el arte de agradar que puede poseer un hombre de letras que vive retirado e ignorante de las costumbres cortesanas. Hice todo lo que pude; y a ningún hombre complace que desatiendan su todo, por pequeño que sea.

Siete años, milord, han pasado ya desde que esperé en vuestras antecámaras y fui rechazado de vuestra puerta; durante todo este tiempo he seguido adelante con mi obra a través de dificultades de las cuales es vano quejarse, y la he traído al fin al borde de su publicación, sin un solo gesto de ayuda, sin una palabra de aliento, sin una sonrisa de apoyo. Trato semejante no esperaba, pues nunca había tenido un Protector.

El pastor de Virgilio conoció al cabo al Amor, y descubrió que era nativo de las rocas.

No es un Protector, milord, quien contempla con indiferencia al hombre que lucha por su vida en el agua, y cuando ha

tocado tierra, lo recarga con su ayuda. La atención que os ha complacido prestar a mis trabajos, de haber sido temprana, habría sido benévola; pero ha demorado hasta ahora, cuando me resulta indiferente, y no puedo gozarla, ahora que soy solitario, y no puedo compartirla, ahora que se me conoce y no la necesito. Espero que no sea aspereza por demás cínica no confesar obligaciones cuando no se ha recibido beneficio, o no querer que el público considere que debo a un Protector aquello que la Providencia me ha permitido hacer por mis propias fuerzas.

Si he proseguido mi obra hasta ahora debiendo tan poco a ningún auspiciador del saber, no será desilusión para mí tener que concluirla con menos, si menos fuere posible; pues ha mucho ya que he despertado de aquel sueño de una esperanza en la cual me vanaglorié una vez con tanto regocijo, milord. Vuestro humildísimo y más obediente servidor,

Samuel Johnson

** Es ésta una de las más famosas cartas que registra la historia de la literatura inglesa. Cuando el Dr Johnson (célebre filólogo y teólogo del siglo XVIII inglés) concibió la idea de hacer su Diccionario buscó, según costumbre de la época, un patrono que lo ayudara en sus dificultades económicas y editoriales. Eligió a Lord Chesterfield, quien no hizo mayor caso de él. Pero cuando Johnson terminó su magnífica obra, Chesterfield escribió un par de artículos encomiándola, sin duda buscando que el autor se la dedicara. Johnson le escribió entonces esta carta.*

(Extraída de Literatura epistolar. Clásicos Jackson. W. M. Jackson Inc. Editores, México, 1966.)

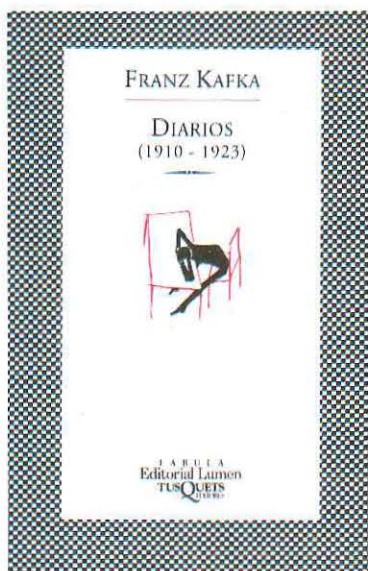


Diarios de Kafka



A pesar de dedicar toda su vida a la literatura, Franz Kafka sólo consiguió publicar en vida unos pocos cuentos, dejando al morir una copiosa producción inédita. Max Brod, su amigo y ejecutor testamentario, se negó a cumplir la última voluntad del checo, quien expresamente mandó destruir su producción inédita, que consistía en ocho volúmenes de novelas, cuentos y escritos autobiográficos entre los que figuran obras tan extraordinarias como *El castillo*, *El proceso* y *Carta al padre*. Dentro de la atormentada obra de Kafka, los trece cuadernos que componen sus *Diarios* constituyen un documento fundamental para conocer un poco más de cerca la compleja personalidad de este gran escritor. Iniciados en 1910, Kafka escribió ininterrumpidamente en ellos hasta un año antes de su muerte.

23 de setiembre [de 1912]. Esta narración, *La condena*, la he escrito de un tirón, durante la noche del 22 al 23, entre las diez de la noche y las seis de la mañana. Apenas si podía sacar las piernas de debajo de la mesa, entumecidas por haber permanecido sentado tanto tiempo. La tensión y la alegría terribles con que la historia se iba desplegando ante mí, y cómo me iba abriendo paso entre las aguas. Varias veces, durante esta noche, todo mi peso se concentró en la espalda. Cómo todas las cosas pueden decirse, cómo para todas, para las más extrañas ocurrencias, hay preparado un gran fuego en el que se consumen y renacen. Cómo la ventana se volvió azul. Pasó un carruaje. Dos hombres cruzaron el puente. A las dos, miré el reloj por última vez. Cuando la criada recorrió por primera vez la antesala, yo escribía la última frase. Acción de apagar la lámpara y luz diurna. Leves dolores cardíacos. El can-



en la cama. Los ojos siempre claros. Mientras escribía, acarreo de muchos sentimientos, por ejemplo, la alegría de que voy a tener algo hermoso para la *Arcadia* de Max; naturalmente recordé a Freud en un pasaje; en otro, *Arnold Beer*; en otro, a Wassermann; en otro, *La gigante*, de Werfel; también, por supuesto, mi narración *El mundo urbano*. [...]

25 de setiembre. Me he mantenido apartado por la violencia de la actividad de escribir. Me he revuelto en la cama. La presión de la sangre en la cabeza y el inútil ir tirando. ¡Qué perjudiciales efectos! Ayer, en casa de Baum, leí ante la familia Baum, mis hermanas, la señora del doctor Bloch con dos hijos suyos (uno de ellos voluntario en el ejército). Hacia el final, me pasaba la mano, realmente y sin posibilidad de dominarla, por delante de la cara. Tenía lágrimas en los ojos. Lo indudable de la narración se confirmó. —Esta noche me he arrancado violentamente el deseo de escribir. Cinematógrafo en el Teatro Nacional. Palco. La señorita O., a quien una vez persiguió un clérigo. Llegó a su casa completamente empapada de sudor, a causa del miedo que había pasado. Danzig. Vida de Körner. Los caballos. El caballo blanco. El humo de la pólvora. La salvaje cacería de Lützow. (*)

(*) Sigue la copia en limpio de la narración 'El fogonero', sin título. Véase *América*, capítulo primero.

Extractos de *Diarios (1910-1923)* de Franz Kafka. Tusquets, Barcelona, 1995.

Avec Monsieur André Breton *

Lo que sigue son algunos extractos de una de las tantas entrevistas radiofónicas que André Parinaud le realizara al surrealista a lo largo de su vida (desde 1913 a 1952), retransmitidas por la Radiodifusión francesa de marzo a junio de 1952. Las mismas fueron corregidas y revisadas por el propio Breton.

I

La época que evocaremos durante esta segunda emisión se sitúa entre 1914 y 1919. Primer elemento importante de este período: el estado de ánimo de usted en vísperas de la guerra. ¿Podría confiarnos algunos de sus recuerdos?

¿Por qué no? *Sac au dos...*, usted conoce sin duda esta narración de Huysmans, una de

las obras maestras del naturalismo, que ocupa su puesto en *Les Soirées de Médan*. Pues bien, sería suficiente transponer esto un poco y mantenerlo algo menos a ras de tierra, para hacerse una idea del humor que algunos jóvenes, entre los cuales me contaba y a quienes la guerra de 1914 acababa de privar de todas sus aspiraciones, para arrojarlos a una cloaca de sangre, imbecilidad y fango. [...]

¿En qué fuente alimentaba su espíritu el poeta que era usted por aquel entonces?

Mi primera reacción coherente había sido volverme hacia aquellos a quienes creía capaces de iluminar esa especie de cárcel, o sea, en primer lugar hacia aquellos que habían hablado alto, o lejos, hasta ese momento, y que, razonablemente, podían considerarse como los más aptos para 'dominar la situación'. ¿Qué desencanto! ¿Quién tendría hoy el valor de volver a leer los artículos que pudieron perpetrar entonces Barrès o Bergson? No había en ellos nada que se elevara por encima del nivel de expresión de una prensa mercenaria, que fuera susceptible de hacerme identificar con mi condición, incluso soportándola. [...]

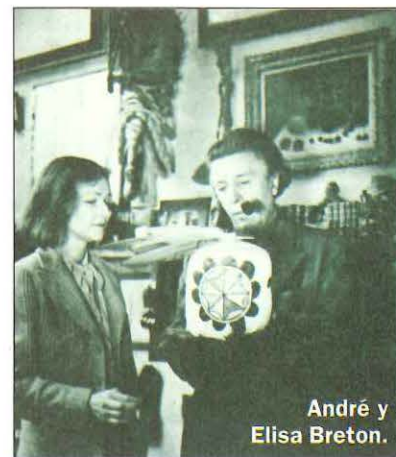
En estas condiciones, ¿Cómo podría no haberme sentido tentado de pedir ayu-

da a los poetas? ¿Qué pensaban ellos de esta espantosa aventura? ¿En qué se habían convertido los valores que para ellos prevalecían sobre todos los demás? [...] No hablaré de los poetas —o que se decían tales— cuyo primer afán fue... abrazar la moral de la nación (Regnier, Péguy, Claudel...) y entonar el *Gloria* de circunstancias. Otros se callaban: era poco, pero, cuando menos, era preferible. [...] Personalmente no fueron de ninguna ayuda para mí. Ello se debe a que, en mi opinión, había entonces un hombre cuya genialidad poética eclipsaba a todos los demás, actuando en todo instante como punto de mira: se trataba de Guillaume Apollinaire.

Guillaume Apollinaire, usted acaba de pronunciar el gran nombre soslayado, y desearía que nos definiera la importancia que este poeta y su obra tenían entonces para usted.

Nuestras relaciones, que fueron breves, pero extraordinariamente asiduas por mi parte, se habían establecido por correspondencia. La primera vez que le vi físicamente fue en su lecho del hospital, el 10 de mayo de 1916, o sea, al día siguiente de habersele efectuado la trepanación, tal como lo indica su dedicatoria del ejemplar que poseo de *Alcools*. A partir de ese momento, le visité casi diariamente hasta su fallecimiento.

Era un gran personaje, como no he conocido ninguno posteriormente. Bastante huraño, es verdad. El lirismo en persona. Arrastraba detrás de sí a todo el cortejo de Orfeo. Era el autor de *La Chanson du Mal Aimé* y de *Zone*, de *L'Emigrant de Landor Road* y del *Musicien de Saint-Merry*, el campeón del poema-acontecimiento, o sea, el apóstol de esa concepción que exige de todo nuevo poema que sea una refundición total de



André y
Elisa Breton.

los medios de su autor, que lleve a cabo su propia aventura al margen de los caminos ya trazados, menospreciando los frutos obtenidos anteriormente. ¿Qué advertencia contra las vulgaridades que vendrían después de él! Y usted sabe que era capaz de mantener esa apuesta...

II

[...]

La experiencia de la guerra, ¿aumentó la influencia que Rimbaud ejercía en usted?

Sí. Paradójicamente, ese momento en Nantes, durante el cual mi encuentro con Jacques Vaché tuvo como consecuencia la revisión de la mayoría de mis juicios anteriores, es también el momento en que me inicié verdaderamente en Rimbaud, empecé a estudiarlo profundamente y me apasioné por él. Debe tenerse en cuenta que, en 1916, no hacía mucho que habían visto la luz documentos fundamentales, como las cartas de Delahaye de 1875, sin las cuales se carecía hasta entonces de un hito esencial: es la evolución de Rimbaud, la despedida definitiva de la poesía y el paso a una forma distinta de actividad. A través de las calles de Nantes, Rimbaud se apoderó de mí totalmente: lo que él vio naturalmente en otra parte, se interfería con lo que yo veía, e incluso lo sustituía; a este respecto no he vuelto nunca a experimentar desde entonces esa especie de 'estado secundario'. El largo camino que me condujo cada mediodía, solo y a pie, desde el hospital de la calle Bocage hasta el hermoso parque de Procé, me abrió toda clase de evasiones hacia los lugares mismos de las *Illuminations*: aquí, la casa del general en 'Enfances'; allí, ese "puente de madera arqueado"; más lejos, algunos movimientos totalmente insólitos que Rimbaud ha des-



crito: todo esto se sumía en cierto meandro del riachuelo que bordeaba el parque, que también se identificaba con el "río de grosella". No puedo dar una idea más razonable de estas cosas. Todo mi afán de saber estaba concentrado y enfocado sobre Rimbaud; incluso llegué a cansar a Valéry y Apollinaire queriendo a toda costa hacerles hablar de él, y lo que me dijeron fue, como era lógico, mucho menos de lo que yo esperaba. Casi no hace falta decir que Vaché mostraba con respecto a Rimbaud la mayor intolerancia, pero en este caso su poder sobre mí dejaba de actuar. Estaba como hechizado... Lo que mitigó, posteriormente, todo esto fue el cambio de destino que, repentinamente, me convirtió en asistente del doctor Raoul Leroy en el centro psiquiátrico del II ejército, en Saint-Dizier. A este centro se enviaba a los evacuados del frente que presentaban perturbaciones mentales (delirios agudos en su mayor parte), y por otra parte, diversos delincuentes en espera de presentarse al Consejo de Guerra, acerca de los cuales se había solicitado un informe médico-legal. Mi estancia en este lugar y la constante atención que mostré hacia todo lo que ocurría en él han tenido gran influencia en mi vida, y también influyeron decisivamente en el desarrollo de mi pensamiento. Fue allí —aun cuando estuviere muy lejos de tener curso— donde pude experimentar sobre los enfermos los procedimientos de investigación del psicoanálisis, particularmente la anotación, para su posterior interpretación, de los sueños y de las asociaciones incontroladas de ideas. Puede observarse, ya desde ahora, que estos sueños y asociaciones deben ser recogidos; interpretación, sí, siempre, pero antes que nada liberación de las coacciones —lógicas, morales o de otro tipo— con objeto de recuperar los poderes originales del espíritu... Los informes médico-legales, buenas redacciones de tipo escolar, esos informes cuya conclusión depende de todas las perspectivas de vida de un hombre, me pro-

porcionaron un sentimiento extraordinariamente crítico de la noción de responsabilidad. Finalmente —y esto es sin duda más subjetivo— encontré entre aquellas paredes a un personaje cuyo recuerdo ha perdurado para siempre. Se trataba de un hombre joven, culto, destinado a primera línea, y que había inquietado a sus superiores jerárquicos por su grado inaudito de temeridad: subido al parapeto en pleno bombardeo señalaba con el dedo la trayectoria de los obuses que pasaban. La justificación que dio a los médicos fue muy simple: en contra de todo pronóstico, y a pesar de haber actuado varias veces de esta forma, nunca había sido herido. Pero, por encima de esta justificación, se articulaban algunas certidumbres claramente heterodoxas: la presunta guerra no es más que un simulacro, los presuntos obuses no podían causar ningún daño, las aparentes heridas no eran más que maquillaje y, por lo demás, la asepsia se oponía a que, para saber a qué atenerse, se quitaran los vendajes. Afirmaba también que los muertos recogidos en los anfiteatros eran conducidos y distribuidos durante la noche en falsos campos de batalla, etc. Naturalmente el interrogatorio intentaba conducir a este hombre a declarar que los gastos desmesurados de un espectáculo de este tipo no podrían tener, como único objeto, ponerle a prueba a él personalmente, pero, según parece, esto le importaba muy poco. Su argumentación —una de las más ricas—, y la imposibilidad de poder rebatirla, me causaron una gran impresión. Posteriormente, he pensado muchas veces en el punto extremo que él situaba en una línea que unía las especulaciones de un idealista como Fichte con ciertas dudas radicales de Pascal. Es indudable que eso representó para mí una cierta tentación, que vio la luz posteriormente en mi *Introducción au discours sur le peu de réalité*.

Su estancia en Saint-Dizier le marcó profundamente. ¿Podría explicar la influencia que tuvo este período en su futuro?

De mi estancia en Saint-Dizier me ha quedado una profunda curiosidad y un gran respeto por lo que se ha dado en llamar los descarríos del espíritu humano. Tal vez también aprendí a prevenirme contra esos descarríos, teniendo en cuenta las intolerables condiciones de vida a que conducían.

Bien, nos estamos acercando ahora al año 1918, al final de la guerra. En el plano poético, ¿se presentaba algún signo de calma, de renovación?

París renace a la vida. El miércoles, aproximadamente a las seis de la tarde en la terraza del café Flore, Apollinaire, aún embutido en su uniforme azul claro —el ojo inquieto contra el disco de cuero que protegía su sien—, deambulaba por entre las mesas, hablando con sus amigos, reunidos en grupos muy separados, cuando no claramente hostiles entre ellos. Hacía ya un año había empezado a publicarse la poco voluminosa, pero históricamente importante, revista *Nord-Sud*, que aunque enfocada desde el punto de vista de la estética cubista (en ella colaboraban Apollinaire, Max Jacob, Bracque, etc.), acogía también a los jóvenes (en aquellos momentos Soupault, Tzara, Aragon y yo mismo), y principalmente en los artículos publicados por su director, Pierre Reverdy, ponía de relieve, en materia de creación poética, algunos principios y ciertas líneas de fuerza duraderas. Pero aún debían producirse algunas sombrías bajas: al cabo de unos meses Apollinaire y Vaché desaparecieron, y en función de esta desaparición y de las consecuencias que provocó en algunos de nosotros en el plano de la sensibilidad se impuso, evidentemente, una reorganización.

* Fragmentos extraídos de *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barral Editores, Barcelona, 1972.

El sillón altar



M a r o s a

Mamá y las tías miran hacia delante, al porvenir, como si aún fuesen niñas.

Y los pots de fino talco con las tapas abrillantadas.

Delante de la puerta hay dos pinos.

Y hay algo misterioso en nuestras vidas. Esa lámpara marcha con zumo de ciruela.

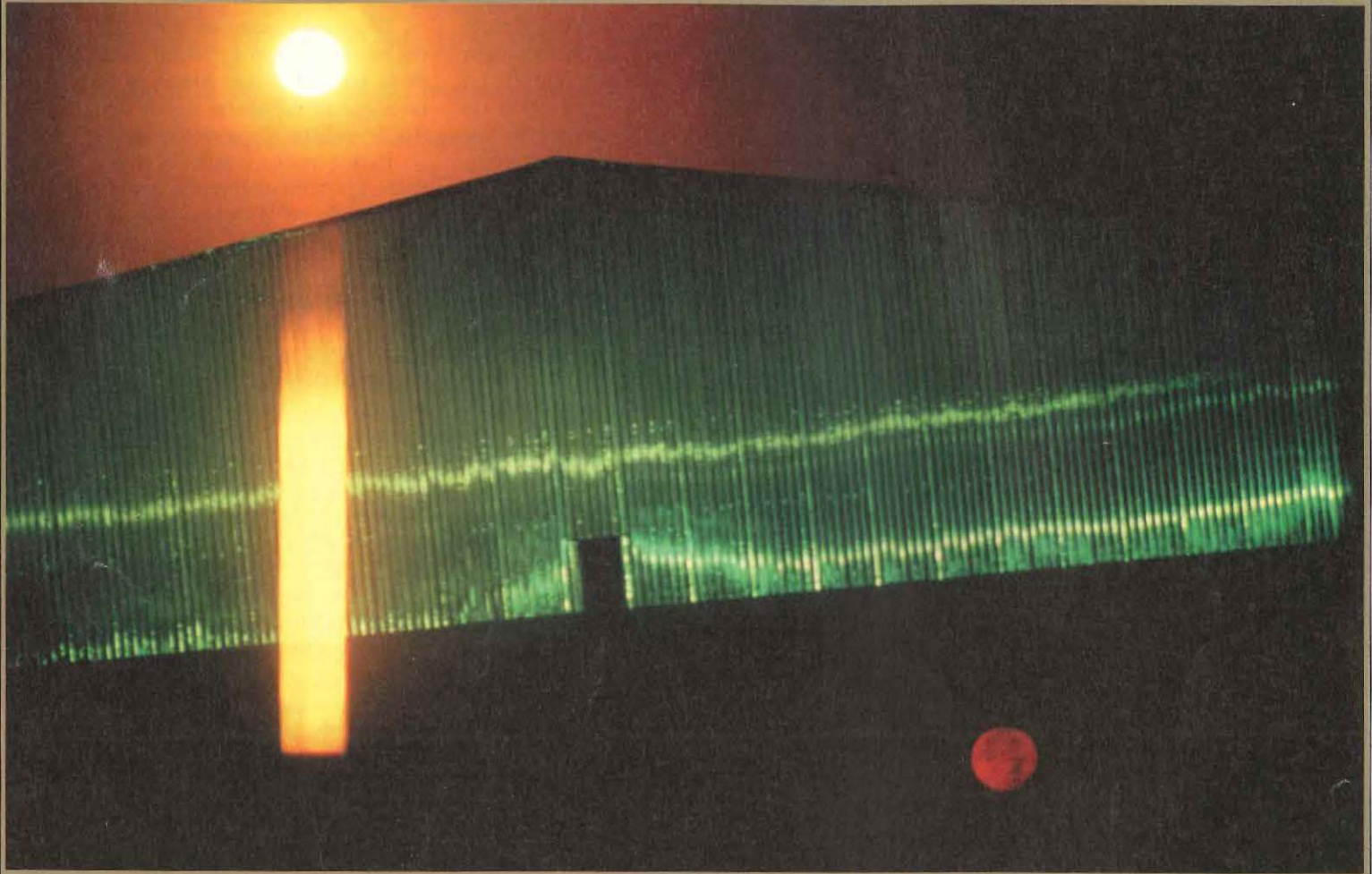
Y boy a en la sopa una rosa roja, que, a ratos, hace 'tic', y está muy activa.

De seguro estás en un jardín inconsútil, y es al mismo tiempo el que hiciste con rosas y claveles tan precisos. Y aquellas mariposas no muy grandes, dos alas negras y dos rosadas

como brasas (que mirabas asombrada), y la gran mariposa celeste de nuestras vidas, la de puntos brillantes en el ala, cuyo vestido trato aún hoy día, inútilmente de imitar.

De seguro, estás en el sillón altar, los pies de porcelana,

El arcoiris bañándote la cara.



Pablo Bielli