Los primeros pasos

Eduardo Mosches

Era un químico que descubrió la dinamita, y además, una gelatina, que no era de limón, sino explosiva. Le pareció buena idea fabricar en grande y construyó fábricas en varios países. Los cadáveres fueron creciendo entre guerra y guerra. Las montañas de muertos ocasionaron al inventor una angustia del tamaño de esas montañas, por lo tanto, de las ganancias creadas por las explosiones, decidió el químico sueco, crear un premio por la paz y la creación literaria. Todo inició en 1901.

Pasaron nombres y más nombres, y muchos eran poco conocidos para los lectores, y se decidieron a detectar desconocidos, pero buenos escritores, aunque la mirada de los jueces, además de tener ojos claros, era muy europea y premiaron sobre todo a los del llamado viejo continente. Las colonias sólo eran eso. Y así se inició la danza de los premios, un poco de vampirismo letrado, y leyendo y leyendo, reunidos alrededor de la fogata de las copas de vino, vamos atraer algunos escritores, para sacarlos de la sombra que el premio les llegó a otorgar.

Y lo rescatamos de una Alemania medio polaca, alumbrada por el siglo y los tejedores, para crear diálogos al ritmo enloquecido de las revueltas y los sonidos de la campana sumergida bajo los brazos de los campesinos hambrientos y deseosos de algo diferente. El sonido de la utopía se escuchaba vibrante desde la madera del escenario de papel. Acercarse a los campos sembrados de inhumanidad en una China cargada de amores y campesinos angustiados, visto a través de la mirada de lo exótico por una escritora que deambulaba entre los vientos culturales y el romanticismo honesto. Saltar a una pedazo de la Europa central entre resabios de la cultura musulmana, pisoteada y transida entre la lluvia en los puentes cerrados y los espejos quebrados, en la ciudad bombardeada y ultrajada. El canguro es únicamente una simbólica zoológica de lugar, esa isla enorme donde un hombre se entreteje con su piel en su propio árbol, mientras la mansión se desmorona junto con el presente, y continuamos adentrándonos con un cántico en la literatura donde un poeta judío y de Praga, se encarama sobre las lápidas torcidas de su cementerio, al tiempo que graba palabras anidando experiencia y lenguaje. Mecerse en el viaje con unas olas de espaciado movimiento, llegando al calor antillano y sus palabras, desmoronando el sonido de un mar que es memoria, enfebrecido por la lluvia y el sol que cruje por las tardes cálidas. Se respira con suavidad temerosa, nos envolvemos en la cobija blanca de la nieve y en la historia de un país que ha sido constante deseo de realizarse, de encontrar la propia piel de esta poeta que se hace redonda como cebolla, que revela sus capas de lo extraño y vibrante, dolorosa armonía de un futuro rasgado por el frío. Cerramos el viaje con estos escritores, navegando entre dos ríos y un hombre que descubre a través de su propio sufrimiento y de los otros, campos de concentración y humanidad, la esencia salvable del ser humano, aún envuelto en los torbellinos dolorosos y en un viaje que es memoria y rescate.

Las aguas oscuras y brillantes de algunos creadores nos posibilitan que deambulemos en muchos paisajes internos, encuentros y desencuentros, perfume y pestilencia, luz y sombra de nosotros, los humanos. El encuentro es el viaje.

La cresta de las olas

Gerardo Piña

Desde su creación, el Premio Nobel de literatura ha significado para muchos el mayor reconocimiento que un escritor puede recibir por su trabajo. Sin embargo, son varios los autores que no lo obtuvieron y cuyas obras, tanto por su riqueza como por sus valores estéticos, resultan tanto o más importantes para el imaginario social (e.g. Franz Kafka, James Joyce, Jorge Luis Borges). También están los galardonados con este premio quienes después de haber disfrutado de la celebridad y el prestigio hoy se encuentran en el olvido. Son ellos, o algunos de ellos, en quienes hemos enfocado las páginas de este número de Blanco Móvil.

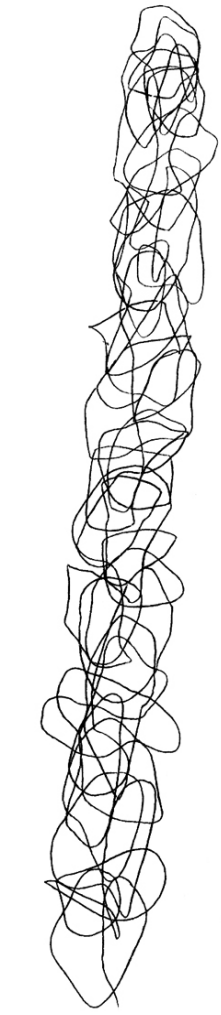
Los ensayos aquí reunidos tienen en común el hablar brevemente acerca de la obra de autores poco leídos en México y que recibieron el Premio Nobel. Ambas circunstancias resultan meros pretextos para iniciar un diálogo tácito con el lector, porque además de (re)conocer ciertos nombres (Patrick White, Ivo Andric, Gerhart Hauptmann) y de sentirnos invitados a leer sus obras iniciamos de forma implícita una reflexión en torno a la distancia que guarda la buena literatura de la fama literaria.

Ante nombres como William Faulkner o Samuel Beckett, la distancia entre el prestigio y una propuesta literaria sólida desaparece porque ambas premisas se cumplen. No así entre los libros y los nombres de los autores aquí abordados. Se trata de escritores con obras valiosas pero ausentes en los escaparates —sus libros demandan cierta búsqueda, están lejos de apilarse en espirales estorbosas a la entrada de las librerías.

El lector de estas páginas encuentra de inmediato una contradicción. Si el mérito de los autores convocados en este número no descansa en los laureles otorgados por la academia sueca, ¿por qué reunirlos a partir de tal distinción? La respuesta es simple: toda antología privilegia una preferencia e intenta disfrazar lo caprichoso de un orden.

Hemos seguido la línea que trazan los nombres de quienes han ganado el Nobel de literatura porque funge como mapa y testimonio de las tendencias literarias y políticas del siglo XX. Para nadie es un secreto que en varios casos el Premio Nobel (ya obtenido, ya negado) sirvió más para premiar una conducta política que un mérito literario. De ahí que el mapa sea impreciso; el norte, subjetivo.

Quizás sea la subjetividad manifiesta uno de los mayores riesgos que corre el ensayista literario, pero es también a partir de ella que una voz se vuelve de pronto auténtica y comienza a hacer eco entre los lectores. Los ensayistas que han trabajado para este número comparten algo con los Nobel olvidados de estas páginas: un interés por la creación artística y por la lectura que los lleva a observar el mapa de la realidad con la elección de un norte propio. Se han alejado de la obviedad temática y de la repetición inane de definiciones "literarias" (posmodernidad, hiperrealismo) cada vez menos cerca del arte. Este número de Blanco Móvil ofrece una óptica —limitada y con riesgos pero auténtica— de ciertos anaqueles empolvados de la biblioteca del siglo XX.



Y los telones ya eran rojos
(Para futuras construcciones de memoria sobre Gerhart Hauptmann)

Alberto Villareal Díaz

FUERA DE ALGUNAS CONSTANTES IRREMEDIABLES, HUBO también personas que sufrieron y vivieron de esperanzas, todo lo que aconteció en el otro tiempo que realmente existe, el pasado, ha dejado de ser reconocible para los que no podemos hacer otra cosa que habitar los imaginarios presentes donde la memoria no es importante. Donde no es objeto de consumo, ni arma de destrucción masiva, aún.

Resuelta la ansiedad por los anhelos corporales imposibles, como volar libremente o la eterna juventud, nuestros futuros congéneres se volverán hacia la búsqueda por recordar la totalidad de la memoria.

La nueva obsesión traerá los verdaderos infiernos futuristas. Campos llenos de masas pesadillantes echando cenizas a las cenizas. En sus exploraciones, revalorarán las formas conocidas para sedimentar la memoria. La dramaturgia, entre ellas, se volverá de nuevo un ejercicio peligroso. El teatro es una forma cruel de memoria. Da existencia reiterada a un solo fenómeno del mundo. Repite la encarnación de un recuerdo o personaje, cuando ni las personalidades más célebres tienen tales privilegios.[1] Atenta contra el

principio de muerte y conversión al polvo de todo lo vivo o pensado. Es ese perro que menciona Eliott en su *Tierra baldía,* amigo del hombre, que desentierra huesos y restos que deberían yacer bajo la tierra. Es un movimiento rápido del ojo de

[1] Para comprobarlo sólo habría que calcular (imaginariamente de nuevo) cuántas veces se ha representado Hamlet, o cuántas obras se han escrito a partir de ese personaje. Ningún ser "real" ha tenido esa cantidad de resonancias.

la memoria (porque con los ojos cerrados, todo es memoria), producido para alterar el sueño profundo de la conciencia humana, para que no todo sea sueño y músculos sueltos.

El dramaturgo es un nervio involuntario que opera por acto reflejo de una memoria que no le pertenece.

Las vanguardias dramatúrgicas y el teatro de principios del siglo XX son los trabajos de levantamiento abrupto de los párpados, justo cuando comenzaba la pérdida del control en el globo ocular.

Brecht y su teatralidad entendida como exposición a cadáver abierto de la ficción, como entrenamiento para ver los fluidos correr y provocar maravilla y asco. Beckett y su vaciar lento de los tiempos del lenguaje. Artaud y la crueldad como consuelo. Estas y otras formas de levantar el trozo de piel más delgado del cuerpo y de la conciencia, provocaron y heredaron a nuestro presente esa emoción repetitiva de sentir que nos acabamos de despertar de un sueño, de que es hora de ir a trabajar, pero con el sindescanso de no haber soñado nada y tener el cuello adolorido.

Pero hubo otros tiempos, antes del exterminio del párpado y de la exageración melodramática en los gestos de la guerra, antes de las cursilerías en la exploración de la idea de vacío, en el arte, la ciencia y el exterminio. Antes de los intentos fallidos de llevar a punto cero la existencia.

Hubo otras conciencias y formas de presente. Y quizá la última que perteneció a los modelos clásicos del drama en forma pura, antes de la continuidad en el desmembramiento contemporáneo, fueron las formas cambiantes, las reinvenciones y las poéticas, que se asentaron en los textos y pulsos nerviosos de Gerhart Hauptmann.

Nacido el 15 de noviembre de 1862 en Obersalzbrunn (hoy Szczawno Zdroj, Polonia) representa en el armado endeble de nuestra memoria, el fin de una visión del mundo, de una forma de tradición en el teatro, que se desarrolló en Europa de forma constante desde el Renacimiento. Son los siglos de búsqueda de la ficción total. Desde la perspectiva en los telones renacentistas hasta la existencia concreta de los objetos en el drama realista, el teatro busca apropiarse de los modos de ficción como espejo auxiliar para no mirar al mundo directamente. Es un movimiento continuo hasta el borde del siglo XIX, donde aparecerán las grandes revoluciones del arte escénico que dejarán a un lado lo ficticio, para buscar la implosión de la materia teatral contra sí misma, dentro del marco de la consolidación del director de escena, las revoluciones tecnológicas, el arte como proceso destructor del arte, y sobre todo, el suicidio bélico de Europa.

Hauptmann escribe en el último punto de confianza de la preceptiva clásica aristotélica, en el último momento de teatralidad como fue entendida por 400 años. En la valoración de la ficción, el personaje, la anécdota y la progresión dramática, en el canon de lo aristotélico, en el mundo de los telones rojos y los decorados pintados. Pero sobre todo, y ahí radica la enorme distancia con nuestra teatralidad, escribe un teatro donde los personajes y sus espectadores aún guardan ese hábito (hoy pensado como barbarie) de albergar esperanzas.

El mundo dramatúrgico alemán del siglo XIX es como el del presente; rico y propositivo. El siglo proyectó la creación de la identidad alemana, con un idioma propio y nuevo en los proyectos literarios de Goethe y Shiller. Construyó su idea de nación e idioma en el teatro al igual que la Inglaterra isabelina y el México colonial.[2] Su panorama creativo es múltiple y extenso. Se escriben obras de tendencia política (línea en desarrollo hasta el presente) con las firmas de Kleits, Christian Dietrich, Grabbe y sin duda la del gran

[2] Aunque no sea lo suficientemente reconocido por medio del fenómeno del teatro de evangelización, el nuevo orden social de la Nueva España fusionó en el acto representacional y ritual las convenciones del imaginario y lenguaje de la nueva nación cultural.

Büchner, con el fatuo sino del genio demasiado adelantado a su tiempo. Aparecen las tragedias históricas de Hebbel y Grillparzer proyectando la continuidad trágica alemana hacia el futuro inmediato y simultáneamente, el sentir melancólico de la nación en las obras de hadas y temas fantásticos de Ferdinand Raimund. Wagner promueve la idea de la unificación de las artes, de lo mítico como sustento y sustrato del presente, mientras Schopenhauer construye una idea del trágico contemporáneo, dando una razón metafísica al pensamiento pesimista posterior a la represión política de 1848 con una filosofía a partir de la voluntad, entendida como fuerza generadora de las acciones y de las formas de existencia que traen insatisfacción y sufrimiento.

Hauptmann asimila estas corrientes para avocarse a ellas en diferentes momentos de su trabajo o para explorar síntesis con sus modelos. Es un dramaturgo en acoplamiento con el mundo. Tanto con el literario como con el real.[3]

Su padre dramático, quien le mostró las posibilidades de la dramaturgia, fue Ibsen de quien heredó la preocupación social y el tratamiento realista. Sin embargo en su primera obra *Antes del amanecer* (1889) Hauptmann va más allá de las formas del realismo, introduciendo a su escritura y al teatro alemán una de las corrientes más pesimistas de las letras, aquella que dio a la determinación la máxima jerarquía como principio de inmovilidad: el naturalismo. Fiel a los principios del estilo, los personajes son determinados por los condicionantes naturales, de herencia, lengua y entorno. Los motores de la acción humana se encuentran fuera del propio individuo, en la premeditación de lo que los antecede están las causas de su ser. La lucha obrera es vencida y encarnada en las familias protagonistas de esta obra son destruidas por la desintegración moral después de haberse hecho ricas al descubrirse carbón en sus tierras.

Los tejedores (1892), inspirada en el levantamiento de tejedores silesianos de 1844 y considerada su obra más importante, aporta un interesante giro en la identidad del héroe, que en la mayoría de los casos es de orden individual y que en éste aparece como entidad colectiva. En *Los tejedores* el héroe es el pueblo mismo. Su antagonista es el sistema de explotación repre-

[3] El haber sobrevivido y conservado su posición privilegiada tanto en la república de Weimar como en el régimen nazi le han traído diversas críticas sobre la vieja discusión de sobrevivir para el arte o morir por él.

sentado en caricaturas grotescas de los dueños de las fábricas, pero también en personajes complejos que muestran los puntos de vista de los antagónicos; perspectiva que despega la obra de lo melodramático o lo panfletario. En ella muestra ya las cualidades estilísticas que lo acompañarán en los géneros y movimientos visitados, como un magnífico desarrollo de dialogación en los personajes de corte popular. Se observa en esto influencia de los tratamientos shakesperianos de lo rural, con los entornos de las tabernas de Falstaff que fueron bien leídos y que ahora aparecen nutriendo el mundo alemán, logrando dar a la idiosincrasia popular una calidad real y compleja, de otredad, sencillez y espacio de esperanza habitado por seres reales.

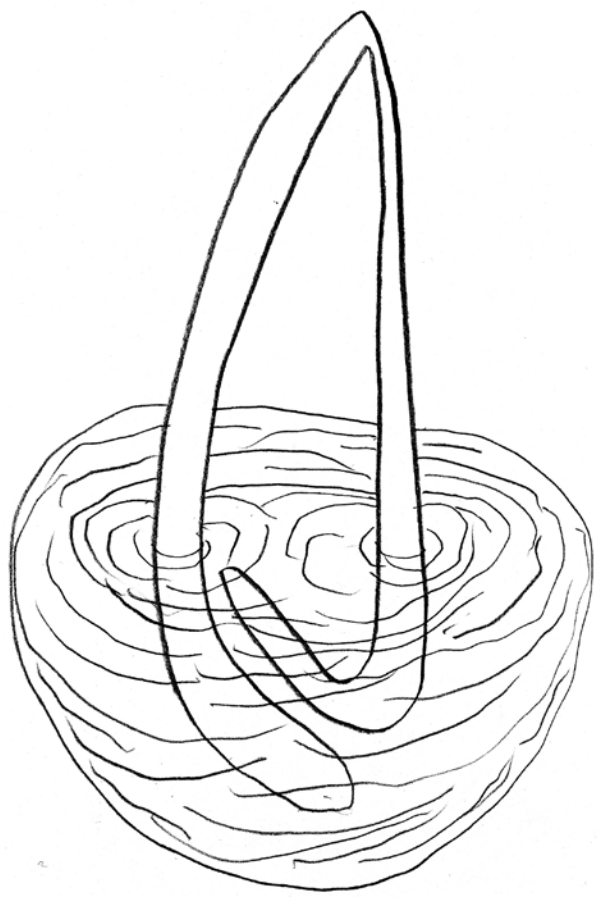
Un trabajo similar, en cuanto a la construcción de los personajes populares, pero incluyendo la tradición poética y romántica se da en *La asunción de Hannele al cielo* (1893). Drama poético sobre muerte y redención espiritual, mezcla situaciones políticas en contraste con nociones alegóricas y simbólicas basadas en la historia de una niña y su proceso de muerte y asunción. En este modelo los diferentes tratamientos de la realidad no se anulan entre sí, sino que constituyen casi una división metafísica, partiendo el mundo terrenal y el espiritual de forma contundente.

En las obras de Hauptmann, la vida humana es dolorosa, sólo remediable a medias con la lucha de las clases pobres. Pero después de la muerte deviene la redención, la poesía en su estado puro. Aún es posible obtener un poco de dignidad terminada la existencia en el mundo. El ser se interroga con la pregunta ¿por qué existimos? y no con nuestro contemporáneo habitual ¿por qué no existimos?

Sus siguientes trabajos son movimientos a través de los modelos dramáticos de su siglo y sus combinaciones como *La campana sumergida* (1896) donde se introduce de lleno en el drama poético simbólico con el tema de las confrontaciones de la obra artística y su creador. En *El carretero Henschel* (1898) y *Rose Bernd* (1903) vuelve a la línea naturalista, destruyendo a sus personajes por sus condiciones innatas. Ambas obras atravesadas por unas cuantas novelas y poemas épicos además de su comedia *La piel del castor* (1893) llena de tintes políticos.

Más allá de las tendencias visitadas, en su obra hay un punto de reflexión constante. El tema de la obra de Hauptmann es el origen del dolor. Y en todos los casos, un dolor que nos preexiste, creado particularmente para nosotros. Somos sus destinatarios aunque no su razón de ser. Tema que tiende sus líneas hasta su gran obra final, que revisa la idea de destino y voluntad en confrontación con los preceptos clásicos, llamada *Tetralogía de los átridas* (1941-1945).

En 1912 fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Pertenece aún al imaginario



del literato alemán de antes de la Primera Guerra Mundial. Antes de ésta, de los 14 galardonados con el Nobel, cuatro eran alemanes, obtenidos todos los premios en un plazo menor a los diez años. Tendencia que cambiaría radicalmente después de la guerra.

Para cuando inician las corrientes de vanguardia, Hauptmann es ya un escritor canónico, representa todo lo que debe ser destruido. Su dramaturgia queda esquinada, como referente encumbrado de la tradición del teatro europeo, como última embarcación literaria a flote cuando comienzan a habitarse los naufragios de la lógica y la desesperanza.

Para las guerras mundiales, Hauptmann ya es parte del ideario alemán, de los estandartes de guerra de su nación. Se encuentra en la peor de las posiciones para un dramaturgo. Es orgullo de los poderosos.

Muere el 6 de junio de 1946, cuando el país y las ideas cuidadosamente creadas a lo largo del anterior siglo habían sido devastados.

Los tejedores se escribió de la primavera de 1891 a la de 1892; la totalidad de su obra tiene esa consistencia de fe en la renovación y destrucción estacionaria natural más allá de lo humano, en los ciclos que destruyen y fermentan para dejar crecer la hierva desde abajo. En sus textos se habla a otra humanidad, una que se conmovía con la descripción de un hombre que no es capaz de matar a su propio perro para comerlo y lo hace matar por otro. Aún no se escriben las imágenes de Kraus en *Los últimos días de la humanidad,* donde las bayonetas entran porque sí en los vientres de los perros, cuando ya ni el hambre es necesaria para justificar la muerte.

Durante los años en que el gran dramaturgo alemán de finales del siglo XIX cerraba su obra, Müller, el gran dramaturgo de finales de siglo XX, aún niño, fingía dormir mientras su padre lo llamaba para despedirse de él a media noche, cuando la S.S. había ido a arrestarlo.

Hauptmann termina *Los tejedores* después de hacer decir a una mujer frente al cadáver de su marido:

> Pero, di una palabra por lo menos, no me dejes con esta angustia.

Müller, el hijo del siglo XX alemán, traidor a la llamada de su padre agrega, ya adulto, los siguientes textos de otra o esa misma mujer cien años después, con el último texto de su Hamletmachine:

> Desde el corazón de las tinieblas. Bajo el sol de la tortura. A las capitales del mundo. En nombre de las víctimas. Expulso todo semen que he recibido. Hago de la leche de mis pechos un veneno letal. Niego al mundo que engendré. Lo ahogo entre mis muslos. Lo hundo en mi útero. Muerte a la alegría de la esclavitud. Viva el odio y el desprecio, la rebelión y la muerte. Cuando atraviese el cuarto empuñando el cuchillo distinguirán a la verdad.

El rojo es un color común en los telones, sean de tela o de cemento. Puede considerarse casi un hongo. No queda más que aprender a convivir con él. Los hongos son una plaga, como la sangre y la memoria. No importa que sean erradicados, volverán a crecer. De eso podemos estar seguros, hasta que lo invadan todo, o sean un arma de consumo o destrucción masiva, porque como bien nos recuerdan las obras de Hauptmann:

> Aquí todo seguirá igual hasta que dejemos de existir.

Fragmento del Acto Quinto de "Los Tejedores"

Gerhart Hauptmann

UNA VOZ

El que no está con nosotros está en contra.

JAEGER

[Violenta y amenazadoramente] Estás mal, compañero, tendría que recordarte que no somos ladrones.

UNA VOZ

Somos hombres hambrientos, eso es todo. Tenemos hambre.

PRIMER TEJEDOR

Queremos vivir —eso es todo—. Y pues hemos cortado la cuerda de la que colgábamos.

JAEGER

¡Y era nuestro derecho! [Sosteniendo su puño cerrado frente al rostro del viejo] Di una palabra más y te doy entre los ojos.

BECKER

Ya, Jaeger, cálmate. Deja en paz al viejo. Lo que nos decimos a nosotros mismos, papá Hilse, es lo siguiente: Mejor muertos que iniciar de nuevo la vida de antes.

EL VIEJO HILSE

¿Qué no he vivido yo esa vida por sesenta años, y más?

BECKER

Eso no nos ayuda —tiene que haber un cambio.

EL VIEJO HILSE

Será el Día del Juicio Final.

BECKER

Lo que no nos den por su propia voluntad lo vamos a tomar por la fuerza.

EL VIEJO HILSE

Por la fuerza. [Ríe] Más vale que vayan y caven sus tumbas de inmediato. No van a tardar en mostrarles donde está la fuerza. ¡Nomás espera un poco, muchacho!

JAEGER

¿Hablas de los soldados? Nosotros también hemos sido soldados. Pronto seremos la ruina de una o dos de sus compañías.

EL VIEJO HILSE

Con sus lenguas, tal vez. Pero suponiendo que así fuera, por cada dos que venzan diez más regresarán.

VOCES

[Por la ventana] ¡Ya vienen los soldados! ¡Cuidado!

[Súbito silencio general. Por un momento se escucha un débil sonido de pífanos y tambores; en el silencio que le sigue, se oye una exclamación breve, involuntaria: "¡El diablo! ¡Me largo!" seguida de una risa general]

BECKER

¿Quién dijo eso? ¿Quién habla de huir?

JAEGER

¿Quién de ustedes tiene tanto miedo de unos cuantos cascos irrisorios? Me tienen a mí para que los dirija, y he estado en el oficio. Conozco sus trucos.

EL VIEJO HILSE

¿Y con qué les vas a disparar? ¿Con tus palos, eh?

PRIMER TEJEDOR

No le hagas caso a ese viejo; tiene algo mal en el piso de arriba.

SEGUNDO TEJEDOR

Sí, está un poco mal de la cabeza.

GOTTLIEB

[Sin que nadie lo note se ha abierto camino entre los alzados; agarra al orador] ¿Le darías tu insolencia a un viejo como él?

SEGUNDO TEJEDOR

Déjame. No dije nada malo.

EL VIEJO HILSE

[Interfiriendo] Déjalo que suelte la mandíbula, Gottlieb. ¿Para qué querrías andar metiéndote con él? Pronto va a ver quién es el que ha estado mal de su cabeza hasta hoy, él o yo.

BECKER

¿Vienes, Gottlieb?

EL VIEJO HILSE

No, él no va a hacer tal cosa.

LUISE

[Entra al vestíbulo, los llama] ¿Para qué están perdiendo el tiempo con mochos hipócritas como esos? ¡Vengan rápido a donde sí los quieren! ¡Rápido! Papá Baumert, ¡corra lo más rápido que pueda! El alcalde le está hablando a la multitud desde su caballo. Se supone que tienen que irse a sus casas. Si no se apura, todo se acabará.

JAEGER

[Saliendo] Ese marido suyo es un valiente.

LUISE

¿Dónde está? ¡Yo no tengo marido!

[Algunos de los que están en el vestíbulo están cantando: *Hubo una vez un hombre tan pequeño. ¡La-la-la ! Que apostó su corazón por una esposa tan alta, ¡La-da-di, la-da-da!*]

WITTIG, EL HERRERO

[Baja las escaleras, todavía cargando con la cubeta del establo; se detiene en su paso por el vestíbulo] ¡Vamos! ¡Todos los que no sean unos cobardes sinvergüenzas! ¡Hurra! [Sale disparado, seguido de Luise, Jaeger, y otros, todos gritando "¡Hurra!"]

BECKER

Entonces, adiós, papá Hilse; nos veremos de nuevo. [Se está yendo]

EL VIEJO HILSE

Lo dudo. No tengo ni cinco años más de vida, y eso es lo más pronto que saldrás.

BECKER

[Se detiene, sin entender] ¿Salir de dónde, papá Hilse?

EL VIEJO HILSE

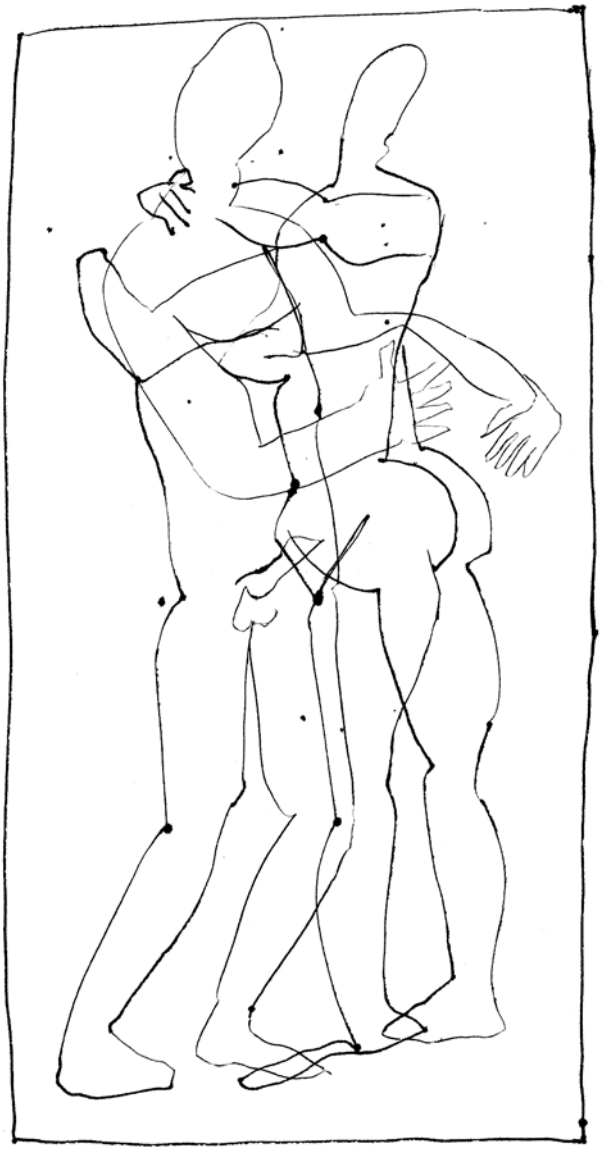
De la prisión, ¿de dónde más va a ser?

BECKER

[Riendo frenéticamente] ¿Y tú crees que a mí me importaría? En todo caso, ¡ahí se puede comer pan! [Sale]

EL VIEJO BAUMERT

[Ha estado encogido en un banquito, golpeándose dolorosamente el cerebro; ahora se pone de pie] Es verdad, Gustav, que he bebido de más. Pero a pesar de ello, conozco de lo que estoy hecho. Tú piensas de una manera sobre este asunto; yo pienso de otra. Yo digo que Becker tiene razón; aun si termina en que nos encadenan y amarran, estaremos mejor en prisión que en la casa. Ahí te cuidan, y no tienes que morirte de hambre. No me les hubiera unido, Gustav, si hubiera podido dejarlo ir; pero al menos una vez en su vida, un hombre tiene que demostrar lo que siente. [Camina lentamente hacia la puerta] Adiós, Gustav. Si pasa cualquier cosa, a ver si intercedes por mí en tus oraciones.



[Sale. Se han ido ya todos los alzados. El vestíbulo gradualmente se vuelve a llenar de curiosos mirones provenientes de las distintas habitaciones de la casa. El viejo Hilse parece estar tejiendo una telaraña. Gottlieb ha agarrado un hacha de detrás de la estufa e inconscientemente está sintiendo su filo. Él y el viejo están silenciosamente agitados. El canturreo y el clamor de una enorme multitud penetran en la habitación]

MAMÁ HILSE

Hasta las tablas del piso están temblando, papá, ¿qué es lo que está pasándonos?

[Pausa]

EL VIEJO HILSE

¡Gottlieb!

GOTTLIEB

¿Qué pasa?

EL VIEJO HILSE

Deja esa hacha en paz.

GOTTLIEB
¿Quién va a partir la leña, entonces?

[Deja el hacha recargada contra la estufa]

[Pausa]

MAMÁ HILSE
Gottlieb, escucha lo que tu padre te dice.

[Alguien canta afuera de la ventana: *Nuestro pequeño hombre hace todo lo que puede, ¡lalala! En casa él lava las ollas y los trastes, ¡La-da-di, la-da-da!*] [Se sigue de largo]

GOTTLIEB
[De un brinco se acerca a la ventana sacudiendo su apretado puño] ¡Bestia! ¡No me provoquen! [Se oye una descarga de mosquetes]

MAMÁ HILSE
[Se sobresalta y tiembla] ¡Dios mío! ¿Son truenos, de nuevo?

EL VIEJO HILSE
[Instintivamente cruza sus manos] ¡Oh, Padre Nuestro que estás en el cielo! Defiende a nuestros pobres tejedores, protege a mis pobres hermanos. [Sigue una breve pausa]

EL VIEJO HILSE
[A sí mismo, dolorosamente agitado] La sangre está corriendo.

GOTTLIEB
[Cuando se oyeron los disparos, había comenzado a agarrar el hacha; terriblemente pálido, casi fuera de sí de excitación/ nervios] ¿Y se supone que debo echarme a los pies, quieto como un perro?

UNA NIÑA
[Los llama desde el vestíbulo] ¡Papá Hilse, papá Hilse! Aléjese de la ventana. Una bala acaba de entrar volando a nuestro departamento, arriba. [Desaparece]

MIELCHEN
[Mete su cabeza por la ventana, riendo] Abuelo, abuelo, han disparado sus armas. Dos o tres han caído, y uno de ellos está dando de vueltas y vueltas como un trompo, y uno se está retorciendo como un gorrión al que le han arrancado la cabeza. Y, ¡ay! si viera toda la sangre que salió, derramándose! [Desaparece]

LA ESPOSA DE UN TEJEDOR
Sí, hay dos o tres que no se van a levantar ya más.

UN VIEJO TEJEDOR

[En el vestíbulo] ¡Cuidado! ¡Van a presionar a los soldados!

UN SEGUNDO TEJEDOR

[Frenéticamente] ¡Miren, miren, miren a las mujeres! ¡Con las faldas arriba, y ya escupiendo a las caras de los soldados!

LA ESPOSA DE UN TEJEDOR

[Llamando] Gottlieb, mira a tu mujer. Tiene más agallas que tú. Anda brincando frente a las bayonetas como si estuviera bailando al ritmo de la música.

[Cuatro hombres pasan por el vestíbulo cargando a un alzado herido. Silencio, interrumpido por alguien diciendo en una clara voz. "Es el tejedor Ulbrich". Una vez más, silencio de segundos, cuando la misma voz se vuelve a oír: "Todo ha terminado para él; tiene una bala en el oído". Se oye a los hombres subiendo las escaleras de madera. De pronto alguien grita desde afuera: "¡Hurra, hurra!"]

VOCES EN EL VESTÍBULO

"¿De dónde sacaron esas piedras?" "Sí, ¡ya es hora de que se vayan!" —"Por el camino nuevo".— "Sí, sí, soldados!" —"Está lloviendo adoquines!"

[Chillidos de terror y un fuerte rugido de afuera, lo hacen suyo aquellos en el vestíbulo. Hay un grito de miedo, y se cierra la puerta de la casa con un golpe]

VOCES EN EL VESTÍBULO

"Están volviendo a cargar sus mosquetes." —"¡En un minuto van a disparar otra descarga! —"Papá Hilse, aléjese de esa ventana".

GOTTLIEB

[Agarra el hacha] ¡Qué!, ¿acaso somos perros rabiosos? ¿Se supone que ora tenemos que comer pólvora y balazos en vez de pan? [Dudando por un instante frente al viejo] ¿Vas a hacer que me quede aquí sentado mientras le disparan a mi mujer? ¡Nunca! [Saliendo a toda prisa] ¡Cuidado! ¡Ahí les voy!

EL VIEJO HILSE

¡Gottlieb, Gottlieb!

MAMÁ HILSE

¿Ha dónde ha ido Gottlieb?

EL VIEJO HILSE

Se ha ido al diablo.

VOCES DESDE EL VESTÍBULO

Aléjese de la ventana, papá Hilse.

EL VIEJO HILSE

¡No yo! ¡No si todos ustedes se han vuelto locos todos ¡untos!

[A mamá Hilse, con embelesada excitación] El Padre celestial me ha colocado aquí. ¿No es así, mamá? Aquí nos vamos a sentar, y a cumplir el deber al que estamos obligados —ay, aunque la nieve tenía que haberse incendiado. [Comienza a tejer]

[Vibración de otra descarga. Mortalmente herido, El viejo Hilse, se pone de pie y luego cae hacia delante sobre el telar. Al mismo tiempo se oyen fuertes gritos de "¡Hurra!" La gente que hasta ahora se había quedado parada en el vestíbulo, salen precipitadamente, uniéndose a los gritos. La vieja pregunta repetidamente: "Papá, papá, ¿qué te pasa?" La reanudada gritería se va apagando gradualmente en la distancia. Mielchen entra, con urgencia]

MIELCHEN

Abuelo, abuelo, están forzando a los soldados a salir del pueblo; entraron a la casa de Dittrich y están haciendo lo que hicieron en Dreissiger. ¡Abuelo! [La niña está cada vez más asustada, se da cuenta de que algo ha sucedido, coloca su dedo sobre su boca, y con cautela se acerca al muerto] ¡Abuelo!

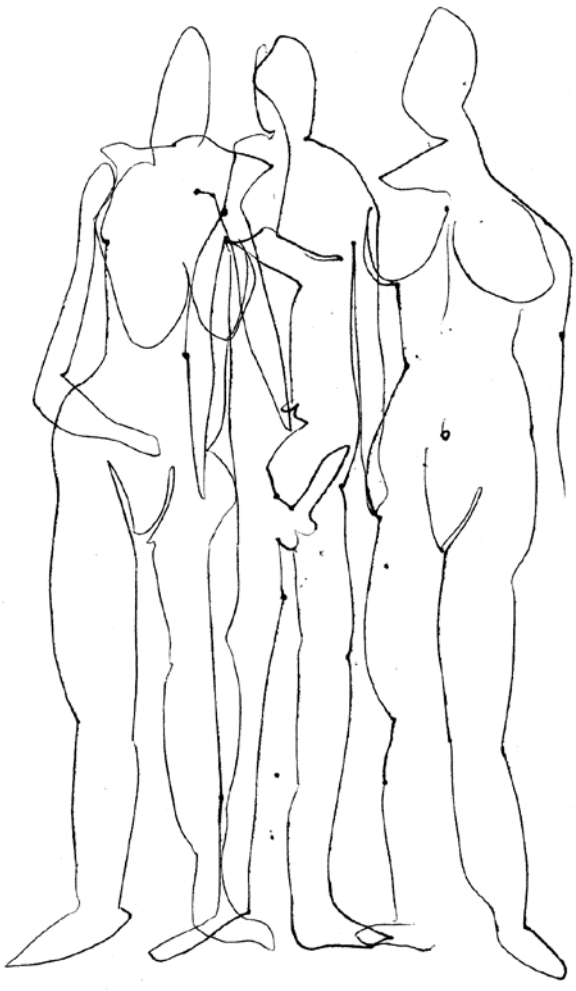
MAMÁ HILSE

Anda, papá, ¿no puedes decir nada? Me estás asustando.

Versión de Pilar Rodríguez Aranda

Viento de Oriente, Viento de Occidente

Alfonso Nava



UNA LÍNEA RECTA ES LA DISTANCIA ENTRE DOS PUNtos. Un guión es precisamente eso, una pequeña línea, aunque su función no sólo es la de representar la distancia entre los puntos: el guión los acerca en una relación estrecha de identificación u oposición.

Un ejemplo: China–Estados Unidos. La longitud entre los puntos es abismal. No sólo la geográfica. Tenemos por un lado a la civilización más antigua en la historia de la humanidad (junto a India), y del otro lado a la más joven. A una nación regida, más que por religiones, por doctrinas filosóficas ancestrales, contra una cuya génesis está fuertemente ligada al Protestantismo. En un extremo, raíces sólidas, sobrevivientes a pesar del colonialismo europeo y las invasiones japonesas; al otro, raíces artificiales. Un Estado reconstruido con los principios más universales del marxismo maoísta frente a uno construido bajo los principios más universales de la Ilustración. Las diferencias entre estas naciones

ilustran las que hay entre Oriente y Occidente. Sin embargo el guión acorta las distancias: esa es su potencia. El guión compara, y para ello es necesario confrontar los elementos en un solo escenario: esa es una de sus funciones. El guión es una representación elemental de la dialéctica. El guión es un cerebro capaz de reconocer las diferencias sin temor; con asombro y curiosidad de niño, no muy diferentes a las del científico.

Kipling es el guión que une a Inglaterra con India, lejos del colonialismo británico. Champollion se convierte en guión entre el pasado y el presente, tras descifrar los jeroglíficos egipcios en la Piedra de Roseta.

Entre China y los Estados Unidos, el guión es Pearl Sydenstricker, mejor conocida como Pearl Buck (1892-1973), ganadora del premio Nobel de Literatura en 1938.

¿HABLA UNA MUJER CHINA?

El laudo con que se concede el premio Nobel a Pearl Buck dice: "for her rich and truly epic descriptions of peasant life in China". El historiador James Thomson, en un artículo titulado *Why Doesn`t Pearl Buck Get Respect?* (Philadelphia Inquirer, julio 24, 1992, p. A15), califica a la autora como "la occidental más influyente en escribir sobre China desde Marco Polo en el siglo XIII". La propia Pearl Buck inicia su libro *East Wind, West Wind* (1930) con la frase: "Habla una mujer china". Al recibir el Nobel, en el "banquet speech", también reconocería a China como su "Foster Country".

A mediados de la década de los veinte, Estados Unidos (país natal de la autora), como potencia emergente, es la principal promotora de una independencia china. El ánimo tiene un sentido claro: disminuir el poder de Europa en Asia. Esto derivaría en la Revolución nacionalista de 1925. La posición norteamericana, como civilización nueva es, en palabras de Malraux, la de "un país que tiene sobre nosotros [Europa] la ventaja de poder y querer acoger con el mismo entusiasmo todas las herencias del mundo". El ojo norteamericano, según estas definiciones, no acecha. Aprende.

Pearl Sydenstricker llegó a China como hija de misioneros protestantes, quienes precisamente arribaron al ancestral país para evangelizar. La dicotomía es doble: primero, la del pueblo politeísta contra el credo protestante; segundo, la del espíritu del capitalismo (inmerso en el protestantismo, según Max Webber), contra los jóvenes comunistas que realizaron la revolución de 1925 y luego la maoísta del 49.

Una misión protestante no representa en modo alguno el entusiasmo de acoger "todas las herencias del mundo". Una parte de los procesos de colonización de las grandes potencias siempre consistía en la introducción de su propio credo religioso en el país conquistado. Sorprende por ello que la hija de unos misioneros protestantes logre una inmersión tan profunda, que la sorpresa "turística" termine en una verdadera oportunidad de ganar conocimiento.

Al hablar de la novela *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, Gonzalo Celorio apunta que la exploración del autor no es endógena, sino exótica. El asombro es de turista, la mirada es francesa (sinónimo de eurocéntrica). En *East Wind,*

West Wind la narradora habla desde un asombro similar: el asombro de una mujer china frente a los extraños comportamientos de los occidentales.

Básicamente, la obra versa sobre una mujer que se ha casado con otro chino educado en occidente. La novela no es más que la enunciación de distinciones entre lo que ella representa y las ideas modernas de su esposo. El asombro va cediendo a la tolerancia. Y de la tolerancia, la mujer china llega a una casi total aceptación de un nuevo orden, el representado por su marido. La novela concluye así (habla el marido):

> —¡El pasado, pasado está, querida! ¡Nuestro hijo no puede sentirse encadenado al peso de todas estas cosas muertas!

La mujer china responde:

> (…) Me doy cuenta de que mi marido tiene razón, ¡que siempre tiene razón![1]

Sería ocioso excavar la novela para descubrir un solo mensaje subyacente. Es decir, si se trata de una crítica velada a la dominación occidental o si acaso la crítica se encuentra en el arraigo chino de esas "cosas muertas", del "pasado" supersticioso y tradicional. La autora no parece tomar partido: su estilo (llamémosle provisionalmente así) es objetivo; casi una mirada periodística: de no ser ficción, sus novelas serían crónicas extensas. Esto ocurre incluso a pesar de que su narradora es "una mujer china". La narradora se asombra cuando es pertinente, disiente cuando el impacto cultural es notable, acepta cuando no tiene otra opción.

No se debe perder de vista la diferencia entre la autora y la voz que narra: esta última es también producto de una observación objetiva. La mujer china ya existe, pero no abandona su carácter de reproducción, un simulacro. Es información, y la novela podría no ser más que eso, información ordenada en un corpus lógico de espacio y tiempo. La intersubjetividad de esta "mujer china", la narradora, aparece como un decorado, aunque también funciona para establecer los contrastes entre el viento de Oriente y el de Occidente.

Un silogismo de contraste es el principio toral de la crítica. El que se sienta provocado (a favor o en contra) levantará la voz. Alberto Dallal considera que la crítica no es otra cosa que información. El juicio vendría, entonces, de quien percibe una intencionalidad crítica en el discurso. El lector hará su parte.

Si bien el objeto de la crítica aún es vago; si la inmersión a la cultura china aún se evidencia insuficiente; si la mirada sigue pareciendo exótica por el uso inmoderado del contraste; si bien el estilo mismo de la novela no aporta nada nuevo a la literatura universal, lo que sí hay es el descubrimiento, ante lectores occidentales, de una civilización velada. La mujer china es un pulsar latente de curiosidad respecto a qué es Occidente. El lector occidental, mientras lee, también se dirige curioso hacia el Oriente. La relación dialéctica ha quedado establecida.

[1] Pearl Buck, *Viento del Este, Viento del Oeste,* Barcelona, Plaza & Janés, 1986, p. 155.

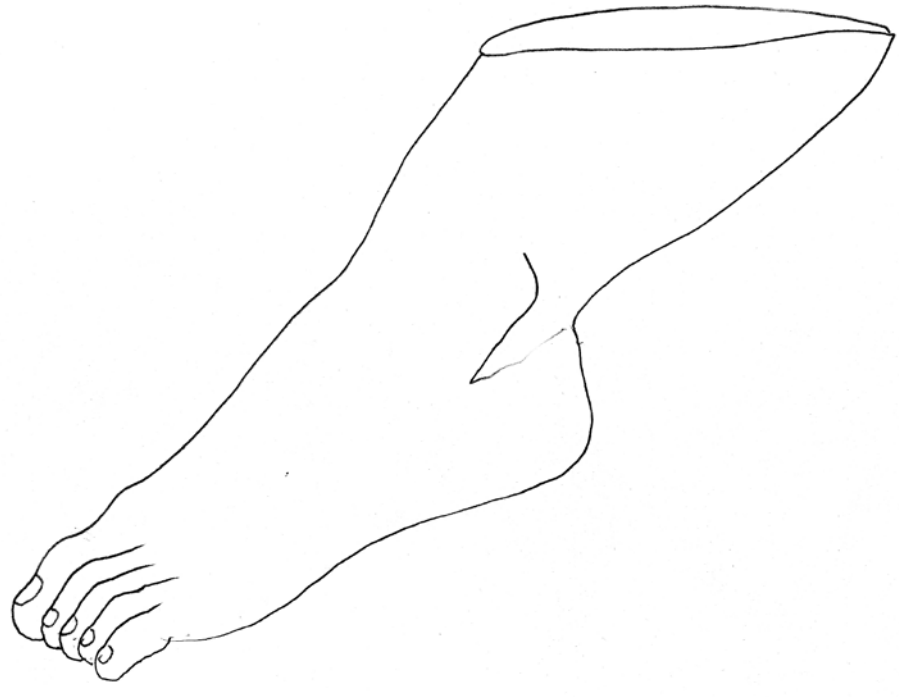
AGUA Y TIERRA

Los chinos, como los aztecas o cualquier civilización de Mesoamérica, afirmaron que la vida provenía de la tierra. Coatlicue, por ejemplo, es a la vez la diosa de la muerte y de la agricultura. Incluso civilizaciones como la India védica, que encontraban la génesis de la vida en otros elementos u otros procesos (ciclos cósmicos como el Samsara, por ejemplo) tuvieron una íntima relación con la tierra.

En el Renacimiento cobró fuerza la idea de que la vida se originaba en otro elemento: el agua. La tierra pasaba a ser una simple incubadora, e incluso mucho menos que eso: un símbolo del pasado. Y así, como símbolo, la idea de la tierra se hizo cada vez más anticuada en la medida en que cobraba auge la Revolución Industrial. La ciencia moderna se convierte, así, en la primera zanja del gran cañón que aún divide a Oriente de Occidente. Sin embargo es en la tierra donde ambos encuentran el origen de su ciencia y sus supersticiones.

Se cuenta que durante la "Larga Marcha" de los revolucionarios maoístas, un grupo de médicos tradicionalistas de China se acercaron a Mao para ofrecerle sus servicios a cambio de que, en caso de que triunfara la revolución comunista, les permitieran ejercer. Mao aceptó y los médicos sanaron a los revolucionarios enfermos con gran efectividad. Al triunfar, el gobierno comunista permitió entonces la proliferación de la acupuntura, la curación con hierbas, los ritos de sanación, etcétera. Todas aquellas actividades que el marido de la mujer china en *East Wind, West Wind* califica rabiosamente como "supersticiones".

Entender estas supersticiones antes de calificarlas como tales es el proceso que conduce a la mirada endógena. Pearl Buck no la consigue en su primera novela porque no sabemos si el asombro proviene de la mujer china que narra o



de la autora que nos ha puesto una pista falsa. El juego es ya interesante porque nos perfila los dos mundos. Pero no los entrega completos, como si la asimilación estuviera sólo en el prejuicio, en los impactos entre culturas, pero no en las propias civilizaciones. Sin embargo decíamos que la curiosidad, germen de esa asimilación, ya palpita. Finalmente se consagra en *The Good Earth* (1931), la novela más celebrada de Pearl Buck.

En esta obra, la segunda de su producción, Pearl Buck abandona el discurso de las distinciones. Nuevamente nos entrega una historia con mirada objetiva, de cronista, aunque ahora todo lo que ocurre es natural. No existe la explicación de por qué los chinos se visten de blanco en los velorios: simplemente ocurre. No se condena la poligamia de Wang Lung, el protagonista de la novela, sino que se explora en sus motivaciones puramente carnales. No se explica el porqué del maquillaje de las mujeres, la comida. Nada. El cosmos se explica por sí mismo en la medida en que las acciones (sus causas y efectos) fluyen por un cauce natural.

Y si la explicación de ese cosmos no es necesaria es porque la autora dio con un punto nodal: no hay mucho que explicar cuando las diferencias de China con Occidente son, paradójicamente, mínimas. O-Lan, primera esposa del protagonista, es presa de unos celos resignados cuando su esposo, favorecido por el régimen poligámico, adquiere una nueva mujer. Esos celos no son distintos a los de una mujer de Occidente. Wang Lung quiere traer hijos al mundo para que le ayuden a trabajar la tierra; al igual que el hombre de occidente también espera que sus hijos tomen su lugar como benefactores de la familia. Si una mujer da a luz a una niña, los Chinos pobres las matan o las venden como esclavas; la situación en Occidente no es menos trágica para las mujeres.

La autora no explica por qué la tierra es tan importante para Wang Lung; simplemente lo hace hablar como lo haría cualquier plantador de tabaco o cítricos en Virginia o Florida, o como cualquier granjero mexicano. En el siguiente pasaje, Wang Lung habla tras el entierro de su esposa: "En esta tierra mía está enterrada más de una buena mitad de mi vida. Es como si la mitad de mí mismo hubiera sido enterrada allí".[2]

No le sorprende esa filiación, sólo describe ese sentimiento y, como son sus palabras, la autora lo hace suyo: "Entonces la buena tierra fue su bálsamo mágico; el sol brilló sobre él y le curó, y los aires cálidos del verano le envolvieron en un manto de paz".[3]

La naturalidad en la novela proviene de una síntesis extraordinaria: la de ese mundo mágico de dragones, unicornios y murallas, convertido en un páramo cualquiera de Occidente.

El final es estremecedor: los hijos de Wang Lung, a discreción, afirman su intención de alejarse de la tierra y entrar en los modelos productivos de la Revolución Industrial. La novela es parte de una saga que continua con *Sons y A House Divided.* Esa trilogía es precisamente la mirada a la ventana, sin perder de vista la habitación. Es

[2] Pearl S. Buck, *La buena tierra,* México, Época, 1974, p. 253.

[3] *Ibid.*, p. 220.

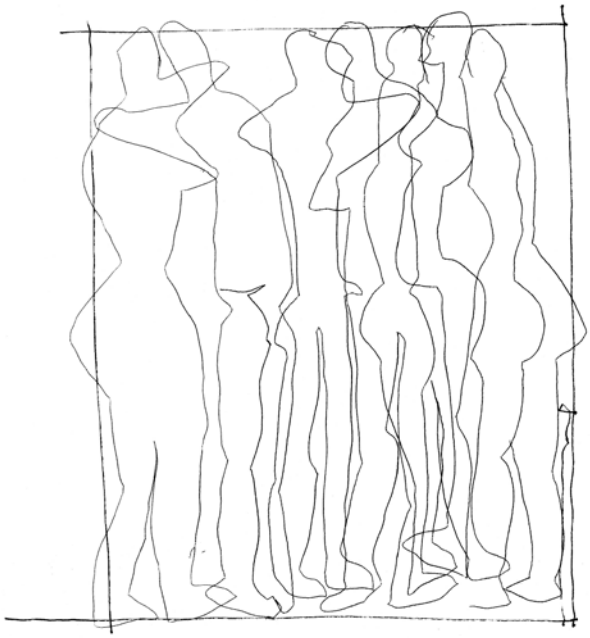
la encrucijada de los hijos entre el espejismo de lo moderno y el amor a la tierra. Una encrucijada que Pearl Buck hace suya. La mujer china ha hablado.

¿LITERATURISMO O LITERATURA?

A la academia sueca le encantan los guiones, esos puentes que la literatura teje entre civilizaciones. Es una postura que revela el espíritu fraternal y humano del premio. Pero a la vez parece un eco del eurocentrismo pujante que mira a lo que no es Europa como algo exótico. Como el burgués que va a un safari y vuelve con animales disecados.

Una mirada a los laudos con que se ha premiado a algunos escritores parecen fortalecer esta idea: en el de Kipling, la palabra "observador" destaca como estableciendo una distancia entre el sujeto y el objeto que se narra. En el de Romain Rolland dice: "por su descripción de diferentes formas de seres humanos". En el de Tagore: "In his own English words, a part of the literature of the West", etcétera.

Entre muchas críticas, se decía que Pearl Buck era una simple extranjera que de pronto se ponía a contar aventuras de algún lugar lejano. La literatura de Buck, sostienen estos críticos, no aporta nada a la literatura universal: su estilo parco, preciosista, demasiado descriptivo en ocasiones y esa mirada de cronista periodístico son un atraso respecto a lo que en esos tiempos hacía Virginia Wolf, por ejemplo. El *Ulysses* de James Joyce había conocido la luz una docena de años atrás y sus efectos sobre la novela moderna ya estaban sintiéndose. Entre sus contemporáneos,



ya Faulkner había escuchado ese canto de las sirenas provocado por Joyce y Proust.

Siendo así, el único mérito que se podría considerar válido para premiar a Pearl Buck sería esa presentación de la enigmática China. Para algunos, esa mirada sigue siendo de extranjera. A su favor, podemos decir que la mirada exótica produce clichés y que aquellos que el cine de Hollywood ocupa para representar a China no vienen de Buck. Su mirada es honesta, narrada con el preciosismo que China requiere, con una objetividad que (al parecer de quien esto escribe) sólo pretende respeto.

Sobre la autora, otra premio Nobel, Toni Morrison, escribió: "me hizo sentir [la lectura de las obras de Buck] que todos los escritores escribimos, honestamente [...] sobre otras culturas". La otredad es un espejo. Hablando de China, Pearl Buck habló de Occidente y viceversa.

Tagore también escribió una vez: "Whatever we understand and enjoy in human products ins-

tantly becomes ours, wherever they might have their origin".

Muchos años después, un escritor canadiense utilizaría una primera frase de una de sus novelas para (en sus palabras, confesadas a Philip Roth) arrebatarle la posesión de la literatura norteamericana a los señores de Harvard. "I'm an American —Chicago born—" , fue la frase inicial de *The Adventures of Augie March* de Saul Bellow. La frase no es distinta al "Habla una mujer china" de Pearl Buck.

Con esa poderosa afirmación, en la primera hoja de su primera novela, Buck no sólo afirma su derecho a escribir sobre una tierra que ama y que quiere conocer. También ofrece una regla para la literatura: el escritor debe ser alguien de su tiempo, no de su país o espacio. El guión, acortando distancias, elimina el espacio, une a pesar de que las diferencias sean más notables.

EAST WIND, WEST WIND*

Pearl Buck

CAPITULO III (Fragmento)

Cuando dije adiós a la casa de mi madre y subí a la gran silla encarnada para emprender el viaje a casa de mi marido, no se me ocurrió pensar que pudiera desagradarle. En cuanto a mí, me sentí contenta al recordar que soy pequeña y frágil; pero sé que tengo una cara ovalada que otros habían mirado con complacencia. En esto, por lo menos, él no podía sentirse desilusionado.

Durante la ceremonia del vino le miré furtivamente por debajo de la franja de seda encarnada del velo. Lo vi de pie, con un traje negro a la manera extranjera; era alto y derecho como un joven bambú. Esperaba que me dirigiera una mirada, pero fue en vano: ni siquiera volvió los ojos hacia mi velo. Vaciamos juntos las copas de vino, nos inclinamos ante las tablillas de sus antepasados y, por último, nos arrodillamos ante sus augustos progenitores, de los que yo me convertía en

* Barcelona, Plaza & Janes, 1986, Trad. L. Gosse, pp. 29-37

hija, separándome para siempre de los míos. Durante todos aquellos actos no se dignó siquiera a concederme una mirada.

Cuando llegó la noche —la fiesta había concluido y extinguídose el eco de las risas—, me encontré sentada en el diván, sola, en la cámara nupcial. El miedo me contraía la garganta. La hora soñada, temida y deseada había llegado; por vez primera mi marido vería mi rostro, estaría sola con él… Nerviosamente, me frotaba las manos, frías, abandonadas en el regazo. Por fin compareció. Parecía enormemente alto con su traje exótico, y su expresión me pareció sombría. De pronto, se acercó a mí y, levantándome el velo, contempló largamente y en silencio mi rostro. Luego de mirarme, cogió una de mis frías manos entre las suyas.

En aquel momento, oí los prudentes consejos de mi madre: "muéstrate más bien fría. Más que la dulzura empalagosa de la miel, procura tener la del vino."

Ateniéndome a aquellos consejos, me resistía a abandonarle la mano. Él retiró fríamente las suyas y de nuevo me miró en silencio. En seguida se puso a hablar muy serio y grave. Al principio, turbada por la novedad de su voz profunda y viril, que me hacía enrojecer de vergüenza, no comprendía bien el sentido de sus palabras. ¿Qué me decía?

—No es posible que tú sientas atracción por mí, a quien ves por primera vez, como yo a ti. ¿Acaso no te han obligado, como a mí, a contraer este matrimonio? Hasta ahora no hemos podido hacer nada, pero a partir de este momento en que nos encontramos solos, podríamos organizar nuestra existencia a nuestro gusto. En lo que me concierne, yo tengo ideas modernas y te considero igual a mí. Nunca te impondré mi voluntad, puesto que no te considero cosa mía, sino, más bien, una amiga… si es que quieres.

Estas fueron las primeras palabras que oí el día de mi matrimonio.

Al principio me quedé asombrada. No le comprendía. ¿Yo su igual? ¿Por qué? ¿Acaso no era su mujer? Si él no me decía lo que debía hacer, ¿quién me lo diría?

Me habían obligado a casarme con él… ¿Qué podía hacer yo sino tomarlo como mi marido?

¿Y con quién hubiese podido casarme de no ser, según lo que había sido establecido por mis padres, con el hombre a quien había estado prometida desde que nací? Todo se había cumplido según la costumbre, y no lograba comprender en qué me habían obligado.

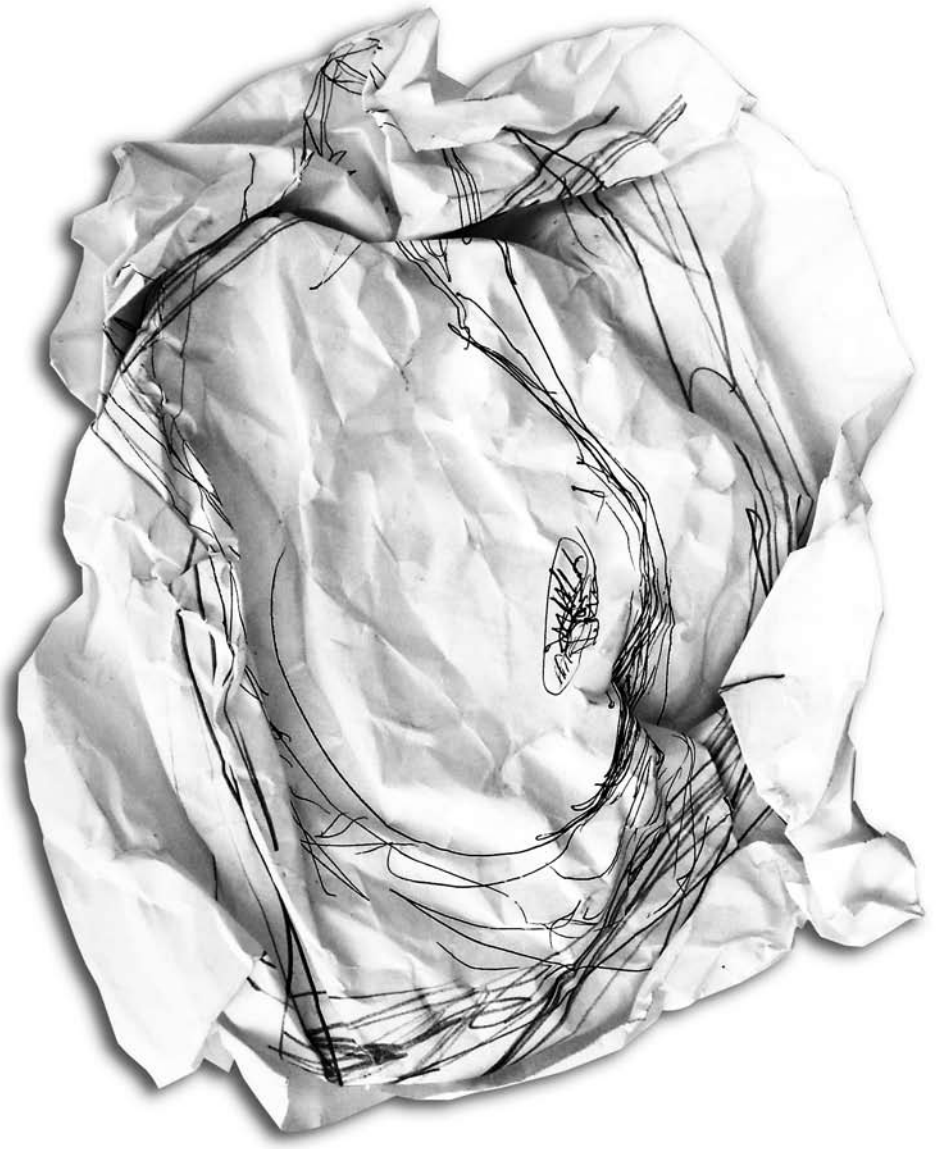
Sus palabras quemaban mis oídos:

—Te han obligado, lo mismo que a mí, a contraer este matrimonio.

Estaba a punto de caer desmayada de puro miedo. ¿Acaso debía deducir de aquello que él se había casado conmigo contra su voluntad?

Hermana, ¡qué angustia! ¡Qué pena mortal!

Me puse a retorcerme las manos, incapaz de hablar, incapaz de responder. Él dejó caer una de las manos sobre las mías, y los dos quedamos en silencio durante unos instantes. Yo no deseaba más que una cosa: que retirase aquella mano. Sentía que me miraba fijamente. Por último, habló de nuevo, con voz baja y amarga:



—Lo que temí ha ocurrido. No quieres ni puedes revelarme tus verdaderos pensamientos. No te atreves a alejarte de lo que te han enseñado. Escucha: no te pido que hables, te pido únicamente una pequeña prueba de cariño. Si estás dispuesta a recorrer conmigo el nuevo camino, inclina un poco la cabeza.

Me observaba muy atentamente. Sentí su mano oprimir la mía. ¿Qué quería? ¿Por qué no habían de seguir las cosas el camino prefijado? Tenía que ser su mujer y deseaba tener hijos varones… A partir de entonces empieza mi pena…, ese peso que me oprime noche y día.

¿Qué hacer? En mi desesperación e ignorancia incliné la cabeza.

—Gracias —dijo él, levantándose y retirando la mano—. Descansa tranquila en esta habitación. Recuerda que no tienes nada que temer, ni hoy ni nunca. Vive en paz. Esta noche dormiré en el cuarto de al lado.

Dio medio vuelta, precipitadamente, y desapareció.

¡Oh Kwan-yin, diosa de la misericordia, ten piedad de mí!

¡Me sentí tan niña, tan inerme y llena de temor en medio de tanta soledad! ¡Nunca había dormido fuera de mi casa, y he aquí que, de pronto, me quedaba sola con la incertidumbre de no haber gustado a mi marido!

En mi desesperación me precipité hacia la puerta. Quizá pudiera escapar, volver a casa… El contacto del picaporte macizo me trajo a la realidad: por el momento era inútil pensar en el regreso. Si por milagro hubiese conseguido huir a través de los patios desconocidos de la nueva casa, hubiera debido tener en cuenta, además, el camino a recorrer, que ignoraba. Y, por otra parte, suponiendo que por una casualidad hubiese llegado, ¿acaso la puerta de los míos se abriría para recibirme? El viejo portero hubiera cedido, sin duda, a mis súplicas, permitiéndome ir a las habitaciones donde pasé mi infancia…, pero allí hubiese encontrado a mi madre, que no dejaría de recordarme mi deber de esposa.

Veo a mi madre, inexorable, aunque condolida, ordenándome regresar inmediatamente a la casa de mi marido: yo no pertenecía ya a su familia.

Despacito, empecé a deshacer mis vestiduras de desposada. Las sombras que se condensaban bajo el baldaquino del lecho me daban miedo, no me atrevía a aventurarme entre los cobertores. Así es que estuve mucho rato sentada al lado de la cama, reflexionando, en una especie de vigilia, las incomprensibles palabras

que había oído. Por último, sentí mis ojos bañados en lágrimas. Oculté la cabeza bajo la colcha y lloré hasta que el sueño se apoderó de mí.

Cuando desperté, había amanecido. Sorprendida por la nueva habitación, sentí que me invadía, súbitamente, la amargura del recuerdo. Me levanté corriendo y me vestí. La sirvienta vino minutos después con el agua caliente, sonrió mirando a su alrededor con ojos de curiosidad. Me enderecé: es una gran cosa haber aprendido de mi madre la dignidad de la apostura. La gente debía ignorar que yo no había gustado a mi marido.

—Lleva el agua al señor —dije—. Se viste en la habitación de al lado.

Arrogante, me vestí con brocados de color carmín y adorné mis orejas con pendientes de oro.

Hermana, una luna ha pasado desde nuestra última conversación. Acontecimientos extraños han sucedido, añadiendo confusión a mi vida.

Figúrate que no hemos ido al domicilio de los antepasados. Mi marido ha tenido el valor de declarar que su madre es una autócrata, y que él no puede tolerar que su mujer sea una sierva de la casa.

Esto ocurrió por una insignificancia. Cuando concluyeron las fiestas de la boda, me presenté ante mi suegra de la siguiente manera: al levantarme, llamé a una esclava y le mandé que me trajese agua caliente. Así lo hizo; entonces la eché en una vasija de cobre y, precedida por la esclava, me presenté a la madre de mi marido, a la que dije, inclinándome:

—Ruego a su honorable señoría que sea tan amable de hacer sus abluciones con esta agua.

Mi suegra estaba en la cama; veía su enorme mole dibujándose bajo los cobertores. Se incorporó, sentase al borde del lecho —no me atreví a mirarla— y se lavó las manos y el rostro; luego, sin hablar, me hizo un además para que me retirara con la vasija. No sé si fue porque mi mano tropezó con los pesados cortinajes del baldaquino o bien porque el miedo hacía temblar mis manos, el caso es que, al levantar el recipiente, derramé un poco de agua en la cama.

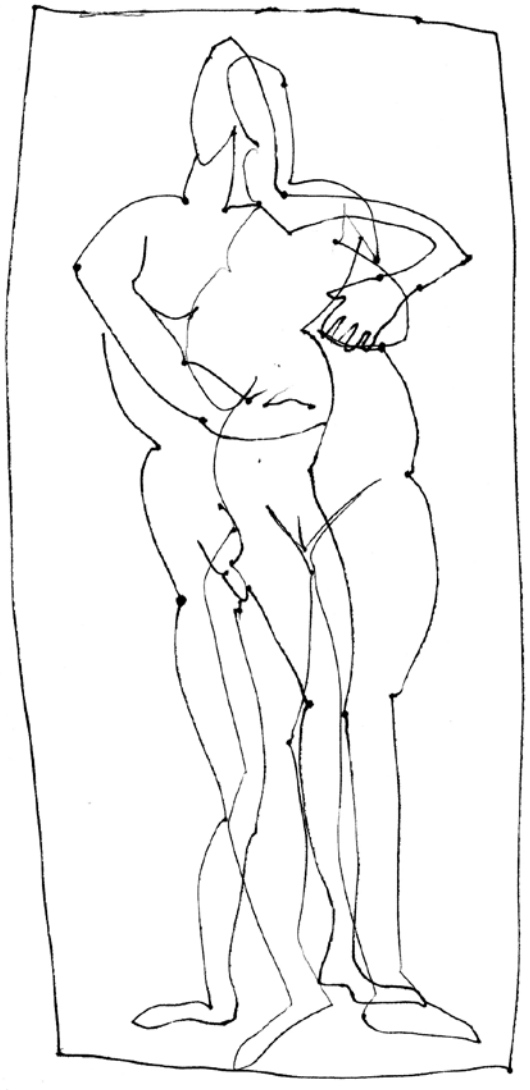
Sentí que la sangre se helaba en mis venas.

El puente de Andrić

Luisa Emilia Rossi Aranda

El hombre no es una idea.

ALBERT CAMUS



Definir es excluir. Hace ya más de medio siglo, Octavio Paz se dio a la tarea de definir la identidad del mexicano a partir de una revisión histórico-ontológica en *El laberinto de la soledad*. En su momento el libro cumplió perfectamente con su cometido. Hoy día, sin embargo, el texto luce como un ensayo exclusivista donde se pretende generalizar al mexicano (a lo mexicano) con base en datos históricos, leyendas y tradiciones del "pueblo".

En *El laberinto de la soledad* Paz critica los fenómenos inmediatos del lenguaje y la conducta del mexicano con base en la memoria colectiva y el conocimiento de sí. Su afán es el de trazar la figura total del mexicano. Lo que Paz no toma en cuenta es que esos fenómenos inmediatos son a su vez particulares y cambiantes, propios de una región o localidad específica. Es decir, en su afán por crear un laberinto donde se encontraran todos y cada uno de los mexicanos se olvida del individuo para apelar a la masa; convierte al individuo en masa.[1]

[1] Siete años más tarde, sin embargo, el propio Paz le daría al pueblo de México el mapa para salir del laberinto: "Piedra de Sol".

Muy lejos de nosotros, en un lugar donde "había una vez un país",[2] probablemente al mismo tiempo que Paz recopilaba los materiales para construir su laberinto, Ivo Andrić trazaba los planos de una construcción más cercana al hombre y su realidad; una construcción cotidiana y, por tanto, menos ambiciosa: un puente.

La vida de Andrić transcurre en Bosnia hasta la adolescencia. Al inicio de la Primera Guerra Mundial se ve obligado a dejar su ciudad y es encarcelado por sus actividades político-revolucionarias contra el imperio austro-húngaro. Luego de obtener su libertad concluye sus estudios de filosofía en la Universidad de Graz (1923) y entra al servicio diplomático de Yugoslavia por lo que le es otorgado el puesto de embajador en Berlín, mismo que se ve obligado a abandonar al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Se establece en Belgrado (por supuesto en condiciones de perseguido político) hasta que concluye la guerra. Desde ahí, desde su trinchera, Andrić comienza a edificar su puente; tres novelas que en 1961 lo harían acreedor al premio Nobel de literatura: *El Puente sobre el Drina, La Señorita (de Sarajevo) y Crónica de Travnik,* publicadas conjuntamente en 1945.

El puente de Andrić es una metáfora de la nodirección. Sobre él, Oriente y Occidente confluyen como dos líneas paralelas que sólo podrían encontrarse en el infinito. Mientras eso suceda, ambas líneas tienen que desembocar en algún sitio y tal acontecimiento se da en una ciudad donde prevalecen las costumbres de los unos frente a la preservación de tradiciones de los otros: "los turcos combatían con la presión y la fuerza, los cristianos con la paciencia, la astucia y la conspiración o la disposición para conspirar; los turcos para salvaguardar el derecho a la vida y su forma de vivir, los cristianos para lograr ese mismo derecho".[3]

Andrić nos presenta una comunidad que se conoce a sí misma y se da a conocer en cuanto a su actividad económica, en cuanto a sus líderes sociales y templos, en cuanto a cómo son sus castigos y por qué castigan. Sin embargo no es una comunidad que se mueve hacia el mismo sitio en conjunto, ya que "todo podía convertirse con el tiempo en una sorpresa, y todo, en cualquier instante, podía transformarse en lo contrario de lo que aparentaba ser".[4]

Ese es el sitio común de las novelas de Andrić: la ciudad inestable, cambiante; ciudad de invasores, refugiados y exiliados (que en ocasiones han olvidado incluso los motivos de su exilio). En este sitio, los ciudadanos son por lo general gente pacífica, pasiva. Los habitantes de la ciudad de Andrić observan cómo "se suceden las generaciones y se transmiten unas a otras no sólo las características físicas y mentales, sino también la tierra y la fe, no sólo el sentido hereditario de la medida y los límites, la facultad de distinguir cada sendero, cada portal y paisaje de su enmarañada ciudad, sino también una capacidad innata"—la del propio Andrić—"para conocer el mundo, a la gente en general".[5]

[2] Emir Kusturica, *Underground*.
[3] Ivo Andrić, *Crónica de Travnik,* Debate, p. 14.
[4] *Ibid.*, p. 201.
[5] *Ibid.*, p. 12.

A orillas de esta ciudad, el puente permanece como prueba fehaciente de que los hombres están en constante búsqueda de su identidad en el espejo de los otros. Empero, Andrić no buscaba *definir* al habitante de esta ciudad sino demostrar que desde éste, parte la búsqueda de la identidad y que la identidad no puede ser sino hasta que se tiene conciencia de que se le busca.

Pero, ¿se habla de individuos o de masa? Como ciertamente es imposible hacer el retrato de todos y cada uno de los habitantes de una ciudad para definir su identidad nacional, Andrić elige excluir las generalidades y partir desde la excepción. Para hablar de ello podemos dar dos ejemplos tangibles de cómo Andrić quería que todo ciudadano pudiera cruzar por el puente pero que éste luciría diferente para cada uno.

Por un lado tenemos al ciudadano consciente de su condición de búsqueda, Alí-Hodja (personaje de *El Puente sobre el Drina*), del cual hablaremos más adelante. Por otra parte está el ciudadano indiferente de sí mismo y de su entorno, representado en la figura de Rajka Radaković, protagonista de *La Señorita (de Sarajevo)*; una mujer cuya única aspiración en la vida es ahorrar.

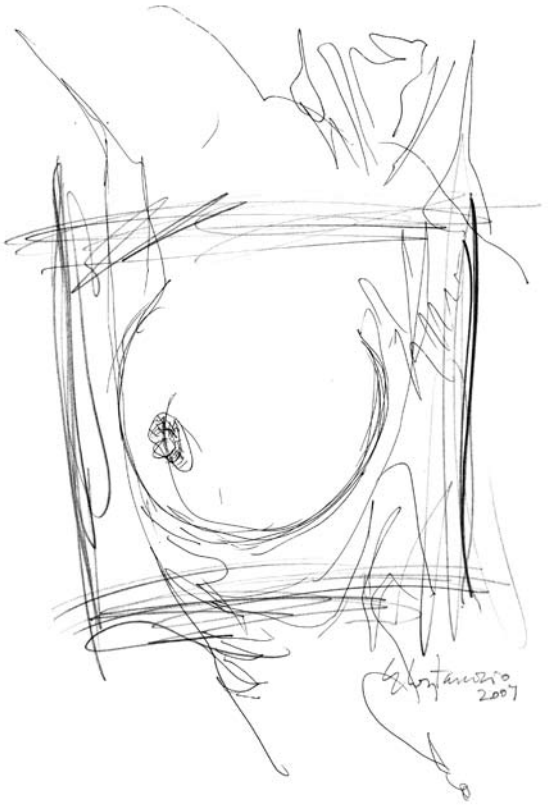
Esta novela es una pieza precisa de análisis psicológico donde se plantea la conexión entre la urbe y el ciudadano desde la indiferencia de este último.

> Prescindiendo de su aspecto exterior, que, por lo demás, siempre había sido así, la señorita no tenía nada en común con los tiempos difíciles y la ciudad doliente. Generalmente, la señorita no se ocupaba ni siquiera con el pensamiento de nada relativo al destino de sus conciudadanos, ni de los que, abierta o tácitamente, se habían colocado al lado del poder estatal y ahora se daban cuenta de que la lealtad no sólo les exigía anuncios y declaraciones ostentosas, sino también sacrificios, pérdidas económicas y personales.[6]

Es ese el ciudadano que le interesa presentar a Andrić: el habitante que, como Rajka, puede o no estar en la disposición de encontrarse consigo mismo y con su pasado, considerando los riesgos que esto implica, para enfrentarse al presente. En el caso de Rajka el ahorro representa la mejor forma de evadirse. Ella sabe que "siempre se puede ahorrar, de todo se puede recortar algo: del tiempo, del calor, de la luz, del alimento, del descanso. Siempre se puede, incluso cuando parezca completamente imposible".[7] Es así como se aleja de la masa, es decir, de la identidad definida, alejándose a su vez de sus sentimientos, preguntándose: "¿De qué servía un corazón capaz de causar gastos?"[8]

El ahorro funge entonces como una falsa afirmación del yo y ésta como rasgo de identidad nacional. Cuando Rajka se da cuenta de que su supuesta separación de la comunidad era en verdad una afirmación de los ideales que la sustentan, cuando se percata de que con su ahorro está siendo cómplice de la sociedad que le ha arrebatado no sólo a su padre y su estabilidad

[6] Ivo Andrić, *La Señorita (de Sarajevo)*, Debate, p. 101.
[7] *Ibid.*, p. 29.
[8] *Ibid.*, p. 201.



económica sino su propia vida entiende que "en realidad ya no era vida, sino un gran ahorro. El gran desierto majestuoso y mortífero del ahorro en el que el hombre se perdía como un grano de arena y en el que no existía ninguna otra cosa ni podía existir".[9] El ahorro la transforma en parte de lo demás, la excluye de sí misma, la anula.

En una situación como la anteriormente presentada es preciso que el puente permanezca en pie para demostrarnos que el hombre, desde su no-identidad, ansía conocer lo otro; más aún, que el hombre cree conocerlo y siente esa necesidad de hacer vínculos con ello. Pero, ¿qué pasa cuando el hombre ha conocido ya lo otro, lo ha visto frente a frente y se ha reconocido a sí mismo en ello? Paul Chamberland lo responde en su poema *Après Auschwitz:* "es como si llevado hasta lo más grave de sí mismo/ al pensamiento no se le ocurriera nada mejor que/ cruzarse de brazos."[10]

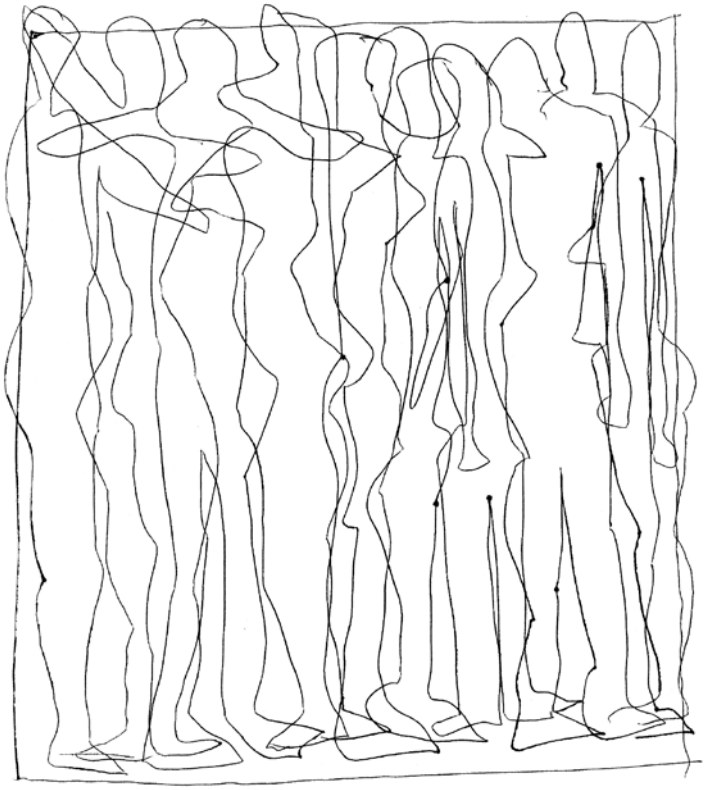
Espejo del propio Andrić, el *hodja* es la otra excepción: el ciudadano que se topa con la indiferencia de los otros, que se encuentra en medio de ellos y los comprende. Por su parte, ellos lo ven como imagen de la vanidad, como aquél que cree haberlo comprendido todo pero que no puede percatarse de su propia soledad. Es sobre el *hodja* sobre quien recae este diálogo que acontece en la *kapia* del puente: "te encontrarás solo en medio de un desierto, frente a frente con tu vanidad, y no tendrás nada que ofrecerle, y en ese momento te devorarás a ti mismo, pero esto no te servirá de nada, porque esa misma vanidad, acostumbrada a mejores presas, no te querrá como alimento y te echará a un lado".[11]

No obstante, el principio básico de Alí-Hodja es el de considerar el pasado como solución al constante deterioro del presente. Sabe que hay dos posibles alternativas para sus conciudadanos, para su ciudad y para él mismo: ya sea que en el presente se den transformaciones absolutamente reversibles (es decir, considera la posibilidad de retomar el pasado como una *nueva* edificación del presente) o, como sucede a fin de cuentas, que las transformaciones que se den sean completamente irreversibles, anulando por completo el pasado, dejándolo como una cosa inservible ante el nuevo presente edificado. En el *hodja* nos encontramos con el ciudadano lleno de nostalgia. La nostalgia de haber sido y ya no ser.

[9] *Ibid.*, p. 221.
[10] Paul Chamberland, *Fénix Integral (poemas 1975-1987),* UNAM, p. 167.
[11] Andrić, *El puente sobre el Drina,* Debate, p. 323.

"Los tiempos difíciles no podían pasar sin que la desgracia cayese sobre alguien"[12] y esto lo sabe muy bien el *hodja*. Parte de su desgracia comienza en el momento en que se da a la tarea de abrirles los ojos a sus conciudadanos, de enseñarles lo que hay fuera de la Caverna. Ellos se lo agradecen como es merecido: clavándole una oreja a uno de los postes del puente. Ese es Andrić, sujeto al puente de la Ficción, al puente que él mismo ha edificado, en el que habría de ver pasar a sus semejantes matándose los unos a los otros como parte de la realidad inmutable, encargado de convertir la ficción en Realidad y de hacer ver la realidad como una simple ficción. "Porque la vida, la verdadera vida, la contemplo lo más cerca posible, la veo seguir su curso en los demás y la siento en mí mismo"[13] afirma Andrić.

"En cada hombre", dice Paz, "late la posibilidad de ser o, más exactamente, de *volver* a *ser*, otro hombre".[14] Podría pensarse que, laberinto y puente de por medio, el hombre siempre encuentra los caminos para acceder al conocimiento de sí. Empero, Andrić nos demuestra que el hombre se acostumbra a los puentes (y quizá también a los laberintos): "todos se familiarizaron en seguida, fácilmente, con la idea de que camino que cruzaba el puente no conducía ya al vasto mundo, y que el propio puente no era lo que había sido: un vínculo entre Oriente y Occidente. Para ser exactos: nadie pensaba en eso"[15] quizá porque hasta la fecha, el hombre ha creído en sus ideas como un ente aparte de sí mismo; tal vez porque el hombre excluye y se excluye, a veces sin percatarse de ello.



[12] *Ibid.*, p. 193.
[13] *Ibid.*, p. 318.
[14] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad,* F.C.E., p. 31.
[15] Ivo Andrić, *El puente…*, p. 269.

A SEÑORITA (DE SARAJEVO)

Ivo Andrić

CAPÍTULO IV (fragmentos)

El 28 de junio de 1914, un domingo, no se diferenciaba en nada de todos los domingos anteriores, a no ser por la soñadora lentitud con que la señorita se preparó para hacer su regular visita al cementerio. Estuvo más tiempo que de costumbre de pie junto a la ventana abierta mirando la otra ribera del Miljacka y las empinadas pendientes rebosantes de verdor. El cielo estaba todavía sumido en un resplandor rojizo y el fresco de la mañana se posaba sobre la ciudad, pero la orilla opuesta del río, con el paseo, estaba ya llena de animación. Los transeúntes hormigueaban, retumbaban los carruajes y pasaban ruidosos automóviles en los que se veía a gente con chillones uniformes de gala que parecían girasoles en día soleado.

Todo aquello lo vio la señorita, pero no agitó su conciencia con más fuerza que pudiera hacerlo un sueño turbio. Su conciencia estaba llena de un contenido mucho más vivo, estaba llena por la realidad del sueño nocturno. Y mientras permanecía de pie junto a la ventana y miraba la bulliciosa ciudad bañada por el resplandor estival, seguía disfrutando de la indeterminada bendición de aquel sueño sin forma y sin nombres fijos. No podría contarlo, ni siquiera podría hacer sobre él ningún comentario, pero estaba toda colmada por el sueño, mientras dormía, e incluso en pleno día, especialmente durante la mañana, cuando las impresiones del sueño nocturno están aún vivas y no han llegado los acontecimientos del día para borrarlas y hacerlas olvidar.

No era la primera vez que soñaba su sueño del millón. Con mayor o menor intensidad, en distintas formas, había soñado en varias ocasiones en los últimos años lo mismo: que alcanzaba el millón y que en el mismo momento lo superaba. Y siempre, igual que la noche anterior, se sentía desfallecer y se expandía por el cálido brillo que la embriagaba por dentro y la bañaba por fuera. Y en el pecho, en algún sitio bajo la garganta, estaba la invencible fuente de aquel brillo entusiástico y embriagador. Y cuando se llevaba la mano al pecho y se la aproximaba luego a los ojos, la veía completamente recubierta por ese fulgor en el que se mezclaban el oro y la plata y que no consistía ni en líquido ni en un cuerpo gaseoso, sino en una cosa intermedia entre ambos, que la elevaba sobre la tierra como una fuerza suave y poderosa, la separaba del mundo, la protegía y amparaba de todo mal y humillación que pudiesen afectar a los hombres.

Bañada y colmada por el brillo, ni andaba ni volaba, sino que flotaba entre un orgulloso paso y un portentoso vuelo. Aquél era el instante de la felicidad perfecta, cuando desde la cima del millón alcanzado sentía que ya no tenía que compartir el destino de la masa ni estar ligada a las leyes de la competencia en las que se revuelve y arrastra la multitud indigna. Vivía el día siguiente bajo la impresión de ese sueño, y le parecía como si de vez en cuando se mostrase en todo, en los pensamientos y en las cuentas, en los objetos que la rodeaban y en ella misma, un reflejo de aquel brillo, misterioso y maravilloso, pero más breve que el más rápido relámpago, de modo que más que verlo lo presentía.

También aquélla era una de esas mañanas en las que la señorita pasaba un rato más prolongado de lo habitual de pie junto a la ventana abierta, a pesar de que hacía ya tiempo que se había despertado y de que estaba completamente vestida, logrando a duras penas librarse de las imágenes de su sueño y decidiendo lentamente empezar lo que el día exigía de ella, de la misma forma que otras mujeres y muchachas de su edad perdían en tiempo asomadas a la ventana abierta sumidas en pensamientos de felicidad y de pena amorosas.

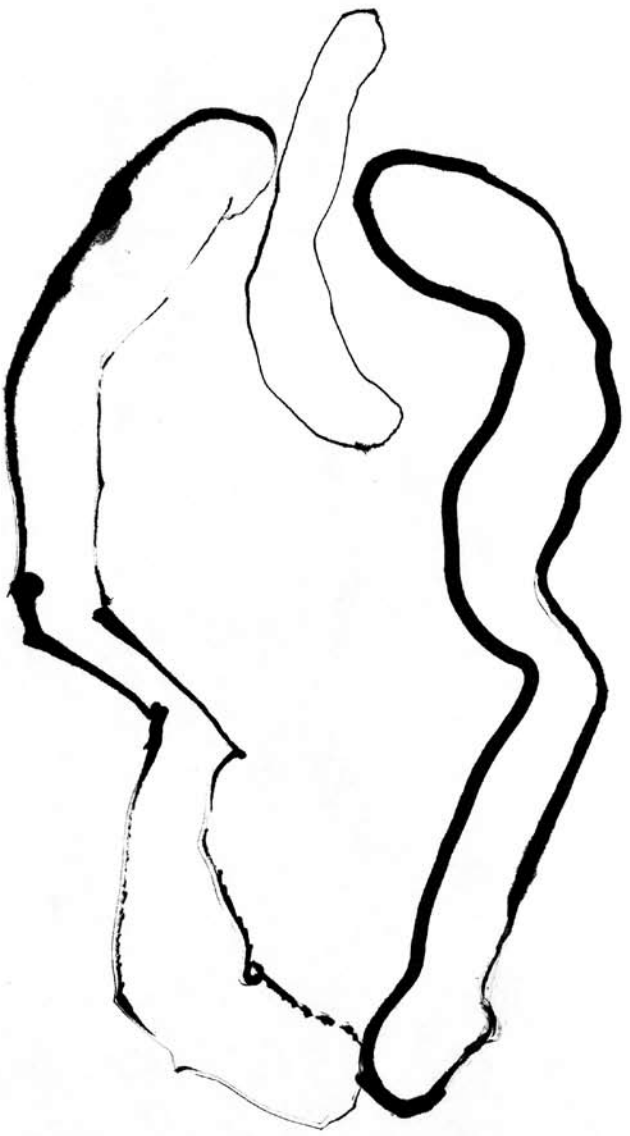
Al contemplar el movimiento agitado de la gente en la orilla opuesta se acordó de que esos días había leído en los periódicos noticias sobre la llegada a Bosnia del heredero del trono Francisco Fernando, y de los preparativos que se hacían para recibirlo en Sarajevo. En realidad no había leído nada, sino que había visto los grandes titulares del artículo de salutación en la primera plana. Porque, al contrario de la mayoría de la gente, sólo echaba una ligera hojeada a las primeras páginas de los periódicos y leía en cambio con toda atención la última donde podían encontrarse noticias sobre licitaciones, liquidaciones y préstamos, cotizaciones y cambios de valores en la economía y en el mercado monetario. A través del recuerdo agradable del sueño, que junto a la ventana, ella aún retenía, pasó como una franja negra el recuerdo de los periódicos. Nunca los había querido y siempre los había visto como algo superfluo y peligroso y en los últimos tiempos hasta había llegado a odiarlos. Y, como ya hemos visto, tenía motivos sobrados para hacer eso.

Con aquel pensamiento desagradable, se apartó por fin de la ventana y empezó a ataviarse.

Cuando estaba ya fuera de casa y se dirigía al puente, en la otra orilla vio una comitiva de automóviles, en los que se distinguían los vivos colores de los uniformes militares, marchaba rápidamente a lo largo del paseo fluvial hacia el centro de la ciudad. Mientras ella cruzaba el puente, los coches desaparecieron. Y en el momento en que atravesaba la estrecha calle que entre dos grandes edificios del Gobierno Regional conduce hasta la carretera de Koševo, resonó, procedente de la ciudad, un fuerte y sordo estampido. La señorita supuso que el heredero del trono se encontraba en aquella hilera de automóviles y que los cañones estaban disparando la salva de honor.

Se quedó en el cementerio como de costumbre hasta poco antes del medio día, y al regresar le pareció por un momento que las calles estaban

muy concurridas y que la gente se daba más prisa en volver a casa. Reparó en ello por un instante, pero en seguida lo olvidó. Entregada por completo a sus pensamientos, volvía con la vista baja, sin mirar a nadie y sin darse cuenta de nada, por el camino de siempre hacia su casa.



Tampoco advirtió que en el Palacio del Gobierno Regional, en ambos balcones, hondeaban grandes banderas negras que por la mañana, cuando había ido al cementerio, no estaban allí.

Acababa de terminar con su madre el modesto almuerzo de los domingos, cuando alguien llamó a la puerta. Era Rafo Konforti. Sorprendida por aquella inesperada visita ahora tan intempestiva y aún más por la extraña expresión y el extraño comportamiento de Rafo, lo dejó pasar dentro de la casa sin más saludos.

—¡Fíjese usted, señorita, fíjese usted lo que ha pasado! —balbuceaba el hombre, mientras su mirada erraba de un objeto a otro.

— ¿Qué ha pasado?

—¿Cómo? ¿Es que no lo sabe usted? ¿Es posible que no lo sepa? ¡Ay, señorita, ha ocurrido una desgracia, una desgracia para todo el mundo! Un atentado. Han matado a tiros al archiduque y a la archiduquesa, su mujer, y a otras cuantas personas más.

Hablaba excitado, le temblaban las manos, y en sus ojos se reflejaba el pánico por la simple pronunciación de aquellas palabras.

*

Las mañanas en Sarajevo, incluso en la época de los grandes calores, tienen el fresco soplo de las mañanas en la sierra. Se respira a gusto y se avanza con facilidad. Por eso llegó pronto al puente situado junto a la calle Ćumurija. Ya veía al otro lado del río el edificio blanco y gran del Banco Unión cuando he aquí en la misma calle Ćumurija oyó los gritos semejantes a los de la noche anterior. Las primeras filas de los mani-

festantes desembocaron en la orilla. La señorita se escondió detrás de un árbol dispuesta a retroceder en caso de que la masa avanzase por el puente hacia ella, o a seguir hacia el banco si el tropel se encaminaba río abajo o río arriba.

Tenían que ser días como esos para que se pudiera apreciar propiamente cómo se vivía en aquella ciudad que estaba repartida como un puño de trigo del que hubiese caído parte sobre las empinadas faldas de las montañas circundantes, parte junto al río que atravesaba la dilatada llanura. Tenía que suceder algo como lo del día anterior o quizá bastaba también un acontecimiento menos significativo para remover todo lo que en esta gente yacía escondido, gente que por lo general se limitaba a trabajar o a gandulear, a gastar dinero o a arrastrar una vida mísera en los arrabales abruptos y angulosos parecidos a un reguero de chozas.

Como toda ciudad oriental, también Sarajevo tenía sus desarrapados, su populacho que en el curso de los decenios parecía haberse ido retirando, desperdigado y aparentemente domado, pero que en ocasiones como esta, según las leyes de alguna desconocida química social, se unía de pronto y estallaba en llamas como un volcán dormido que escupiera el fuego y la suciedad de las más bajas pasiones y de los más insanos apetitos. Aquella masa de lumpen-proletariado y de la pequeña burguesía hambrienta se componía de hombres distintos por sus creencias, costumbres y vestimentas, pero iguales en su innata, solapada e íntima brutalidad y en el salvajismo y bajeza de sus impulsos. Los miembros de las tres confesiones principales se odiaban unos a los otros desde el nacimiento hasta la muerte, de una manera irrazonable y profunda, y llevaban ese odio incluso al más allá que consideraban gloria y triunfo o derrota y vergüenza, según se tratase de ellos o de los otros vecinos de otra fe. Habían nacido, crecían y morían con ese odio, con esa aversión verdaderamente física hacia los de otra religión; a menudo transcurría su vida entera sin que se les ofreciese una ocasión para demostrar aquel odio con toda su fuerza y horror; pero cuando, con motivo de un acontecimiento importante, el orden establecido de las cosas se tambaleaba y se suspendían la razón y la ley durante algunas horas o días fuera del poder, la horda, o por lo menos una parte de ella, después de haber encontrado por fin un motivo a propósito, se derrabada por la ciudad, que, por lo demás es famosa por su refinada amabilidad en la vida social y por su pulida manera de hablar. Todos los odios largamente reprimidos y los deseos latentes de destrucción y de violencia que hasta ese momento habían movido sus sentimientos y sus ideas, asomaban a la superficie, y como una llama que durante largo tiempo ha estado buscando alimento y lo ha encontrado por fin, se apoderaban de las calles, escupían, mordían y destrozaban, hasta que una fuerza más poderosa que ellos los dispersaba o bien ellos mismos se quemaban y agotaban en su frenesí. Entonces retornaban como chacales con el rabo encogido al interior de sus almas, de sus casas y de sus calles, donde durante años nuevamente volvían a vivir ocultos, desahogándose sólo con miradas aviesas, expresiones maliciosas y movimientos obscenos.

¿Quién demonios es Patrick White?

Nick Jackson

UN LECTOR QUE SE EMBARCA EN UNA DE LAS MONUMENTALES obras literarias de Patrick White bien puede estar tentado a hacerse esta misma pregunta especialmente cuando, después de varias páginas, nada de importancia parece haber ocurrido. Hasta sus cuentos son largos y divagantes, con digresiones que llegan a hechos aparentemente mundanos y cadenas de pensamientos que no parecen tener un nexo con la narración; y entonces, de pronto, uno queda misteriosamente enganchado con todos los sentidos y arrastrado por el estilo inimitable de Patrick White, rastreando el hilo de azogue de su escritura como un niño hechizado por la corriente de un río.

Patrick White fue un escritor prolífico. Sus novelas son largas y complejas exploraciones de la naturaleza humana, disecciones cruelmente precisas de la Australia suburbana donde vivió. Fue más conocido por sus novelas épicas: *Árbol del hombre* (1955), *Voss* (1957), *Los Jinetes en la carroza* (1961) y el *Vivisector* (1970) pero también escribió dos libros de cuentos, una autobiografía, guiones para radio y cine.

Sin duda se trata de un autor con un estilo difícil de comprender; con frecuencia cuesta trabajo entrar en sus historias, divagan casi sin una trama, ahondando en los pensamientos y sentimientos de personas que llenan las páginas. Sus personajes crecen, vívidos e inolvidables, desde los mundanos detalles de la vida como por ejemplo en una ida a la oficina de correos o en la preparación de un platillo. En una novela de Patrick White son precisamente las banalidades de la vida diaria las que dotan a sus personajes de su singular intensidad: una caminata para comprar víveres se convierte en una exploración de los sentidos, un viaje a través de la paranoia y la hipersensibilidad. Es un autor que nos muestra que la gente existe a través de (y están conforma-

dos por) pequeños actos cotidianos, insignificantes en sí mismos, más que por grandes eventos históricos.

Cuando a Patrick White le otorgaron el premio Nobel de literatura en 1973, la Real Academia Sueca alabó su: "arte narrativo épico y psicológico que ha introducido un nuevo continente en la literatura". Esto se refiere a la altura de su trabajo así como al estilo de *flujo de conciencia* que White desarrolló para transferir eventos desde el punto de vista de sus personajes en forma individual, entrelazando estas diferentes perspectivas en narraciones de una intensidad particular. James Joyce utilizó el estilo de *flujo de conciencia* para capturar el pensamiento e intuir las impresiones pero donde la escritura de Joyce puede resultar impenetrable e incoherente, la prosa de White es vívida, y los deseos subconscientes de sus personajes están lógicamente conectados con un contexto.

White nació en Londres mientras sus padres estaban de vacaciones en Inglaterra. A los seis meses fue enviado de regreso a Australia donde su padre poseía una granja de ovejas en la llanura desértica. Volvió a Inglaterra para terminar sus estudios; una vez que se graduó de la Universidad de Cambridge y que se estableció en Londres se decidió a forjarse una carrera como escritor. Durante la Segunda Guerra Mundial sirvió como oficial de inteligencia en Grecia y Medio Oriente. Regresó a Australia y se quedó a vivir de forma definitiva en los suburbios de Sydney. De estos antecedentes surgieron los temas y ambientaciones de la escritura de White. Muchas de sus novelas están ubicadas en los suburbios de Sydney pero Europa es con frecuencia una fuente de las aspiraciones de sus personajes o el lugar de donde han huido o se han exiliado. White era capaz de hablar de su tierra natal tanto desde el punto de vista de un extranjero como del de un oriundo de Australia.

Sus personajes principales —los héroes de sus novelas— son siempre inusuales, seres excéntricos. En *Los Jinetes en la carroza,* una mujer de mediana edad que ha heredado una mansión en escombros vive aislada, ocultándose cada vez más profundo, como un animal, dentro de la estructura de su casa en busca de recuerdos hasta que conoce a un hombre, un judío refugiado, con quien traba una extraña relación. White creía que sólo estos excéntricos, expulsados de la sociedad aceptada, podían alcanzar la iluminación. *Los Jinetes en la carroza* reúne a cuatro personas como éstas. Están unidas por el azar, se influencian el uno al otro y llegan a un entendimiento mutuo aunque sus encuentros están cargados de resistencia. Estos personajes no quieren abandonar su aislamiento pero cuando finalmente lo hacen, entran en contacto (es aquí donde Patrick White ejercita su mayor talento al revelar la médula de las relaciones humanas: la mezcla de miedo y sorpresa que las personas experimentan cuando han descubierto sus almas el uno al otro). Algunas veces el autor muestra esto como una unión espiritual; otras, como una visión compartida. Está obsesionado con la condición humana; el anhelo del hombre por una dimensión espiritual. Su trabajo describe a menudo aquellos momentos de cambio de vida interior. Al terminar una de sus novelas tenemos la sensación

de haber participado de una revelación, de haber mirado de reojo una verdad.

El sexo está siempre presente en las obras de este escritor australiano como una motivación poderosa para sus personajes pero a menudo resulta una fuente de humillación o una manera de revelar que la unión de los cuerpos es solamente superficial, de que la conexión real sucede en un nivel más profundo. En el cuento "Vísperas sicilianas" una mujer comete adulterio dentro de una iglesia sólo para darse cuenta de la vacuidad de su acción y de la repugnancia que siente por el hombre; después es perseguida por la culpa y el remordimiento. Lo que pudo haber sido un mero cuento moralista, en manos de White se convierte en una fascinante exploración de la psique de una mujer.

White puede ser un escritor cruel, revelando con incómoda precisión los defectos de la naturaleza humana pero esta perspectiva desapasionada y no sentimental le permite sondear más profundo. En *El vivisector,* explora el tema de la visión artística a través de su descripción de la vida de un gran pintor que tiene la habilidad de exponer el ser interior de sus modelos en sus trabajos artísticos. Su don, sin embargo, es también su maldición: es incapaz de evitar infligir sufrimiento en aquéllos con quienes tiene un contacto íntimo cuando se dan cuenta de que él no puede ofrecer un amor convencional. White no evade temas difíciles; describe las turbadoras relaciones sexuales entre el artista de edad avanzada y una joven precoz quien más tarde se convierte en una gran pianista. Una vez más, el autor evita mostrar interpretaciones suaves del arte y el amor para forzar al lector a mirar hacia algo más profundo: una interpretación menos admisible de la mente creativa. Los capítulos finales revelan la visión del artista: una visión que cada lector crea a través de su propia imaginación.

Patrick White es el maestro de lo indefinible; se da cuenta de que menos es más en términos de comunicar abstracciones. Siempre recurre a puntos de referencia simples cuando quiere que su lector comprenda un estado emocional. En el momento cuando el artista y su amante se dan cuenta de la terrible vacuidad de su relación, el narrador muestra en detalle cristalino un par de pequeñas gallinas negras picoteando la tierra a sus pies, ajenas a la intensidad emocional del mundo de los humanos. Es como si dijera: "¿Y qué con el sufrimiento humano? La vida continúa".

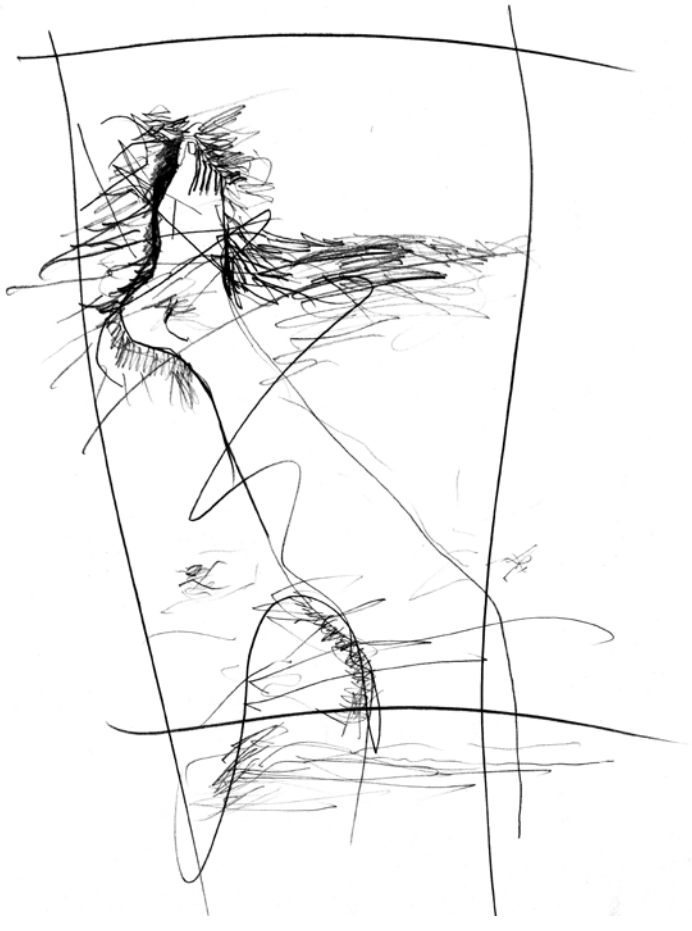
Voss es el resultado de la fascinación de White con los asentamientos y la urbanización en Australia, y el modo en que la cultura europea borró las creencias y la forma de vida aborígenes. La novela rastrea el recorrido de un explorador del siglo diecinueve en el desierto australiano. Su fatídica expedición (basada en una exploración real) es seguida en la imaginación de Laura Trevelyan, una joven con quien Voss, el explorador, formó un lazo platónico antes de su partida y a quien él propuso matrimonio en una carta que nunca recibe una respuesta. Imágenes religiosas saturan las páginas conforme el viaje alcanza su fin. Los pétalos de un arbusto floreciente se convierten en las manifestaciones físicas de los sentimientos que guarda la joven hacia el explorador. White expresa lo infructuoso del empeño humano, la naturaleza insustancial y huidiza del

amor pero nos deja con el asombro ante el mundo natural y la búsqueda de la verdad mientras Laura Trevelyan trata de descubrir qué ocurrió con Voss.

Las novelas de White están llenas de luz y sombra. Nos hace conscientes del rango de estados emocionales que la gente experimenta: que el amor puede estar cerca del odio, que el miedo puede transformarse en éxtasis y que esos estados coexisten lado a lado con frecuencia. En *El ojo de la tormenta* un hermano y una hermana vuelven al lecho de su madre vieja para persuadirla de llevarla a un asilo. Los hermanos se pelean y se tiran a matar mientras su madre se hunde en un estado de olvido estático entre los recuerdos grandiosos de su belleza y de su vida glamorosa de antaño. Es un relato típico de la fascinación de White con los lazos familiares y con la manera en que vidas enteras naufragan en ciertos momentos de la infancia o la adolescencia, momentos en los cuales el carácter de una persona se funde en una forma de ser de la cual son incapaces de escapar. Uno de estos momentos forma una de las escenas centrales de la novela: la hija, adolescente, espía a la madre que flirtea con el joven científico por quien la hija ha desarrollado una pasión. El hecho de sentirse inferior en términos de belleza y encanto personal son suficientes para empujar a la hija a una vida de vacuidad emocional.

Los cuentos de White exploran muchas de las obsesiones de sus novelas pero en ellos su estilo discursivo y los cambiantes puntos de vista dentro de la narrativa no logran el mejor efecto. Aunque con una escritura poderosa y brillante, los cuentos resultan a veces obras maestras fallidas, con digresiones y finales que se sienten incompletos o abruptos. Por momentos estas obras parecen bosquejos de novelas por estar tan difusas y fragmentadas. En ellas White emplea el mismo estilo de *flujo de conciencia* que utilizó con tanto éxito en sus novelas pero que en los cuentos amenaza con disminuir los hilos narrativos.

White se volvió cada vez más apartado conforme fue envejeciendo, y con frecuencia se mostró reacio a ser reconocido o galardonado una vez que se había establecido su reputación como el mejor escritor de Australia. Su recepción del



premio Nobel de literatura fue famosa por su descortesía (se rehusó a asistir a la ceremonia y envió a un amigo a recoger el premio). Con lo obtenido por este reconocimiento creó los fondos de un premio para reconocer el trabajo de autores australianos menos conocidos cuyas obras, de acuerdo con él, habían sido hechas a un lado. Retiró una de sus novelas cuando fue nominada para el premio Booker permitiendo que escritores más jóvenes tuvieran una oportunidad. La fama de Patrick White ha sido opacada desde su muerte por el trabajo de escritores más rentables y que obedecen a la moda. Resulta algo irónico que alguien que defendió autores poco conocidos en su tiempo haya caído en la oscuridad de un modo casi desapercibido.

Quizás él era un poco como el artista de *El vivisector:* un genio que no puede evitar ser cruel con sus modelos mientras revela sus almas torcidas. Las obras de Patrick White iluminan la condición humana de manera sorprendente, a veces impactante. Sus novelas dejan al lector con la impresión de haber experimentado algo de una belleza sutil e interioridad profunda. Sus atmósferas, que reflejan el tedio de los suburbios y la malicia casual, se contrastan con un abrumador sentido del misterio de la vida y la belleza temible del mundo natural.

VOSS (fragmento)

Patrick White

Tarde ya en el día de su llegada, el grupo descendió de las colinas hasta el valle del río, por el que corría el agua café con un murmullo de ocaso mientras los peces cafés tomaban la siesta sobre las piedras. Los caballos aguzaban sus orejas y no se cansaban de arquear sus espaldas. Todos ellos venas nerviosas extendiéndose por el placentero valle. Estaban tan seguros de sí. Lo que, aún a los extraños, ciertamente inspiraba confianza y la sensación de haber llegado a casa.

Pronto, las vacas domésticas habían corrido a mirarlos, y los carneros con cuernos, arrastrando su sexo entre los tréboles, eran traídos de vuelta al rebaño por un joven pastor. Pero el valle era lo que atraía a Voss. Sus esplendores minerales aumentaban bajo esa luz. Conforme el bronce se retiraba, venas de plata se avecinaban por los

despeñaderos, botones de amatista y zafiro resplandecían en las colinas, hasta que el vaquero rodeó ese bastión que amurallaba fuera de la vista el último baluarte de belleza.

"¡Ah!" exclamó Voss, ante la vista.

Sanderson rió, casi aborregadamente.

"Esas rocas, en esa parte de la colina allá arriba, son las 'Torres' por las que el lugar toma su nombre".

"Es bastante adecuado", dijo el alemán. "Es un castillo".

Por el momento, esto era oro puro. El raudal morado del atardecer que fluía al pie de la montaña casi ahogaba a Voss. Pedazos de recuerdos se aceleraban dentro de él haciendo parecer todavía más intolerable el que, finalmente, no se habría de hundir, sino que saldría como de los otros ahogamientos, en la misma calamitosa balsa.

También Sanderson lo traía de vuelta, lanzándole palabras simples, impasibles.

"Pueden ver la granja. Allá bajo entre los sauces. Ese es el cobertizo donde esquilamos los borregos. La tienda, allá junto al olmo. Y los dormitorios de los hombres. Verá, ya somos toda una comunidad. Incluso están construyendo una iglesia".

Madejas de niebla, o de humo, se habían enredado entre las sombras moradas. Los perros salieron disparados entre columnas de polvo, para mezclarse con la compañía de los jinetes y ladrar hasta que se atragantaban con sus propias lenguas. Sin embargo, los hombres iban en silencio, frente a la magnificencia que acababan de presenciar y ante el prospecto de nuevos conocidos. Algunos sintieron miedo. El joven Harry Robarts comenzó a temblar en un sudor frío, y Turner, quien llevaba ya varios días sobrio, temía que en su desnudez no podría sobrevivir a más experiencias peligrosas. Aún Palfreyman se daba cuenta de que no le había rezado a Dios ese día, y que debía de perder el derecho a cualquier avance que hubiera logrado en el camino donde el progreso es quizás una ilusión. Así que se había quedado rezagado, y no se hubiera relacionado con ninguno de sus compañeros de haber sido posible evitarlos.

Una mujer con un vestido gris y un delantal blanco, sosteniendo de la mano a una niñita, se acercó y habló con gravedad y gran dulzura.

"Bienvenido Sr. Voss, a las Torres del Rin". A lo cual añadió, no sin una sonriente confusión, "Todos son bienvenidos, claro".

FRAGMENTO DE "RIDERS IN THE CHARIOT"
SOBRE EL TEMA DE LA "BELLEZA ESPIRITUAL"

Pero el trabajo y el deber no abrumaban su juventud. Por el contrario. Había muchos placeres simples. Estaban las expediciones, sola con los hermanos y hermanas, o en compañía de miembros de la congregación, en el invierno a patinar y recolectar nueces, en el verano hacer paja, perdiendo el tiempo junto a un seto o junto al agua, en esas largas tardes en que se medio sueña, se medio vive.

Rob —siempre el que más se atrevía— una vez pensó en sugerir: "¿Por qué no subimos al interior de la catedral y ahí pasamos el rato? Hace demasiado frío afuera, y no hay otra cosa que hacer. ¿Eh? ¿Qué te parece, hermanita?" Ella estaba acostumbrada a dudar porque la responsabilidad sería de ella, pero en esta ocasión cedió, no porque los otros le estaban pegando y pellizcando, sino porque ya latía con la expectativa. Nunca había hecho más que mirar hacia dentro de la catedral de su pueblo, y ahora el cordón de niños de pronto era aspirado en serie por la puerta boquiabierta, directo al olor de tubos de agua caliente, y a un mundo que al formarse

no los desaprobaba por su audacia, sino que los ignoraba enteramente desde un principio. Un gran bosque circundante se alzaba alrededor de ellos, sus ramas de piedra arqueándose sobre sus cabezas contra un firmamento azul y carmesí, por el cual se filtraba la luz sutilmente hacia abajo, o la música. Al principio, los niños actuaban con respeto. Sus extremidades habían dejado de pertenecerles. Habían encajado en sus rostros expresiones santas, como pequeñas máscaras grotescas. Pensando que tenían que hacerlo, admiraban objetos sin interés, como las placas para los muertos, y tan sólo chillaron con demasiada fuerza al descubrir al galgo italiano de alguna duquesa yaciente. Tal autenticidad en piedra derritió sus espíritus naturales. Se sintieron más seguros. Estaban riendo, y dándose en la espalda palmotadas innecesariamente duras, con caras rubicundas aun en esa penumbra. Poniéndose cada vez más colorados por el olor que alguno de ellos produjo, apenas lo suficientemente fuerte para oírse. Luego fueron barridos por una sola ráfaga, aunque hacia distintos rumbos, haciendo estrépito y dispersándose, estallando, a pesar de los siseos y arrebatos de la mentora, su hermana mayor. Era igual tratar de restringir con las manos o con amenazas a un montón de truchas recién cosechadas, que atrapar a los niños una vez que habían sido revertidos a su hilarante elemento. Ella pronto los perdió de vista. Pronto, ese pudo haber sido Rob, asomándose desde una de las ramas de piedra allá arriba, en compañía de los santos morados.

Sin embargo, ella se alegraba de sentirse exhausta con su impotencia. Paseó un poco, y se dejó influenciar por el clima de leve solemnidad. Eventualmente se serenó lo suficiente para sentarse sobre una silla de bejuco con la actitud para escuchar la música sagrada. Y es que el órgano no había dejado de tocar. Había estado consciente de ello, pero hasta ese momento comenzó a escuchar. Una música de una fuerza y solidez como para poner a prueba las capacidades del harmonio en casa. Ella nunca había oído algo así, y al principio sintió miedo de aceptar lo que estaba experimentando. El órgano latigueaba juntas las barras de música hasta que hubo un completo y brillante andamiaje de sonido. Y siempre, las escaleras doradas se alzaban, extendiéndose y extendiéndose, como si quisieran alcanzar una ventana en un incendio. Pero no había ningún incendio, solamente una felicidad paradisíaca, emergiendo y alzándose, como si ella misma subiera por el celestial andamiaje y colocara todavía más escaleras para alcanzar más alto. Su valentía le falló antes de llegar a la cumbre, cuando debía dar el paso hacia el espacio, estrellarse entre los cerillos que caían, o ser llevada para siempre fuera de la vista. Por un instante flotó en la nube de la indecisión, aliviada por los dedos infinitamente amables.

Así que, al final, cuando el órgano dejó de sonar, ella estaba absorta y sudorosa. Se sintió tonta, por sus lágrimas, y su recobrada torpeza. Y por un extraño caballero que la miraba.

"¿Entonces?" se rió el hombre, con un placer y un interés genuinos, pero a través de mucha flema.

Ella se sonrojó.

Él se veía chistoso, blanco como la harina. Su abrigo estaba mal abotonado. De su pelo había caído caspa sobre sus hombros.

"No te voy a preguntar lo que pensaste de eso, porque", dijo él, "sería una pregunta ridícula".

Ella se sonrojó aún más. No había suelo sobre el cual caminar. Se sentía horrible.

"Nadie jamás", dijo él, "transmite la esencia de la música en ninguna de la basura que nos arrojan regularmente, aunque lo intentaran".

Comenzó el asunto de tratar de liberarse por sí misma, pero su silla chilló como los pizarrines sobre el pavimento.

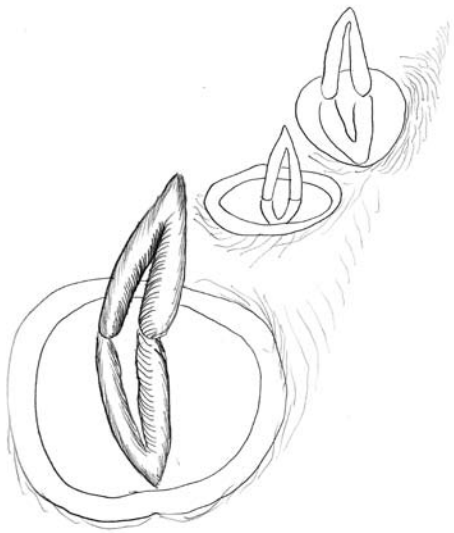
"Ese fue el Gran Compositor", continuó el desconocido caballero, en una agonía de entusiasmo y obstrucción bronquial.

Pero la referencia le hizo parecer más amable.

"Veo que recordarás este día", dijo él, "cuando hayas olvidado muchas otras cosas. Probablemente te ha llevado a acercarte más de lo que nunca podrás".

Luego se alejó caminando, espantando algo con su escorbútico hombro.

Para entonces, la niña casi lloraba de nuevo, pero ahora de la pura vergüenza. Escapó furiosamente para reunir a sus niños perdidos, y no se recuperó hasta que los hubo arreado a todos.



FRAGMENTO DE "RIDERS IN THE CHARIOT" SOBRE EL TEMA DE LA "VIOLENCIA CEREBRAL"

Varias tardes a la semana, luego de ponerse sus guantes y su sombrero con velo, la Sra. Jolley no se iba exactamente, sino que, en vez, procedía a la residencia de su amiga en *Sarsaparilla.* Subiendo la colina y siguiendo la calle, no quedaba lejos, pero estaba lo suficientemente alejado para convertir la caminata en una misión. El pavimento sonaba mucho más sólido. La Sra. Jolley estampaba sus pies y pateaba hasta sentirse satisfecha. La mera vista de un autobús pasando por un área construida restauraba la circulación de cualquier persona, igual que una ronda de carne y tiras de tripa alimentaban el espíritu, y la ferretería tocaba el corazón. Así, la Sra. Jolley continuaba su camino, debajo de los *lofostemos,* hasta la calle Mildred. A cinco minutos de la tiendita, con un doctor muy a la mano en la esquina, era un domicilio bastante deseable. Así, la Sra. Jolley procedía, sonriéndole a las señoras asomadas por las ventanas de sus casas de ladrillo. Podía corregir la posición de una costura o dos. Estaba entonces lista para llegar.

Si el ladrillo de la Sra. Flack parecía ser el mejor de todos, con sus tejas mejor y más brillantemente barnizadas, era quizás por las conexiones de su difunto esposo con la gente dedicada a ese oficio. Ahí estaba el nombre KARMA horneado en esmalte. Considerando su delicado estado de salud, la dueña arriesgaba demasiado por conseguir la pulcritud, aunque ciertamente le pagaba a un anciano unos cuantos chelines para que podara el pasto y casi había tenido éxito en animar a un hombre todavía más viejo para que hiciera lo mismo por menos dinero. Los jueves, además, una fuerte mujer lidiaba con agacharse y cargar, pero el arreglo podía llegar a descontinuarse. Dependería de cómo avanzaran las cosas.

A la Sra. Jolley le encantaba el pestillo de la Sra. Flack. Le encantaba la puerta rústica hecha de estacas. Le encantaba el seto de *Orange Triumph.* Pasar su guante sobre la superficie de ladrillos de la casa de la Sra. Flack le provocaba escalofríos. El sonido de la comodidad la arrastraba con locura hasta las cavernas de la envidia.

En cuanto a la Sra. Flack, ella raramente saludaba a su amiga con algo más que un:
"¡Hmmm!"
O:
"¡Vaya, no pensé!"
O a lo más:
"No miré el calendario, pero debía de haberlo sabido".

Pero la Sra. Jolley entendía el significado de todo ello. Podía haber sido un gato, excepto que se frotaba contra el aire.

La Sra. Flack en ocasiones era descrita como de aspecto más bien amarillento, aunque para decirlo con mayor exactitud, era de un tono medio beige. Durante muchos años, contaba ella, había sufrido de un trastorno de la bilis. También era víctima de piedras vesiculares y de várices, por no decir nada de su corazón. Ella parecía estar casada con su corazón, de no ser sabido que era viuda. Sin embargo, bajo el espíritu de dichas complicaciones y lealtades, se movía de un modo lento, definitivo, y aun cuando no hubiera estado ahí, estaba siempre extraordinariamente bien informada de todo lo que pasaba. De hecho, había sido sugerido por aquellos pocos a quienes les hacía falta sentir respeto, que la Sra. Flack era omnipresente —incluso debajo de las camas, junto con la pelusa y las bacinicas—. Pero la mayoría sentía demasiado respeto ante su presencia como para cuestionar su autoridad. Sus sombreros eran demasiado sobrios, sus reportes demasiado fácticos. Donde la ligereza está ausente, tan sólo se puede inferir la verdad, y sus dientes eran lo suficientemente anchos y reales para darle peso y espanto a sus palabras.

Los comentarios se colapsaban en los labios de la Sra. Jolley al estar frente a su amiga. *Su amiga.* La palabra era bastante alarmante, incluso algo mágica. La Sra. Flack alzaba la mirada luego de estar azotando los *Orange Triumphs* con el chorro de la manguera de plástico, o, sentada en su sala de estar detrás de un profético vapor de té simplemente miraba antes de pronunciar.

"Esa pobre alma", comenzaba, "que ambas conocemos —no hay necesidad de decir nombres— cómo es que habrá sobrevivido todos estos años con una rebanada de pan y manteca, y mientras, sus parientes bien acomodados, por no decir de plano que son ricos. Para su propia conveniencia, la metieron en una institución luego de la muerte de la madre, pero la persona en cuestión gritó y gritó y se aferró al enrejado con ambas manos, así que se vieron obligados a regresarla. Eso me da la razón. Siempre me siento agradecida de que, en mi caso, no hay vínculos, no hay encumbramientos, no hay ni siquiera una hipoteca en la casa".

"¡Ah", la Sra. Jolley tenía que protestar, "Yo soy madre!"

La Sra. Flack pausaba, le quitaba una pasa quemada al bollo y parecía estar acusándola terriblemente.

"No puedo reclamar haber tenido tal experiencia", declaraba.

Entonces, luego de fruncir el ceño, empezaba a reír, pero débilmente —era una inválida, había que recordarlo — a través de las rayas de sus pálidos labios.

Como palitos de queso en un buffet, la Sra. Jolley se recordaba, y de inmediato se reprochaba su falta de respeto.

"No fue mi intención", se apuraba a decir, agarrando rápidamente algunas migajas. "Es decir, no quise sugerir". Y luego: "¿De verdad estás completamente sola?"

"Sí, querida". La Sra. Flack suspiraba.

En ese momento algo pasaba, de tan peculiar sutileza que debe de haber eludido la percepción de todos excepto de aquellos involucrados en dicha experiencia. El catalizador de simpatía parecía destruir las envolturas de la personalidad, dejando a los dos seres esenciales libres para emerger y flotar. El pensamiento debe de haber jugado una parte muy pequeña en cualquier estado tan pasivo, tan sin dirección, y sin embargo, era difícil no asociar un proceso mental con un silencio tal, tan despiadado y dominante. Mientras continuaban sentadas, las dos mujeres empapaban la habitación con los colores polilla de su mente unificada. Breves suspiros irrumpían, brillando sobre la alfombra Wilton de pared a pared. Los sonidos de los estómagos, rugiendo líquidamente, chorreaban el ya impecable barniz. Las miradas se rechazaban entre sí como apoyos obsoletos para la comunicación. Ésta pudo haber sido una comunión perfecta entre almas si no hubiera sugerido, al mismo tiempo, una perfecta conspiración.

La Sra. Jolley era usualmente la primera en regresar. Ciertas imágenes reamueblaban el barrido aposento de su mente. Había, por ejemplo, —y era lo que más quería— la cómoda de plástico de color azul pastel colocada en la segunda recámara de la Sra. Flack.

La cara de la Sra. Jolley se endurecía bastante y entonces se alineaba, como si se hubiera podrido un edredón rosa y azul.

"Sola, quizás, pero en un hogar encantador", se le oía murmurar.

"Sola no es lo mismo", respondía usualmente la Sra. Flack.

Y sonreía.

Versión de Pilar Rodríguez Aranda

Obligar al escalofrío: Jaroslav Seifert

Christian Peña

He tenido que llegar a edad avanzada
para aprender a amar el silencio.
Conmueve a veces más que la música.
En el silencio aparecen señales emocionadas
y en las encrucijadas de la memoria
detectas nombres
que el tiempo pretendía ahogar.

JAROSLAV SEIFERT, *Jardín del canal*.

Jaroslav Seifert nació el 23 de septiembre de 1901, en el barrio de Zizkov de Praga. Comenzó su carrera literaria a muy temprana edad, incursionando en múltiples formas de creación poética, desde las vanguardias francesas y la poesía de corte social hasta ejercicios cercanos a los *Caligramas* de Apollinaire o los *Topoemas* de Octavio Paz; desde la sonoridad exacta de la métrica, hasta el verso libre. En 1922 se enroló en el nuevo Partido Comunista checoslovaco, en donde conoció a muchos de sus contemporáneos, entre ellos: Konstantiín Biebl, Vilém Závada, Frantisek Halas y Vladimir Holan, siendo este último a quien Seifert admiró por encima de todos.

En la poesía de Seifert el impacto poético y el reposo del asombro conviven plenamente; el pasmo es el arma mediante la cual, el poeta logra tocar lo más hondo de la expresión lírica. Así hable de la situación de los judíos durante el holocausto, o de la admiración de un viejo hacia las huellas que dejan en el césped las rodillas de una jovencita, en su obra existe un nudo perfecto entre experiencia y lenguaje; Seifert sabe que la experiencia no puede plasmarse en la página sin hacer uso del lenguaje, así como el lenguaje necesita una experiencia previa para nombrar las cosas. Seifert comprende que el lenguaje es en sí mismo una experiencia, evoluciona al igual que ella.

> Aprendo a escribir versos como el soldado
> aprende a tocar trompeta
> cuando en la ventana de la caserna resopla su
> cara en el metal de oro
> y los largos sonidos aletean leves por las calles

Puede decirse que Seifert nació al pronunciar su primera palabra bajo una tormenta eléctrica: su memoria es un álbum de relámpagos. Su aliento, más que una voz, es un eco; la palabra se reinventa en casa libro y su lengua imanta hacia el vacío: sitio en donde todo se descubre.

. . . sé muy bien
que el poeta está obligado siempre a decir más
que lo que esconde el rumor de las palabras.
Y eso es la poesía.
De lo contrario con la palanca del verso no podría
hacer saltar el capullo de los melosos goznes
y obligar al escalofrío
a que nos recorra la espalda
mientras desnuda la verdad.

La obra de Seifert cuestiona no la existencia sino una realidad que, en la mayoría de las ocasiones, nos rebasa. Sus versos plagados de referencias a Praga, a Mozart, a la música, al amor como un nudo que, si bien no es capaz de brindarnos respuestas, al menos atenúa el golpe de una derrota anticipada.

Ahora ya sé por qué a los enamorados
les gusta sentarse
en el banco cercano,
y por qué, en este lugar,
cantan los pájaros tan jubilosamente.

Allá abajo, Praga se iba despertando.
Mozart la amaba.
Y como Lori a los pies de Mácha,
a los pies de Mozart está también Praga.

La muerte es un tema recurrente en la boca de Seifert; no se trata sólo del final sino un final catastrófico, una conclusión más que una puerta abierta. Tal vez uno de los poemas más alusivos a lo anterior, es uno dedicado a Vladimir Holan:

Holan tardó en morir. . .
La muerte quería su sumisión
más él la sumisión no conocía
y hasta el último momento
luchó furiosamente con la muerte.

El ángel que levantaba sus brazos
cuando se desvanecía,
estaba sentado al borde de su cama
y lloraba.

Después de un silencio absoluto que data de 1956 a 1965, el eco de Seifert resuena con más fuerza al publicar *Concierto en la isla* (1965), libro con el que comienza la última etapa de su poesía, caracterizada por su regreso al verso libre. De esta misma fecha datan libros como *La fundición de las campanas* (1967), *La columna de la peste* (1977) y *El paraguas de Piccadilly* (1979).

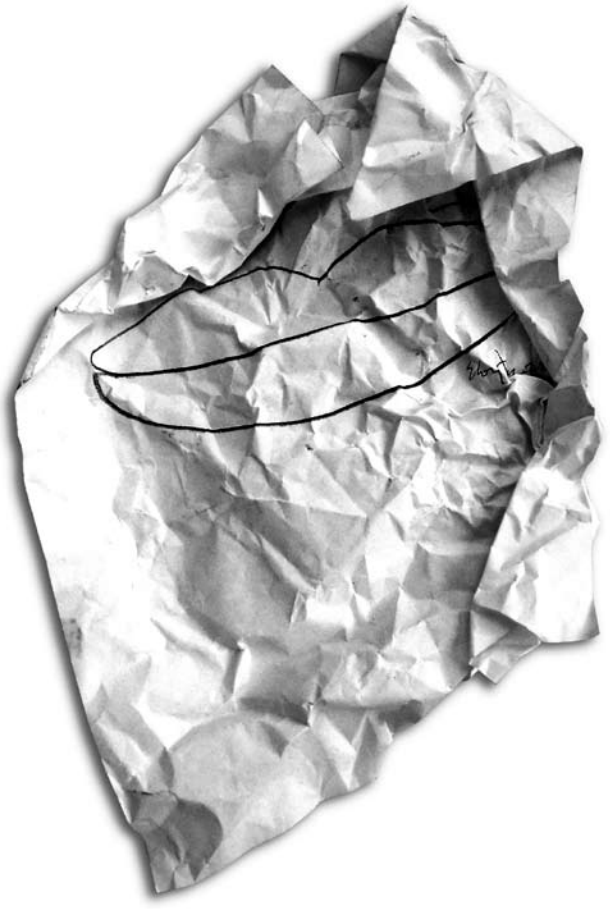
Nuestras vidas se deslizan
como los dedos sobre el papel de lija;
días, semanas, años, siglos,
y había épocas en que pasábamos llorando
largos años.

Seifert fue el primero en la historia de su país en obtener el Premio Nobel de Literatura en el año de 1984; a partir de esta fecha comienza a ser traducido a varios idiomas. En castellano, se pueden encontrar títulos como *En las ondas de la TFS, Praga en el sueño y Praga.* En estos libros, la poesía es un constante ver; el poema es el instante en que la mirada penetra en los signos de la existencia:

Pero la vida se me escapa más deprisa
que el volátil éter
de una botella rota.
Pues sí, tengo depresiones
como tienen los ancianos
y de noche me asaltan con frecuencia
angustiosas pesadillas

Jaroslav Seifert murió el 9 de enero de 1986, después de varios años de enfermedad. Dejó sus palabras a manera de catálogo: exposición de lo más ínfimo que el cerebro guarda, lo oscuramente iluminado, los hábitos de las heridas que nos constituyen:

El conde ha muerto, la condesa ha muerto,
el poeta ha muerto.
Los músicos han muerto.
Todos mis amores han muerto
y yo solo me dispongo ya a partir.
Eso me suele parecer al menos
cuando mirar deseo tus lejanos ojos
y busco en vano, en algún lugar distante,
la postrera piedra del jardín
que también ha muerto.



POEMAS ESCOGIDOS

Jaroslav Seifert

GUILLAUME APOLLINAIRE*

Preferimos no recordar cosas pasadas olvidemos
mirando desde el fondo de la calle y con los ojos vueltos arriba
me acordé sin embargo de Usted poeta
cómo pasó por aquí años antes y con una sonrisa dijo: Pastora Eiffel
En otoño los barcos atraviesan la ciudad como años que fluyen lánguidos
a dónde fue Su musa cuando Usted dijo adiós a París
en la calle he encontrado mil mujeres y ninguna es tan hermosa
pero Étoile la estrella de Belén aún brilla
Aprendo a escribir versos como el soldado aprende a tocar trompeta
cuando en la ventan de la caserna resopla su cara en el metal de oro
y los largos sonidos aletean leves por las calles
París es el espejo de Europa veo en él Su sonrisa
subo subo por esta escalera a las estrellas
en las ramas de acero una bailarina rosa toca la guitarra
se posa una mariposa cansada en las rosas de su pelo
pero el día es demasiado chico para que quepa en él la ciudad
desde la ventana de Trocadero se columpió la luna frunciendo el ceño asesino
y es de risa aunque sean bellas todas las cosas del mundo
abrazo el pecho de piedra de la esfinge en el Louvre
recordando a Su señora llorar sobre el libro de versos
pero el cohete dorado muere antes de encenderse
ojalá no todos los poemas sean mucho más bellos que éste

* (De *En las ondas de la TSF,* traducción de Odile Cisneros)

sobre la ciudad de Sus noches que Usted tanto amó
Su cabeza en blancas vendas eternamente frente a mis ojos
y es de risa me reclino sobre un cañón a la antigua
la oscuridad cierra frente a mí la Guía de París
arpa eólica es la Eiffel escucha el viento de sucesos y belleza
hincha las velas del arte Oh timonel muerto

SI LAVAN LAS LLUVIAS*

Si lavan las lluvias de sus tejados
la luz de la luna,
las gárgolas la devuelven al canal
y luego recuperan un sueño de siglos.

La aldaba calla. La herrumbre hambrienta
a través de la grieta de la pared
mira algo tan sólo con un ojo:
su propia destrucción.
Incluso el pozo se está secando,
ya no le piden agua.
Sobre el brocal puedes, con todo, meditar
sobre la vanidad melancólica
de las cosas del mundo.

Praga es la última de las antiguas ciudades
y todavía ofrece afablemente
un rincón donde no se mueve el tiempo
y el reloj está parado.
Al fin y al cabo sus manecillas
no pueden nunca marcar
más que el próximo pasado.

Si no hay, pues, paraíso, como usted dice,
y no existen los ángeles,
por lo menos aquí y delante de nosotros
está sin duda alguna el infierno
aunque también el hombre inventó el infierno.
Hasta inventó la muerte,
¡y existe!

Cuántas cosas inventa la gente,
solamente para poder rebasar su muerte.
Sin embargo el tiempo de los murciélagos
todo lo tira con la membrana de las alas.

¡Si el hombre pudiera esconderse por lo menos
en esos agujeros
que aquí en el aire han abierto las llamas
o si pudiera atarse un rayo alrededor de la mano
y caer hacia el abismo
que está sobre nosotros!

* De *Concierto en la isla*, traducción de Clara Janés.

EL TÍMIDO SUSURRO DE LA BOCA BESADA. . .*

El tímido susurro de la boca besada
que sonríe: Por un sí,
que hace tiempo no escucho.
Ni tampoco me oca.
Sin embargo quisiera encontrar aún palabras
que estén amasadas
de miga de pan
o de olor de tilos.
Pero el pan se ha puesto mohoso
y el perfume amargo.

Y en torno a mí se arrastran palabras
[de puntillas
y me ahogan,
cuando quiero asirlas.
Matarlas no puedo,
y a mí me matan.
¡Y retumban las puertas a golpes de
[maldiciones!
Si pudiera obligarlas a bailar para mí
se quedarían mudas.
Y aún cojearían.

Sin embargo sé muy bien
que el poeta está obligado siempre a decir más
que lo que esconde el rumor de las palabras.
Y eso es la poesía.
De lo contrario con la palanca del verso
[no podría
hacer saltar el capullo de los melosos goznes
y obligar al escalofrío
a que nos recorra la espalda
mientras desnuda la verdad.

* De *Concierto en la isla*, traducción de Clara Janés.

Brevísimos apuntes a *La abundancia* de Derek Walcott

Gabriela Aguirre Sánchez

Rompemos una vasija, y el amor que reúne los
fragmentos es más fuerte que el amor que dio
por sentada su simetría cuando estaba intacto.
DEREK WALCOTT, *La voz del crepúsculo.*

Mi relación con Derek Walcott empezó hace poco. Un encuentro circunstancial, casi un accidente. A él y a mí nuestras lenguas nos separan. La poesía nos une.

Hay algo en Walcott que, más allá del compromiso de hacerlo, me tiene ahora escribiendo estas palabras. Lugares, una geografía (que pronto deja de ser sólo suya) a la que me acerco con curiosidad y miedo. *The Bounty,* una embarcación que viaja del Mar Caribe a la elegía en que la madre canta. *The Bounty,* un poema de agua. Un poema extenso de agua: un poema océano.

¿Cómo hacer que quepa todo el mar en un poema? ¿Cómo poner un océano en palabras? Walcott lo hace. Pone al mar en nuestros ojos, al mar con toda su luminosidad y toda su tristeza. Un océano de frases habitables donde el pretérito es un tiempo en el que se conjugan todas las cosas.

La ciudad de Walcott se vuelve un lugar mítico: ciudad en donde la voz —*humo de bosque*— de Sesenne y los dibujos a carbón de Kollwitz, son una ciudad dentro de la ciudad, un mundo dentro del mundo. Así, la realidad se vuelve cada vez más amplia, el alfabeto adquiere sus mejores letras y la poesía se convierte en un arma que dispara contra la esclavitud y la injusticia del mundo.

La lengua nos separa. La poesía nos une. Y él lo sabe:

Todo ecos, todo asociaciones e inferencias,
el tono de Antonio Machado, incluso en traducción,
el verbo en la tierra, los sustantivos en las piedras, las paredes,
todo inferencias, todo ecos, todo asociación (...)

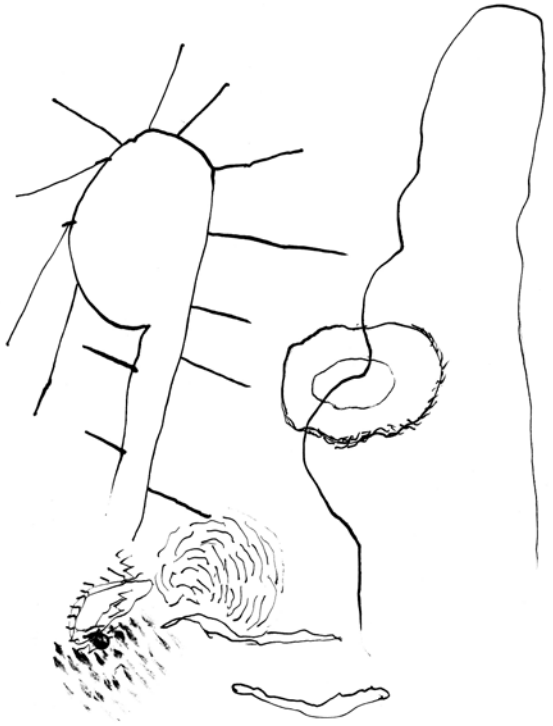
Leer a Walcott es un ejercicio doloroso y bello. La memoria es también una embarcación que recorre un océano personal y propio, y que, a veces, naufraga en la infancia, en ciudades cuyos nombres no recor-

damos, en carreteras que conducen a lugares del pasado que va y viene y nos arrastra. Una marea que arroja caracoles a la playa por donde Walcott camina y se detiene de vez en cuando a escribir mensajes en la arena: en ocasiones el nombre de una flor que crece en Santa Lucía, en otras, el relato del exilio cuando "tras la lluvia, el viento barría las plazas":

Porque la memoria es menos

que el lugar que mima, se enmarca desde la nada
sólo para decirte que en medio de la mierda y el stress
de lo que nos hacemos los unos a los otros, la felicidad
del arroyo
fluyendo contradice la auto importancia de la desesperación
con estas resplandecientes simplicidades, agua, hojas y aire,
que se alegran con la disolución que trasciende la felicidad.

La memoria, como el mar, es un territorio de todos y de nadie. Pero Walcott hace de ambos un país que nacionaliza a cualquiera: en la memoria y en el mar somos de ninguna y de cualquier parte. En el mar de la memoria somos el mismo y cualquiera. En la memoria del mar nuestro nombre deja de serlo. Nunca nada se recuerda del mismo modo, siempre aparece en el recuerdo algo que antes no estaba, siempre algo termina faltando. Pero el oleaje hace volver los cuerpos de los náufragos a la orilla: pequeños pedazos de mar que el mar regresa.



Viste de negro, su pelo se hizo
blanco, y ha emplazado su caña en un banco del parque.
No hay tal persona. Yo mismo soy una ficción,
recordando las colinas de la isla al hacerse de noche.

Derek Walcott traduce para nosotros el relato que la lluvia, el mar, el sol, dictan en un código que sólo el poeta puede entender. Así, el mar más pesado es un corazón que está lleno, y Amnesia es una isla donde los que amamos todavía existen. Para Walcott la memoria es un país, el primer verso una vieja red, y Nada una calle con afiladas sombras.

La traducción de ese relato al lenguaje de la escritura, es, en resumidas cuentas, la poesía de Walcott:

Estudiaré el horizonte que se abre, las pinceladas escandidas
de la lluvia,
para disolverme en un relato más grande que nuestras vidas,
el mar, el sol.

Leer a Derek Walcott es entender que, unir los fragmentos de un discurso que se nos va dando de a poco es reconstruir algo roto que adquiere, paradójicamente y precisamente a partir de ese acto, su mejor sentido al juntar dolorosamente las partes que le regalaron antes su simetría. Por eso la poesía de Walcott es un acto de amor. El poeta reescribe su pasado al escribirlo, al hacerse con los fragmentos de una ciudad en ruinas.

Derek Walcott. Poeta y dramaturgo antillano, premio Nobel 1992. Nació en la Isla de Santa Lucía en 1930 y estudió en las universidades St Mary, en Santa Lucía, y West Indies en Jamaica. De 1959 a 1976, Walcott dirigió el Trinidad Theatre Workshop (Taller de teatro de Trinidad) que puso en escena algunas de sus obras. En 1981, viajó a Estados Unidos y se instaló en Boston (Massachusetts), para dar clases en las universidades de Harvard y Boston. En 1992 ganó el Premio Nobel de Literatura. Walcott ha escrito más de quince libros de poesía y cerca de una treintena de obras de teatro. La mayor parte de sus obras aborda las experiencias del pueblo caribeño, y en algunas reflexiona sobre su herencia, una mezcla de elementos culturales africanos, asiáticos y europeos. Entre sus libros de poesía destacan *Otra vida* (1973), *Uvas de mar* (1976), *El reino de la manzana estrellada* (1979), *El viajero afortunado* (1981), *Verano* (1984), *El testamento de Arkansas* (1987), *Omeros* (1990) y *La abundancia* (1998). Su obra de teatro más conocida es *Sueño en la montaña del mono* (1970).

SELECCIÓN DE POEMAS[1]

Derek Walcott

II

(Parte Uno)

Allí en la playa, en el desierto, se encuentra el pozo oscuro
adonde se bajó la rosa de mi vida, cerca de las plantas sacudidas,
¡unto al estanque de frescas lágrimas, teñidas por la campana de oro

de allamanda, pinchos de buganvilia, ¡y ésa es
su abundancia! Brillan desafiantes de hojas y flores,
incluso las que florecen en otro lugar, arveja, hiedra, clemátide,

sobre las que el sol se alza ahora con todo su poder,
no para la Oficina de Turismo ni para Dante Alighieri,
sino porque no hay otro camino que su rueda pueda tomar

excepto convertir los surcos de la carretera de la playa en alegoría
de la carrera de este poema, del tuyo, que ella muriera para lograr
ser coronado con un aro de falso laurel, así que, John Clare, perdóname

[1] Las citas incluidas en el texto anterior, así como la selección de poemas que aquí se presenta, fueron tomadas de: Walcott, Derek, *La Abundancia* (Traducción de Jenaro Talens y Vicente Forés), Madrid, Visor, 2001.

por el bien de esta mañana, perdóname, café, y perdóname
leche con dos paquetes de azúcar artificial,
mientras observo crecer estas líneas y el arte poética me endurece

frente a una tristeza tan medida como ésta, para dibujar
la figura velada de Mamá entrando en la elegía estándar.
No, hay dolor, siempre lo habrá, pero no debe enloquecer
como Clare que lloró la pérdida de un escarabajo, por el peso
del mundo en una gota de rocío sobre clemátide o arveja,
y en el fuego de estas líneas de yesca secas de este poema que odio

tanto como la amo a ella, pobre criatura golpeada por la lluvia,
redentora de ratones, conde del protectorado maldito
de la caballería bajo tu capa; venga, ¡basta ya!

7

(Parte Dos)

Es marea baja, así el arrecife evoluciona y se convierte en islas,
el reflujo de la Historia le da, a cambio, distinción,
la marea trae un hedor rancio de algas desde los márgenes
de la vieja ciudad, donde finas banderas de humo arderían
en el muladar junto a las canoas y el moroso samaan
a cuya sombra habitan los pescadores; la lata oxidada de esmalte
de la luna encallada en el cieno en lo profundo del río ocre
y los canales asfixiados eran parte de una decadencia imperial
parlamento y pobres tuberías; además, a quienquiera
elegiese ironía antes que morriña lo llamaba el Conway,
quizás porque reflejaba el puerto de algún condado
con barcas brillantes amarradas, luz rizada, con gente que no importa;
en la nostalgia de un crepúsculo imperial el nombre llameaba
por encima de las chabolas y redes fláccidas y basura hasta que la marea
se alzó de su largo reflujo murmurando Independencia; empezaron a arriar
las banderas que se plegaron como humo; tiraron abajo
las chabolas y arrasaron el muladar, las largas canoas se deslizaban
junto al mar como caimanes agazapados; incluso el enorme
samaan y sus ramas musgosas cedieron su sombra imperial
donde se elevan oficinas blancas. Mirar atrás como el sol
es volver al hedor de los canales; el Conway se fue,
pero con sus chozas y sus redes de pescadores se hicieron estos versos.

(Parte Dos)

¿Te acuerdas de la niñez? ¿Recuerdas una lejana lluvia?
Ayer escribí una carta y la rompí. Las nubes llevaron trozos colina abajo
como gaviotas a través de la bruma del valle de Port of Spain;
luego mis ojos empezaron a rebosar de todos los viejos males
acostado en la cama boca arriba, amortiguando los truenos
de un corazón nublado mientras las colinas se disolvían como ruinas.
Así es como la lluvia desciende sobre Santa Cruz,
con húmedas mejillas, y las colinas aferrándose a retales de luz del sol
hasta desvanecerse, luego el sonido lejano de un río, y la hierba que crece,
las montañas cargadas como las nubes con una brillante
fisura que se cierra con humo, y las cosas volviendo a la fábula
y el rumor y el modo en que fue una vez, fue como esto una vez...
¿Recuerdas las pequeñas bayas rojas con forma de campana
junto a los arbustos de la carretera, y una iglesia al final de la inocencia,
y el sonido de la rivière Dorée, a través de los árboles hacia Choiseul,
el olor de las brevas que no he vuelto a oler desde entonces,
la larga y sombría vaciedad de los senderos, cuando se levantaba un olor quemado
del asfalto ardiendo, la forma en que la lluvia desdibuja la capilla
de la Divina Pastora, y una vida de errores increíbles?

19

(Parte Dos)

¿Qué virulencia es ésta que come en la tela del altar, enredando
su espuma como el lazo del mar, el espacio entre los agujeros
o la fibra que la teje, el sonido del libro de los Salmos puesto
del revés, multiplicado por un batir de alas? No hay símil alguno
para nuestras almas si son aladas pero insubstanciales,
no hay sonido como las nidadas que zumban desde la hierba,
bancos elusivos de anchoas del coral de la mente, sombras que corren por la arena.
Día luminoso, rizado amanecer, rompeolas y golpes de vela
Blancas, alas abiertas de la fragata y la inclinada gaviota, a esta
Hora precisa, en islas diferentes, ¿son todos un único sonido,
el mudo himno de gloria, la ola profunda de la muerta, ambos hermosos?
Descansa, Clara Rosa. Todos comparten un fondo común,
y no hay mar más pesado que mi corazón, que está lleno.
De vuelta a la tierra, clara rosa, ¡cierra los arrugados pétalos
de tus ojos! Las hojas centellean, la hierba está perlada,
y el pesar se seca con remiendos concretos. Ahora te llevan donde
continúan la repetición y el proceso, el mar, los días azules,
el fuego de nuestras flores, el aire seráfico, infinito.
De lo que tu roja boca, con su fuerte risa fácil forma ya parte ahora.

Avalancha, cebolla y utopía

Comentario sobre algunos poemas de Wislawa Szymborska

Camila Krauss

¿Qué clase de poesía es aquella que no salva
naciones o pueblos?
Una conspiración de mentiras oficiales.
Una tonadilla de borrachos (...)
Una conferencia para señoritas.
CSZESLAW MILOSZ

¿Cómo suena Wislawa Szymborska en su lengua y en un país que publica (y consume) anualmente al rededor de 300 títulos de poesía, un país para el que, desde hace más de un siglo, esta disciplina es "el vehículo más importante de identidad nacional", según refiere el ensayista Jaroslaw Klejnocki?

Frente a la apertura vocálica del español, ¿cómo se armonizan las palabras y versos en un idioma donde predominan las consonantes y en el que los verbos se declinan? En español decir poesía tiene un gesto circular y sonidos dehiscentes, en polaco, ¿cuál es la sensación que impregna su fonética?

La traductora Maria Mizerska, en su selección *Demasiado cerca,* comenta: "frases cortas, ritmos claramente marcados, la sonoridad de un idioma de consonantes compuestas, [...] claramente sintético, hacen que la traducción al castellano, abundante y descriptivo, se enfrente con dificultades insalvables".

Z nie odbytej wyprawy w Himalaje

Aha, więec to są Himalaje.
Góry w biegu na księeżzyc.
Chwila startu utrwalona
na rozprutym nagle niebie.
Pustynia chmur przebita.
Uderzenie w nic.
Echo - białla niemowa.
Cisza.

No sé hablar ni leer polaco, por lo que no podré abordar el dechado y la minuciosidad verbal con la que Wislawa compone poesía. Asumo que es un disfrute parcial, es decir incompleto, no acceder a la combinación de sílabas y acentos, silencios y léxico, vocales y consonantes; a los matices entre la acción, el espacio y el sonido que identifican la escritura de la poeta. Sin embargo, es tal la claridad en la inteligencia de Szymborska, tal el corazón de su arte que, del temblor lírico: "faltan labios para pronunciar tus nombres fugitivos, agua" a la verdad doméstica: "en el camino de la verdad a la falsedad, dejas de ser joven"; o el aguijón crítico: "Sólo lo humano sabe ser verdaderamente ajeno. Los demás son bosques mixtos..."; que aun a través de traducciones resulta accesible y evidente cuánto abarca su sabiduría.

Reconocer, íntima y sagazmente, el odio, el error, el fin, el exceso, la idiotez, los fetiches ideológicos, sin desahuciar a la humanidad, a la inocencia, sin restarle elogios a los sueños, sin dejar de escribir poemas sobre nubes, pactos, posibilidades, ferias de milagros, la realidad o las utopías; no demuestra sino astucia y nobleza, rasgos de un temperamento que asiste plenamente a los guiños, prejuicios e ironías de su época. "Yo soy como tú" afirma Wislawa, es la ironía resumida en sus versos.

*

Vietnam

Mujer, ¿Cómo te llamas? –No sé.
¿Cuándo naciste y de dónde eres? –No sé.
¿Por qué cavaste esta madriguera? –No sé.
¿Desde cuándo te escondes? –No sé.
¿Por qué me mordiste el dedo cordial? –No sé.
¿Sabes que no te haremos nada? –No sé.
¿A favor de quién estás? –No sé.
Estamos en guerra, tienes que elegir –No sé.
¿Existe todavía tu aldea? –No sé.
¿Estos niños son tuyos? –Sí.

Diez versos que recrean un no-diálogo (aquello que Onetti tan bien definió: "no nos comunicamos, cambiamos de turno para hablar"). Diez preguntas para anular cualquier intención de responder. En una jungla en guerra, en el combate entre los ejércitos de la confusión y la sobrevivencia, lo ensordecido cuestiona y lo acallado responde. Diez versos en el tono inquisitivo e impersonal en el que se hace un interrogatorio en medio de la ignominia. Detrás de un semblante escarbado por la crueldad, sistemática y sostenida, detrás de cada "no sé" despavorido, hay una incertidumbre cargada de sentido: no sé distinguir los bandos de la realidad, ni sé cómo justificar las consecuencias de la desesperación; no sé qué hago aquí y puedo prescindir de mi nombre, puedo olvidar mi origen y el porqué de

mis actos, puedo comportarme como un animal, puedo desconfiar de la intención de otros, puedo elegir no defenderme, puedo confundir mi identidad; pero aun con la vista nublada, sin importar la tortura del tiempo, defiendo la humanidad, no desprecio la vida de otros. El "yo" del poema declara: puedo dudar diez veces y actuar una sola con certeza total. La contundencia del sí, al final del poema, sugiere una afirmación tácita de la voz lírica: tú no puedes responder por esas vidas.

Este es uno de los poemas más sintéticos y austeros Wislawa Szymborska, sin recursos imaginistas que atenúen el dolor, sin adornos, sin evasión a la fantasía, y también sin el excepcional gesto con el que la polaca convida una sonrisa. Uno de los poemas de Wislawa donde es feroz en la defensa de una aspiración ética que no deshonre la vida, esa vida que para la poeta es "ingeniosa y exacta, (...) impetuosa ¿y qué más?/ (...) hechicera y tan bruja (...)"

Ryszard Kapuscinski, coterráneo de la premio Nobel, sostiene que un hombre que se topa con otro tiene tres opciones: "declararle la guerra, ir a esconderse detrás de un muro o intentar un diálogo"; Wislawa Szymborska, en su obra transmite una postura semejante; los temas en la poesía de Wislawa recrean, en múltiples contextos, ese diálogo de aproximación, de reconocimiento, de anhelo de comprensión, aun cuando este intento, efímero las más de las veces, no erradique las adversidades. "El caos es como es" escribió la poeta, pero al mismo tiempo alberga esa confianza que Milosz expresó en *Tratado moral:* "No eres tan impotente como crees... la avalancha cambia de dirección por una sola piedra".

*

Wislawa reintegra al mundo en objetos, más que en acciones. Sus imágenes y sus espacios están detenidos; no hay estatismo sino la quietud convocada para hacerle preguntas a la realidad, al presente. Un yeti, una cebolla, un número eterno, un libro de mitos, un par de sillas, ropa, postales, una hermana, millones de células nerviosas, son algunos de los objetos donde Wislawa vacía sus preguntas, sus hallazgos. Materia concreta que soporta aseveraciones, inquietudes y análisis. Una mirada que ve con sequedad la sequedad del mundo. Ojos que toman su distancia de un romanticismo que mitifica al poeta como el único dotado de inspiración y coraje para elucidar la existencia.

En las estrofas que siguen, la autora mira un antiguo vegetal, un comestible sin entrañas, un bulbo transparente donde, no sin cierta sorpresa, también se va manifestando lo complejo:

La cebolla es otra cosa.
Ni siquiera tiene entrañas.
Es cebolla enteramente,
al más cebolloso grado.
Por fuera tan cebolluda,
cebollina de raíz,
puede escrutarse por dentro
sin ningún remordimiento.

Para comprender la extrañeza hay que saber ahondar en la claridad; para distinguir lo desnudo hay que escarbar en "los intestinos torcidos":

En nosotros todo extraño,
apenas de piel cubiertos,
y una anatomía violenta,
terror de la medicina,
y en la cebolla, cebolla
y no intestinos torcidos.
Desnuda repetidamente
y similar hasta el fin.

Wislawa Szymborska, desde su peculiar sesgo existencial, ve con candidez y profundidad poética la forma repetida y repetitiva que es la cebolla, para después enfrentar al lector a ese inabarcable y huidizo "nosotros" constituido de "grasas y nervios, secreciones y secretos":

Un ser sin contradicciones,
criatura muy bien lograda.
En una cebolla hay otra,
en la grande una pequeña
y así, sucesivamente,
una tercera, una cuarta.
Una centrípeta fuga.
Un eco cantado a coro.
A la cebolla la entiendo:
el mejor vientre del mundo.
Sola se rodea de aureolas
y para su propia gloria.
Nosotros: grasas y nervios,
secreciones y secretos.
Y se nos ha denegado
la idiotez de lo perfecto.

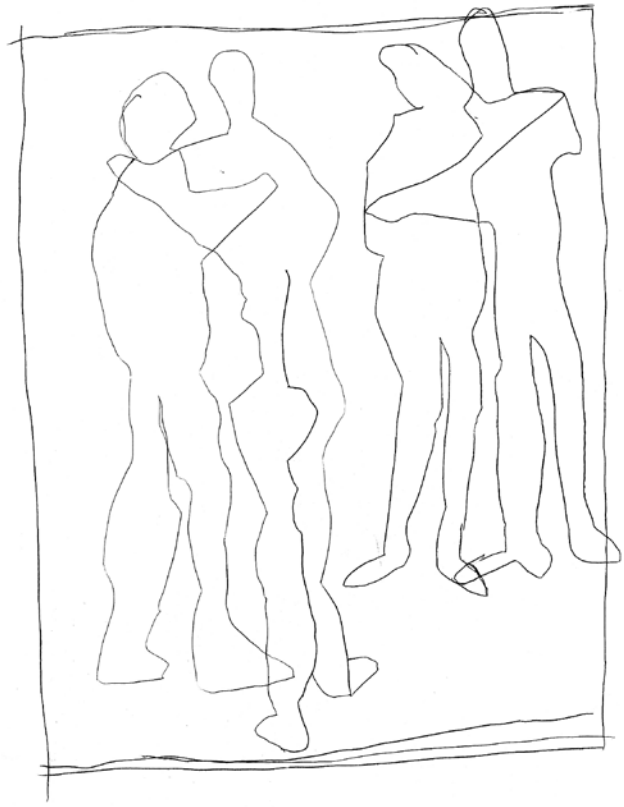
El poema expresa esa nostalgia humana por no ser más cosa de vez en cuando, por no ser una redonda, "centrípeta fuga", un vientre para el mundo; pero también expresa esa congratulación que sigue al desconsuelo: reconocernos imperfectos.

*

¿Cómo piensa Wislawa Szymborska? Piensa lacónica y tajante, con pocos adjetivos, con emociones sobrias, piensa sin desperdiciar, piensa sin despreciar, sin egoísmo, sin la exacerbación del individualista, ni el cinismo del nacionalista; piensa desde la contemplación de incertidumbres y certezas, caminando, salvando el charco de la banalidad y aventándole arroz a las palo-

mas y a las ideas fijas en una plaza pública. La poesía de esta ¡inete polaca —como la ve Elena Poniatowska— no es artificio lingüístico, panfleto político, arqueología literaria, cada línea es el descubrimiento de un detalle fundamental que se convierte en un destino ineludible, cada verso un punto de equilibrio para ir por la cuerda floja que son los días de la vida diaria. En la obra de esta autora no hay hermetismo hay respiración, la respiración de alguien que ve la vida como "un fenómeno inverosímil e increíble"; no hay confusión desesperada aun cuando tiene la aguda conciencia de que "la muerte nos ataca desde el mismo momento en que venimos al mundo"; Wislawa sin Dios, pero dispuesta al humor como pedal que da fuerzas en tiempos difíciles o absurdos: "¿Y quién es este niño con su camiseta?/ Pero ¡si es el hijo de los Hitler!/ ¿Tal vez llegue a ser un doctor en leyes?/ ¡O quizá tenor en la ópera de Viena?..." ; sin precipitaciones rebeldes, ni la melancolía como certeza, pero sensible y alerta a los asaltos del asombro: la muerte "ocupada en matar;/ lo hace torpemente,/ sin sistema, sin habilidad./ Como si en cada uno de nosotros apenas si empezara a aprender (...) No hay vida que no sea, /aunque sea sólo un instante,/ inmortal./ La muerte siempre llega ese instante más tarde."

Para Wislawa no saber "es un punto de partida" y como ella misma refiere, no es esto una alabanza a la ignorancia, tampoco una premeditada poética. Para la autora, en cierto sentido, es una duda metódica, un recurso al que ha apelado después de abandonar un "espa-



cio político predeterminado" (la militancia en el partido comunista polaco): "(...) Fui tonta. Hay que reconocerlo. No sé si hoy lo sabría, pero sin duda entonces era una tonta. Mis dos primeros libritos de poesías eran una visión feliz de un mundo bueno". Admitiendo equívocos históricos y el desacierto de cualquier visión de omnipotencia, Szymborska es capaz de resarcir el mundo, sobreviviente del escepticismo es capaz de compartir con el lector ese misterio que son las "corazonadas": "La estupidez no es graciosa./ La sabiduría no es alegre. /La esperanza/ ya no es, por desgracia, esa muchacha joven (...) Una

vez más y como simpre,/ no hay preguntas más urgentes/ que las preguntas ingenuas."

¿Para qué es la poesía si no salva naciones? se pregunta Cszelaw Milosz ¿Qué hago aquí, a dónde iré, cuando dejaré de fingir? se cuestiona Tadeusz Rozeicz. "Los cínicos no sirven para este oficio [escribir]" declara Ryszard Kapuscinki. "¿Existe, pues, un mundo sobre el que tengo un dominio absoluto?" pregunta Wislawa Szymborska... Esta generación de escritores polacos (de la que sólo he mencionado cuatro) comparte un cuestionamiento, y a la vez incitación, a reformular el deseo de heroicidad ¿alguien triunfa, hay algo que premiar para quien se enfrenta a la medusa de estar vivo?

La verdad incomoda, suscribe la portentosa y sencilla Wislawa Szymborska, en sus muchos libros. Soñamos con "la isla donde todo se aclara" (Utopía) pero preferimos despertar y saltar al abismo de "una vida inconcebible" en otra isla, "la isla Aquí" de que nos habla en su Parábola:

> Ciertos pescadores sacaron del fondo del mar una botella. Había en la botella un papel, y en el papel estas palabras: "¡Socorro! Estoy aquí... estoy en la orilla y espero ayuda. ¡Dense prisa. Estoy aquí!"
>
> –No tiene fecha (...) Es demasiado tarde... dijo el pescador primero.
>
> –Y el lugar no está indicado. Ni siquiera se sabe en qué océano, dijo el pescador segundo.
>
> –Ni demasiado tarde, ni demasiado lejos. La isla Aquí está en todos lados, dijo el pescador tercero.
>
> El ambiente se volvió incómodo, cayó el silencio.
>
> Las verdades generales tienen ese problema.

Para leer y releer a Wislawa Szymborska, "ni demasiado tarde, ni demasiado lejos".

SELECCIÓN DE POEMAS

Wislawa Szymborska

NADA DOS VECES

Nada ocurre dos veces
y nunca ocurrirá.
Nacimos sin experiencia.
moriremos sin rutina.

Aunque fuéramos los alumnos
más torpes en la escuela del mundo,
nunca más repasaremos
ningún verano o invierno.

Ningún día se repite,
no hay dos noches iguales,
dos besos que dieran lo mismo,
dos miradas en los mismos ojos.

Ayer alguien pronunciaba
tu nombre en mi presencia,
como si de repente cayera
una rosa por la ventana abierta.

Hoy, cuando estamos juntos,
vuelvo la cara hacia el muro.
¿Rosa? ¿Cómo es la rosa?
¿Es flor? ¿O tal vez piedra?

¿Y por qué tú, mala hora,
te enredas en un miedo inútil?
Eres, pues estás pasando,
pasarás... es bello esto.

Sonrientes, abrazados,
intentemos encontrarnos,
aunque seamos distintos
como dos gotas de agua.

DOS MONOS DE BRUEGEL

Mi gran sueño de colegiala:
dos monos sentados
atados con la cadena;
afuera vuela el cielo,
se está bañando el mar.

Paso un examen
de historia de la humanidad.
Balbuceo y tropiezo.
Un mono me contempla y escucha
con ironía,
el otro semeja dormir;
pero cuando mi pregunta
se desvanece en el silencio,
él me susurra algo
con un suave ruido de cadenas.

BAJO UNA ESTRELLA

Perdona, azar, que te llame necesidad.
Perdón, necesidad si al tenerte me equivoco.
Perdonen, difuntos, que apenas los recuerde.
Perdón, tiempo, por todo lo que se me escapa en un segundo.
Perdóname, viejo amor, que el nuevo me parezca el primero.
Perdónenme, guerras lejanas, por traer flores a casa.
Perdonen, heridas abiertas, que acabe de pincharme el dedo.
Perdónenme los que claman desde el abismo por escuchar
ese disco de minueto.
Perdónenme, los que corren en las estaciones, por quedarme
dormida al amanecer.
Perdón, esperanza azuzada. porque a veces estalle de risa.
Disculpen, desiertos, por no ofrecerles ni una gota de agua.
Y tú, halcón, idéntico desde siempre, enjaulado,

que miras fijamente el mismo punto,
perdóname, aunque seas un pájaro embalsamado.
Discúlpame, árbol cortado, por las cuatro patas de la mesa.
Perdón, grandes preguntas, por darles respuestas fútiles.
Verdad, no me hagas demasiado caso.
Trascendencia, muéstrate generosa.
Soporta tú, misterio del ser, que no haga más que
deshilvanar tu solemne velo.
No me condenes, alma, por tenerte tan rara vez.
Todo, perdóname si no estoy en todas partes.
Me disculpo frente a todo por mi incapacidad de ser
cada uno o cada una.
Sé que mientras vivo, nada me justifica,
pues yo mismo soy mi propio obstáculo.
Lenguaje, no me tomes a mal por servirme de tus patéticas palabras
y luego empeñarme en que parezcan ligeras.

UTOPÍA

Una isla donde todo se aclara.
Ahí se pisa la tierra firme
de las pruebas.
Hay un solo camino, el de la llegada.
Los arbustos encorvados se pliegan bajo el peso de las respuestas.
Ahí crece el árbol de la Hipótesis Adecuada
con las ramas desenredadas desde siempre.

El árbol de la Comprensión, deslumbrante, recto,
¡unto al manantial que susurra: " Es así."
Más se interna en el bosque, más se abre
el Valle de la Obviedad.
Si surge una duda, la desvanece el viento.
El eco, sin que nadie se lo pida, toma la palabra, con ganas,
y aclara los misterios del mundo.
A la derecha, una cueva donde hay sentido.
A la izquierda, el Lago de la Profunda Convicción.
La verdad se desprende del fondo y ya no flota en la superficie.
La Seguridad Intocable domina el Valle.
Desde su cumbre se contempla la esencia de las cosas.
A pesar de tantos atractivos la isla está despoblada,
y las pequeñas huellas de los pies, reconocibles en la orilla,
se dirigen todas, sin excepción, al mar.
Como si sólo se hubieran ido desde allí
para volver a sumergirse, sin remedio,
en una vida inconcebible.

Versión de Krystyna Rodowska

A la sombra de la lucidez

María Teresa Rodríguez

Como el rayo que ciega momentáneamente a su perceptor, la lucidez es un látigo que castiga a sus autores con la periferia o con el desconocimiento de la comunidad literaria. Imre Kertész (Budapest, 1929; Premio Nobel de literatura 2002) es uno de los ejemplos más acabados de la condición umbría en que se desarrolla el oficio de la escritura lúcida, entendida ésta como la negación de los asideros existenciales y de las falsas consolaciones. Desde la soledad de su lengua húngara construye (si acaso tal palabra expresa la labor del ermitaño, decidido, dedicado) una obra sin concesiones, descarnada. Me referiré en el presente texto a dos de sus novelas: *Kaddish por un hijo no nacido* (1990) y *Sin Destino* (1975). En ellas su autor clarifica y desmorona los paliativos humanos representados, en la vertiente individual por la afirmación en la descendencia y, en la vertiente colectiva por el aplastante peso de la interpretación histórica del siglo XX.

***

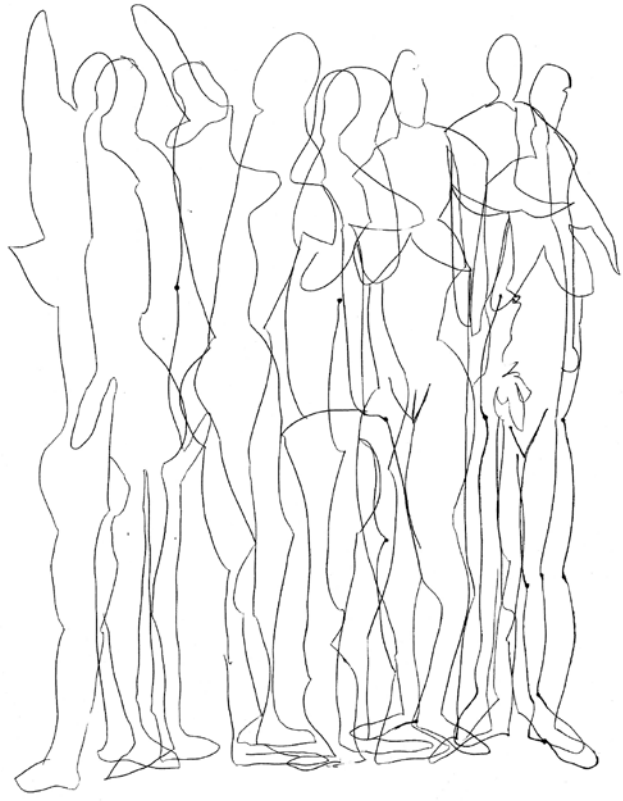
Kertész escribe bajo el doble signo de la sombra y la lucidez; la sombra es una lengua escondida por años tras el dominio de potencias extranjeras, que le ha servido para hablar, leer y escribir pero que pertenece a una nación que lo entregó a la Alemania nazi para ser aniquilado debido a su "ser judío" (Kertész fue deportado a los campos de concentración de Auschwitz y Buchenwald en 1944). Posteriormente vivió bajo el totalitarismo soviético. La lengua materna como patria es una posibilidad demasiado optimista; Kertész lo sabía desde siempre, pero aún así decidió quedarse en Budapest en dos ocasiones, al regresar de Buchenwald y durante la revolución de 1956, porque el húngaro era el idioma en que debía escribir y consideraba que fuera de este ámbito lingüístico no podría dedicarse a las letras. Eligió quedarse y se decidió por el exilio interno, por ser extranjero en su propio país al rechazar los mecanismos de la literatura "oficial" que dictaba jerarquías y privilegios a cambio de compromisos ideológicos; mientras, escribía para sí mismo, como un asunto totalmente privado. A cambio de esta existencia sombría que lo hacía considerarse "un escritor húngaro de segunda fila, ignorado y malinterpretado", que escribía también en "una lengua de segunda fila, ignorada y malinterpretada",[1] Kertész obtuvo los elementos necesarios

[1] I. Kertész, *Diario de la Galera,* p. 187.

para dominar el difícil oficio de la lucidez al que se abocan filósofos y literatos con resultados casi siempre sospechosos o mediocres, en tanto que la destrucción total de los asideros y engaños que nos permiten sobrevivir es un asunto cruel.

Bajo esta sombra de la lengua y la "patria", la obra de Kertész es una escritura descarnada las más de las veces en el sentido de que la práctica lúcida requiere, como primera herramienta, la claridad en el ver aunque tal claridad sea impedida por los velos y encubrimientos. ¿Qué cosa es lo que encubre otra? Habría que responder primeramente lo más obvio: las cubiertas. Y nuestra cubierta primera es la carne. Ésta hacía referencia en el empolvado catecismo al placer sexual y su condena —condena totalmente secundaria para la lucidez que se nos presenta en las obras del Nobel húngaro. Lo importante sería destacar que la carne (entendida como el cuerpo y sus consecuencias) simboliza en las obras de Kertész la posibilidad de procreación, y con ella el espejismo de que la descendencia encarna literalmente la "eliminación" de nuestra muerte absoluta; por tanto, la existencia individual encontraría un sentido al establecer que el mundo es lo suficientemente bueno como para intentar permanecer en él aunque sea a través de otro.

Ante tal concesión, el protagonista del *Kaddish por el hijo no nacido* nos recibe con un rotundo ¡No! que se reafirma a cada paso de esta oración lúcida y brutal (el *Kaddish* es la oración judía por los muertos). La novela es una novela de un solo aliento, una retahíla de reflexiones sobre el destino, la libertad, la paternidad, el futuro, lo posible; un vómito —en el buen sentido de la palabra, si es que tal cosa existe— que explicita



la negativa del protagonista a reproducirse y que firma su autoliquidación en ese no rotundo que resuena a través de las páginas del libro.

Decimos no a muchas cosas, pero casi nunca decimos no a la vida; seguimos pegados como un caracol en el cristal de una ventana por más desesperada, aburrida, dolorosa que resulte; a pesar de la infancia, del padre, de Auschwitz. La solución sencilla al problema que nos plantea el escritor es que no se puede traer al mundo a un niño si se ha estado en Auschwitz, al menos desde la perspectiva del protagonista, ya que habrá otros sobrevivientes que sostengan la memoria de la aniquilación. Pero no es Auschwitz lo que hace decir no estridentemente. No es sólo Auschwitz para ser precisos. Es que el terror empieza por la autoridad paterna; la educación recibida por el padre impone la sumisión como primera actitud vital, sumisión que se reproducirá en los campos de concentración. Leemos: "Auschwitz, dije a mi mujer, se me presenta en la imagen del padre, sí, las palabras del padre y Auschwitz producen en mí las mismas resonancias, le dije. Y si es cierta la afirmación de que Dios es un padre encumbrado, entonces Dios se me manifestó en la imagen de Auschwitz".[2] Brutal como toda lucidez, lucidez descarnada.

Del libro destaca, sin embargo —de todo el fárrago de aniquilaciones estéticas, ontológicas, éticas, cosmológicas— el rescate de un concepto puro. Raro punto de luz en la recreación de una noche oscura y sanjuanina, alumbrada por relámpagos (el rayo de tinieblas tal vez). El concepto que trasciende al hambre y al instinto de supervivencia, al deber ser de los dictados racionales y de la locura: la libertad. Libertad para decir no a la posibilidad de continuar una existencia o una subsistencia en un vástago. Libertad lúcida para comprender la vida y su sentido en cuanto posibilidad de la existencia del hijo y para afirmarla como autoliquidación consciente, como "una de las primeras paladas para la tumba que yo mismo —ya no cabe la menor duda— estoy cavando... mi tumba entre las nubes",[3] dice Kertész siguiendo la *Todesfuge* de Celan.

***

Si el primer instrumento de la lucidez es el ver con claridad y metódicamente las cubiertas de los paliativos individuales; el segundo consistiría en despejar la oscuridad encarnada en la historia. El aspecto a tratar en esta faceta de lo lúcido es, por antonomasia, el Holocausto. Se ha dicho, tal vez con razón, que Imre Kertész es el narrador de un tema único: Auschwitz. En este sentido, una de las "dos grandes metáforas del siglo XX: el campo de concentración y la pornografía —ambas bajo el punto de vista de la servidumbre total, de la esclavitud—. Como si la naturaleza mostrara ahora su lado funesto al hombre, a su nacimiento, desvelando radicalmente la naturaleza humana".[4]

Kertész sería el narrador monomaniático del Holocausto porque la vida es metafórica y esencialmente un campo de concentración o, si el pesimismo nos es caro, un campo de exterminio. Nos hemos acostumbrado a la domesticación del

[2] I. Kertész, *Kaddish por el hijo no nacido*, p. 137
[3] I. Kertész, *Kaddish*, p. 23.
[4] I. Kertész, *Diario…*, p. 245.

Holocausto, a su contabilidad, al *kitsch*[5] que evita las consecuencias éticas, a la universalidad de Auschwitz sumiéndolo en una nueva tiniebla: la oscuridad del sentimentalismo, del conformismo. En este sentido, la escritura de Kertész es lúcida en tanto que devela la falsedad de la apropiación espuria del Holocausto.

Además, la lectura de las obras de Imre Kertész revela la posibilidad de una vivencia de Auschwitz, ya no como un acontecimiento exterior y lejano sino como una vivencia, como vida propia de cada uno de nosotros debido a que la única posibilidad de adentrarse en el campo de concentración sería, según el autor, desde el texto literario. La escritura de Kertész es de "existencia" a "existencia", ya que el arte "transmite vivencia, la vivencia de vivir el mundo y sus consecuencias éticas. El arte transmite existencia a la existencia";[6] tal vez por eso, *Sin Destino* —su novela (anti)autobiográfica[7] sobre los campos de concentración— ha merecido el Premio Nobel en 2002, terminando de esta manera con la sombra de la supuesta escritura de "segunda fila" en lengua de "segunda fila".

En *Sin Destino* llegamos a Auschwitz, no al blanco y negro de Spieldberg[8] sino al Auschwitz personal, al campo de concentración en que vivimos; el campo que nos impele a levantarnos a la hora indicada so pena de muerte, a cumplir con los deberes (el trabajo, la escuela) por inhumanos y descarnados que fueren; Auschwitz, como afirma Kertész, no es un acontecimiento privado entre judíos y alemanes, sino una posibilidad humana; tan humana que se gesta en cada uno de nosotros. Sin destino es una novela sobre un adolescente deportado. Es una novela escrita sin amor. Lo cual no parecería tan sorprendente si tomamos en cuenta que Kertész mismo estuvo en el campo de exterminio; lo sorprendente (y lo inaudito para muchos) es que es al mismo tiempo una novela escrita sin odio.

György Köves decide subirse en forma voluntaria al tren que lo llevará a Alemania para "trabajar", en parte porque sabe que si no lo hace será obligado a ir después de todo en un vagón con ochenta personas, en vez de las sesenta de los primeros deportados "voluntarios"; en parte porque le parece lo más razonable. El nombre que en la estación indica la localidad de destino le parece prometedor "Auschwitz-Birkenau"; prados, edificios, todo en el admirable orden germánico le promete una jornada laboral pesada, sí, pero con ciertas satisfacciones como jugar fútbol con sus compañeros, también adolescentes, al caer la tarde. Le parece relevante ver a los presos que les ayudan a descender del tren donde han pasado tres días sin beber agua. Nunca había visto criminales el joven. Se pregunta cuál es el crimen por el que visten el uniforme a rayas y

[5] "Considero *kitsch* cualquier descripción que no implique las amplias consecuencias éticas de Auschwitz y según la cual el ser humano escrito con mayúscula [...] puede salir intacto de Auschwitz [...] Considero también *kitsch* cualquier descripción incapaz o no dispuesta a comprender que existe una relación orgánica entre nuestra forma de vida deformada [...] y la posibilidad del holocausto [...] Además considero *kitsch* degradar Auschwitz a un simple asunto entre alemanes y judíos, o sea, a algo así como una incompatibilidad fatal entre dos colectivos". I. Kertész, *Un instante de silencio ante el paredón. El holocausto como cultura,* pp. 91-92.

[6] I. Kertész, *Diario…*, p. 209.

[7] Dice Kertész que lo más característico de su autobiografía es que no hay nada autobiográfico en ella. En este sentido resulta interesante constatar que las entradas de sus diarios por lo general carecen de referencia a los acontecimientos de su vida y se concentran en reflexiones sobre sus lecturas y escrituras.

[8] Este tema es desarrollado por Kertész en el ensayo "¿De quién es Auschwitz?" incluido en el volumen *Un instante de silencio ante el paredón. El holocausto como cultura.*

el gorro. Uno de ellos les pregunta cuántos años tienen. "Catorce, quince" responden los muchachos. "Dieciséis" contesta el preso, si quería trabajar debía tener dieciséis (a los menores de esa edad, se los eliminaba inmediatamente). Luego la fila, miles de personas clasificadas entre aptas y no aptas. A los primeros, los campos de trabajo; a los segundos, la cámara de gas, la "fosa en las nubes".

György se ve pronto transformado en un preso, aprende pronto la mecánica precisa del exterminio, se aburre profundamente: "así, me di cuenta de que hasta en Auschwitz uno puede aburrirse, en el supuesto de ser uno de los privilegiados que se lo puedan permitir. Esperábamos, siempre esperábamos —si lo pienso bien— que no ocurriera nada. Ese aburrimiento y esa espera son las impresiones que mejor definen, al menos para mí, la situación de Auschwitz".[9]

Los días resultaban eternos, pero el tiempo logró imponer la lógica de la supervivencia. Es precisamente la descripción minuciosa de tal lógica lo que escapa a los relatos que intentan domesticar el holocausto para transformarlo en un acontecimiento histórico lejano. Dice Kertész: "Tal vez no deba extrañar que, mientras se habla cada vez más del holocausto, su realidad —el día a día del exterminio humano— se sustrae cada vez más al ámbito de lo imaginable".[10] A las tinieblas de la interpretación histórica que proclama la irracionalidad de Auschwitz y la falta de una secuencia lógico-temporal imaginable en la vivencia de los campos de exterminio, Kertész impone la lucidez de la descripción precisa de los acontecimientos experimentados por los sobrevivientes, la descripción de la lógica de la supervivencia que se aprendía diariamente:

> (…) el superviviente sí debió comprender en el periodo dado todo aquello que luego califica de incomprensible, porque este era precisamente el precio de la supervivencia. Aunque todo era ilógico, los minutos y los días exigían su propia lógica despiadada y exacta: el superviviente tenía que saber sobrevivir, o sea, debía comprender aquello a lo que sobrevivía. Porque esta es la gran magia o, si se quiere, la magia demoníaca: la historia total de nuestro siglo XX exige de nosotros la existencia entera, pero cuando se la entregamos del todo, nos deja simplemente abandonados porque prosigue de otra forma, con una lógica radicalmente distinta. Y entonces resulta incomprensible que entendiéramos lo anterior o, dicho de otra manera, no es la historia la incomprensible, sino que no nos entendemos a nosotros mismos.[11]

[9] I. Kertész, *Sin Destino,* p. 123
[10] I. Kertész, *Un instante de silencio ante el paredón. El holocausto como cultura,* p. 90.
[11] *Ibid,* p. 36.

Es esto lo que le ocurre a Köves cuando regresa a su patria y se encuentra con la imposibilidad de transmitir su vivencia de los campos puesto que el mundo después de Auschwitz (representado por el periodista que intenta convencerlo de contarle lo que le ocurrió) sólo quiere gritar: "No, no y no, no se puede imaginar. Lo sabía, por eso lo llaman infierno".[12]

El grito del mundo que no quiere imaginarse los horrores de Auschwitz ni la aniquilación progresiva y sistemática de la existencia individual es apagado por la oposición de una lucidez magistral, por el rayo de tinieblas que ilumina momentáneamente nuestra condición ofuscada en el ámbito opaco que llamamos nuestra vida, a partir de su misma oscuridad.

La vida es un esfuerzo más bien ciego y la escritura, un esfuerzo más bien vidente que se distingue por tanto de la vida, claro, y que tal vez se esfuerza por ver aquello por lo que esfuerza la vida y, como no puede hacer otra cosa, repite la vida de la vida, copia la vida como si ella, la escritura, fuese vida, y no lo es, no es de una manera fundamental.[13]

Tal vez lo lúcido de Kertész no radica en el "ver las cosas como son" o en el fenomenológico "a las cosas mismas": posiciones demasiado optimistas, sino en el *¡No!* rotundo que descarta lo que no es, dejando siempre, en la noche oscura y la negación el misterio de lo que es realmente nuestra vida.

[12] I. Kertész, *Sin Destino,* p. 250
[13] I. Kertész, *Kaddish,* p. 58

EXTRACTO DE OBRA

Imre Kertész

SIN DESTINO (Fragmento)

Reconocí en seguida nuestra casa. Allí estaba, intacta, entera, igual que antes. El portal olía igual, me recibieron las mismas escaleras desgastadas, el mismo ascensor destartalado, y más arriba, en un rincón de la escalera me acordé de un momento especialmente íntimo de mi vida. Subí hasta nuestro piso y toqué el timbre. La puerta se abrió pronto pero sólo un poco, justo lo que permitía el cerrojo, la cadena de dentro; me sorprendí porque no me acordaba de tal artilugio. Desde la rendija de la puerta me miraba una cara desconocida, una mujer de mediana edad, de cara amarillenta y huesuda. Me preguntó a quién deseaba ver y le dije que vivía allí.

"No —me respondió—, aquí vivimos nosotros". Ya iba a cerrar la puerta pero no pudo hacerlo porque yo se lo impedí, metiendo el pie. Intenté explicarle que había un error puesto que yo me había ido de allí y estaba segurísimo de que aquélla era mi casa.

Me respondió, con voz amable y simpática, que estaba equivocado puesto que eran ellos los que vivían allí, mientras intentaba

cerrar la puerta, cosa que yo seguía impidiendo. Levanté entonces la vista para mirar el número, por si resultaba verdad que estaba equivocado; al hacerlo disminuí la presión del pie, y ella consiguió lo que quería; oí cómo cerraba la puerta, dándole dos vueltas a la llave.

De regreso a la escalera me detuve en una puerta conocida. Toqué el timbre y salió una vieja gorda.

Ya iba a cerrar la puerta como la otra mujer, cuando aparecieron detrás de ella unas gafas brillantes, y en la penumbra reconocí el rostro gris del señor Fleischmann. A su lado, vi una panza descomunal, unas pantuflas, una cara grande, roja, con un peinado infantil con la raya en el medio y un puro apagado: el viejo Steiner. Estaban igual que cuando los había dejado, como si hubiera sido la noche anterior. Estaban allí de pie, mirándome y gritando mi nombre. El viejo Steiner me abrazó tal como estaba, con la gorra, el abrigo a rayas, sudando. Me llevaron al salón y la señora Fleischmann se fue a la cocina, "para buscar algo que picar". Tuve que responder a sus preguntas: ¿de dónde? ¿cómo? ¿cuándo? ¿de qué manera? y luego me tocó el turno y me enteré de que en nuestro piso vivían otros. Les pregunté:

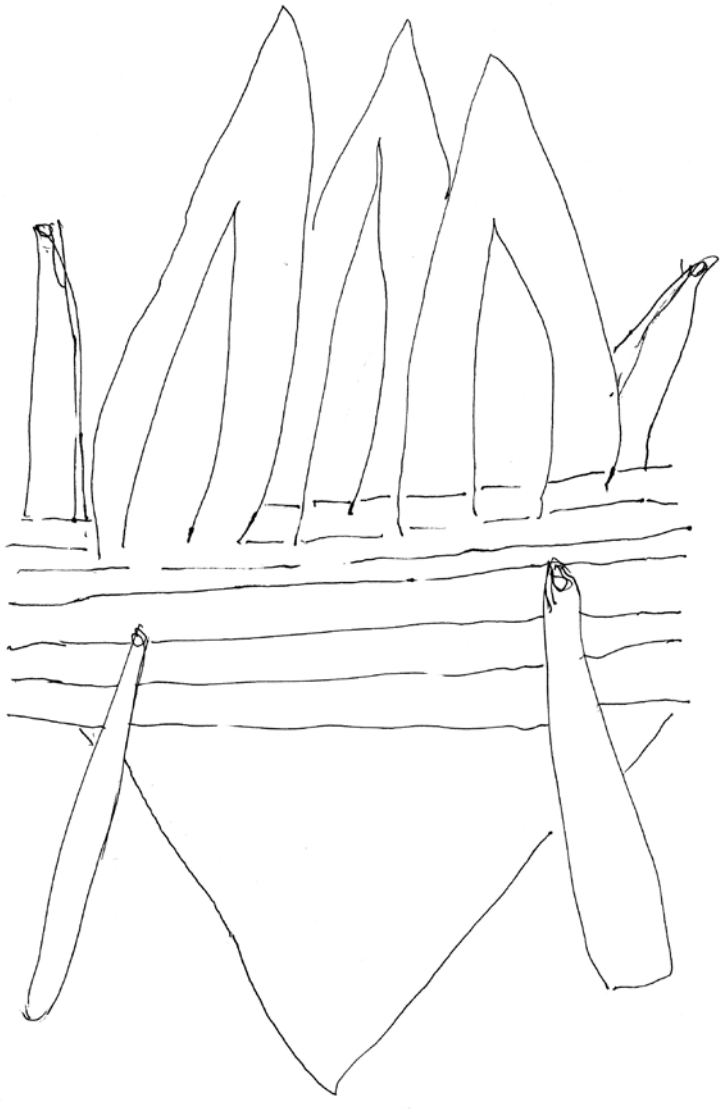
"¿Y los míos?" Como tardaron en responder, insistí: "¿Y mi padre?", y ya no dijeron nada. Al cabo de un rato, una mano —creo que la del señor Steiner— se levantó y se posó —como un viejo murciélago— sobre mi brazo. De lo que me dijeron después, comprendí más o menos que "lamentablemente no cabía duda de la autenticidad de la noticia de su muerte", puesto que se basaba en "testimonios de antiguos compañeros", según los cuales mi padre "había muerto tras un corto sufrimiento", en un campo "alemán" que se encontraba en territorio austriaco que se llamaba. .. ¿ cómo se llamaba? ... a ver... y yo les dije: "Mauthausen". "¡Mauthausen! —repitieron contentos y luego se entristecieron otra vez. Sí, así era". Les pregunté si por casualidad sabían algo de mi madre y me dijeron que sí, que tenían noticias suyas y buenas; estaba viva, estaba sana, había estado un par de meses antes por allí, preguntando por mí, la habían visto, habían hablado con ella. "¿ Y mi madrastra?",

les pregunté. "Se ha vuelto a casar". "¿ Y con quién?" Tampoco se acordaban del nombre. Uno dijo: "Un tal Kovács, si mal no recuerdo". Y el otro corrigió: "¡Qué va! Un tal Futó". "Sütő", les dije, y entonces asintieron con la cabeza: "Claro, Sütő, claro que sí". Le debía muchos favores, "casi todo", me contaron después, él había salvado "sus bienes", "la había tenido escondida en los tiempos difíciles", así me dijeron. "Quizás haya sido un tanto precipitado", opinó el señor Fleischmann, y el viejo Steiner estuvo de acuerdo. "Al fin y al cabo —añadió— es comprensible", con lo que el otro viejo estuvo de acuerdo.

Permanecí sentado durante un rato con ellos puesto que hacía mucho que no había estado sentado así, en un sillón blando de terciopelo rojo. La señora Fleischmann nos había servido un plato de porcelana pintado en los bordes con unas rebanadas de pan con manteca, espolvoreadas con pimentón rojo y decoradas con finas rodajas de cebolla; se había acordado de que antes me gustaban, y le aseguré que me seguían gustando. Los dos viejos me explicaron que "aquí en casa tampoco había sido fácil". De lo que me contaron no comprendí mucho; todo me pareció una cadena de acontecimientos inconexos, caóticos, imposibles de seguir, no entendía nada. Sí advertí que repetían la misma palabra una y otra vez, hasta que empecé a cansarme de oírla. Se servían de ella para describir todos los cambios, los momentos, los acontecimientos, por ejemplo: "llegaron" los edificios con estrella, "llegó" el quince de octubre, "llegaron" los nazis húngaros, "llegó" el gueto, "llegó" lo de las orillas del Danubio, "llegó" la liberación. También observé el mismo fallo de siempre: como si todos aquellos acontecimientos —indefinidos y horrorosos, con detalles casi inimaginables que incluso para ellos se hacían totalmente irrecuperables— hubiesen sucedido, no en el transcurso de minutos, horas, días y meses, sino todos juntos, a la vez, como un remolino, un vértigo, como en una fiesta con mucha gente que acaba enloquecida porque todos han perdido la cabeza, y ya no saben qué hacer. En un momento dado se callaron y, tras un breve silencio, el viejo Fleischmann me preguntó: "¿Cuáles son tus planes para el futuro?" Me sorprendí un poco y le dije que aún no me había planteado nada. Entonces el otro viejo se movió y se inclinó en su silla, hacia mí. Se volvió a levantar también el murciélago y, en lugar de mi brazo, esta vez se posó sobre mi rodilla. "Antes que nada —dijo—, tienes que olvidar los horrores". Le pregunté, muy extrañado: "¿Por qué?" "Para poder vivir", respondió, y el señor Fleischmann asintió con la cabeza: "Para poder vivir libremente", a lo que el otro asintió, añadiendo: "Con esa carga no se puede empezar una nueva vida"; tuve que reconocer que en eso tenía razón. Pero, por otra parte, no entendía cómo me podían pedir cosas imposibles, y les hice saber que mi experiencia

había sido real y que yo no podía mandar sobre mis recuerdos. Podría empezar una nueva vida, expliqué, si naciera de nuevo, o si alguna enfermedad acabara con mi mente, haciéndome olvidar todo por completo, pero que no me desearan ninguna enfermedad, ni ningún mal de ese tipo. "De todas formas —añadí— yo no me di cuenta de que eran horrores". Se quedaron muy sorprendidos con mi respuesta y preguntaron cómo debía de interpretarse eso de que "no me di cuenta". Entonces les pregunté qué habían hecho ellos durante aquellos "tiempos difíciles". "Pues... vivir", dijo uno. "Intentar sobrevivir", dijo el otro. Claro, observé, habían dado un paso tras otro. Querían saber qué significaba eso de los pasos y yo les conté cómo se hacía eso en Auschwitz. Había que calcular más o menos —les dije, añadiendo que tampoco conocía los números exactos— unas tres mil personas por tren. De ellas, por ejemplo, mil hombres. Sin contar las personas que estaban al principio y al final de la cola, había que calcular un segundo o, como máximo, dos para cada examen de aptitud. Entonces, para los que nos encontrábamos hacia la mitad, como yo, había que calcular una espera de diez o veinte minutos hasta llegar al punto donde se decidía si íbamos al gas en seguida o nos quedaba de momento cierta posibilidad de seguir con vida. Entretanto, la cola se movía, avanzaba sin parar, todos íbamos dando pasos, más grandes o más pequeños, dependiendo de la velocidad del procedimiento. Se produjo un corto silencio, interrumpido por un solo sonido: la señora Fleischmann me retiró el plato y se lo llevó a la cocina y ya no volvió a donde estábamos. Los dos viejos me preguntaron que "a qué venía eso, qué quería decir con eso". Les dije que nada en especial pero que no había sido exactamente así, las cosas "llegaban", pero nosotros también avanzábamos. Sólo ahora parecía todo hecho, acabado, zanjado y terminado, como si hubiese "llegado" así, con mucha rapidez y poca transparencia, sólo ahora que mirábamos hacia atrás, al revés. Y claro, también si hubiéramos conocido nuestro destino por adelantado... De aquella manera sólo podíamos haber estado viendo el paso del tiempo. Sin embargo, un beso, un solo beso podía tener la misma importancia que un día inmóvil en el edificio de

la aduana o las cámaras de gas. Así es: si mirábamos hacia atrás nos equivocábamos; y también nos equivocábamos si mirábamos hacia delante, las dos cosas estaban equivocadas. Al fin y al cabo, veinte minutos son bastante tiempo, de manera relativa y también de hecho. Cada uno de aquellos minutos empezó, transcurrió y acabó; y después empezó el siguiente. Ahora, seguí explicándome, cada uno de aquellos momentos en realidad habría podido traer algo nuevo. No trajeron nada, claro que no, pero habrían podido hacerlo. Había que reconocer que cada instante hubiera podido traer algo nuevo, algo diferente de lo que trajo, en Auschwitz y también en casa, por ejemplo en la noche que habíamos despedido a mi padre.



Eloy Tarcisio López Cortés

Nació en la ciudad de México el 26 de julio de 1955.

Realiza estudios de arte en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" del Instituto Nacional de Bellas Artes. Fue co-fundador del Centro de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP) del Instituto Nacional de Bellas Artes. Recibió entre otros premios, los de Premio Nacional de Adquisición en la sección de dibujo del Salón Nacional de Arte, INBA, México, D. F. Mención especial en la Primera Bienal de Pintura y Escultura del Museo de Monterrey, Monterrey, N.L. Becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) en la modalidad de Creadores Intelectuales (pintura). Forma parte del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

La obra de Eloy Tarcisio se ha caracterizado por la búsqueda de medios expresivos intensos con notoria raíz en la cultura mexicana, a través de géneros tradicionales —como la pintura y el dibujo— y otros de origen más reciente y actual —instalación, multimedia y performance— ha ido conquistando signos plásticos imperecederos del arte mexicano de nuestros días, lo que sin duda le otorga, con justicia, un papel protagónico de primera línea.

Colaboradores

Christian Peña. Estudió periodismo en la UNAM. Fue becario de la Fundación para las Letras Mexicanas en los ciclos 2005-2006 y 2006-2007. Ha publicado en las revistas *Alforja, Blanco Móvil, Este país, Oráculo de poesía,* entre otras.

Nick Jackson. Creció en Stockpont y el área rural de Norfolk, Inglaterra. Vivió en Portsmouth, México, Cambridge y Belice. Su trabajo ha aparecido recientemente en "The Alsiso Project" y "Fragment Magazine".

Alfonso Nava. Narrador. Ganó el Premio Nacional de cuento Beatriz Espejo. Es becario de la Fundación para las Letras Mexicanas.

Alberto Villarreal. Nació en el Distrito Federal en 1977. Escritor y director de teatro. Es director de Madriguera Teatro y de Artillería Producciones.

Teresa Rodríguez. Egresada de la Maestría en Filosofía de la UNAM, donde también presta sus servicios como docente de textos filosóficos renacentistas.

Gabriela Aguirre Sánchez. Nació en Querétaro en 1977. Estudió la Licenciatura en Lenguas Modernas en español en la Universidad Autónoma de Querétaro y la Maestría en Creación Literaria en Español en la Universidad de Texas, en El Paso. Tiene dos libros publicados*: Itinerarios dentro del colectivo La materia del silencio* y *La frontera,* con el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino.

Gerardo Piña. Estudió la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas en la UNAM y el Doctorado en Literatura Inglesa del Siglo XIX en la University of East Anglia del Reino Unido. Ha publicado el libro *La erosión de la tinta y otros relatos.* Actualmente da clases de literatura en la UNAM y en la Fundación para las Letras Mexicanas.

Blanco Móvil
Director: Eduardo Mosches

Consejo Editorial

Gerardo Amancio
Oscar de la Borbolla
Juan Carlos Colombo
Beatriz Escalante
José María Espinasa
Francesca Gargallo
Aralia López
Gabriel Macotela
Eduardo Milán
Cynthia Pech
Gerardo Piña
Bernardo Ruiz
Mayra Inzunza
Guillermo Samperio
Esther Seligson
Daniel Sada
Juan José Reyes
Juan Antonio Rosado
Felipe Vázquez

Corresponsales

Floriano Martins (Brasil)
Carles Duarte (Cataluña)
Jesús Cobo (España)
José Kozer (Estados Unidos)
Rafael Rivera (Honduras)
Marcela London (Israel)

Secretaria de Redacción:
Ángeles Godínez
Relaciones Públicas: Patricia Jacobs
Impresión: Impakra (56-70-39-40)
México, D.F.
Ilustración: Eloy Tarcisio
Diseño de la portada e interiores:
Pablo Rulfo
Armado de interiores:
Marco Kim

Blanco Móvil
Momoluco No. 64. Pedregal de Santo Domingo
Delegación Coyoacán,. C. P. 04369,
México, D.F.
Teléfono y Fax: (55) 56-10-92-99
Email: eduardomosches@yahoo.com

Índice

Los primeros pasos
Eduardo Mosches

La cresta de las olas
Gerardo Piña

Y los telones ya eran rojos
(Para futuras construcciones de memoria sobre
Gerhart Hauptmann)
Alberto Villarreal Díaz

Viento de Oriente, Viento de Occidente
Alfonso Nava

El puente de Andrić
Luisa Emilia Rossi Aranda

¿Quién demonios es Patrick White?
Nick Jackson

Obligar al escalofrío: Jaroslav Seifert
Christian Peña

Brevísimos apuntes a La abundancia de Derek Walcott
Gabriela Aguirre Sánchez

Avalancha, cebolla y utopía
Comentario sobre algunos poemas de Wislawa Szymborska
Camila Krauss

A la sombra de la lucidez
María Teresa Rodríguez

Esta revista cuenta con el apoyo del programa EDMUNDO VALADÉS, de apoyo a la edición de Revistas independientes 2005 del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.