



del Fondo de Cultura Económica

☘ Colección Noema ☘

Dore Ashton •
Picasso y Rubén Darío

• Brassäi
Breve sobre Picasso

Guy Davenport •
Simbología
de la cebolla

• Peter Forbath
El reino del Kongo

Edith Hamilton •
La herencia
griega



• Han Israëls
¿El origen del
psicoanálisis?

Gabriel Josipovici •
Oficio y tradición

• John Lukacs
El error de Hitler
en 1940

Alexander Nehamas •
Nietzsche y el dominio
de un estilo

• Richard Pipes
Utopía, propiedad
y libertad



Comentarios de

Óscar Altamirano • Adolfo Castañón • Juan Gustavo Cobo Borda
Jorge Juanes • Santos Juliá • Héctor Pérez-Rincón • Alejandro Tarrab





del Fondo de Cultura Económica

DIRECTORA
Consuelo Sáizar Guerrero

EDITOR
David Medina Portillo

**CONSEJO
DE REDACCIÓN**
Adolfo Castañón,
Joaquín Díez-Canedo Flores,
Mario Enrique Figueroa,
Daniel Goldin,
Lorena E. Hernández,
Francisco Hinojosa,
Jorge Ruiz Dueñas
ARGENTINA: Alejandro Katz
COLOMBIA: Juan Camilo Sierra
ESPAÑA: Juan Guillermo López
PERÚ: Germán Carnero

REDACCIÓN
Marco Antonio Pulido

PRODUCCIÓN
Vincula, S. A. de C. V.
IMPRESIÓN
Impresora y Encuadernadora
Progreso, S. A. de C. V.



La Gaceta del Fondo de Cultura Económica es una publicación mensual editada por el Fondo de Cultura Económica, con domicilio en Carretera Picacho-Ajusco 227, Colonia Bosques del Pedregal, Delegación Tlalpan, Distrito Federal, México. Editor responsable: David Medina Portillo. Certificado de Licitud de Título número 8635 y de Licitud de Contenido número 6080, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 15 de junio de 1995. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* es un nombre registrado en el Instituto Nacional del Derecho de Autor, con el número 04-2001-112210102100, de fecha 22 de noviembre de 2001. Registro Postal, Publicación Periódica: PP09-0206. Distribuida por el propio Fondo de Cultura Económica.

Correo electrónico: lagacetafce@fce.com.mx

SUMARIO

SEPTIEMBRE, 2002

- ALEXANDER NEHAMAS:** Nietzsche y el dominio de un estilo • 3
JORGE JUANES: La vida como literatura • 4
BRASSAÏ: Breve sobre Picasso • 6
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Picasso inagotable • 8
DORE ASHTON: Picasso y Rubén Darío • 9
ADOLFO CASTAÑÓN: Picasso, un "hombre-siglo" • 10
GUY DAVENPORT: Simbología de la cebolla • 12
ÓSCAR ALTAMIRANO: Davenport • 13
EDITH HAMILTON: La herencia griega • 15
JOHN LUKACS: El error de Hitler en 1940 • 18
SANTOS JULIÁ: Churchill • 19
GABRIEL JOSIPOVICI: Oficio y tradición • 20
PETER FORBATH: El reino del Kongo • 21
ALEJANDRO TARRAB: El río más dramático de la tierra • 22
HAN ISRAËLS: ¿El origen del psicoanálisis? • 24
HÉCTOR PÉREZ-RINCÓN: El caso Freud • 25
RICHARD PIPES: Utopía, propiedad y libertad • 27



« « ILUSTRACIONES TOMADAS DEL LIBRO DE FERNANDO DEL PASO,
CASTILLOS EN EL AIRE,
FCE, 2002, COLECCIÓN TEZONTLE » »

SEPTIEMBRE, 2002

SUMARIO

Nietzsche y el dominio de un estilo

☞ Alexander Nehamas

► **Reproducimos a continuación un fragmento de Nietzsche, la vida como literatura, publicado recientemente en la colección Noema del FCE y Turner. Su autor es profesor de filosofía en la Universidad de Princeton.**

Los ensayos sobre Nietzsche —y éste no es una excepción— suelen comenzar con una serie de lugares comunes a propósito de su estilo. El más común de esos lugares afirma que el pensamiento de Nietzsche es indisoluble de su escritura, y que si no llegamos a un entendimiento con su escritura, no llegaremos a entendimiento de tipo alguno con el propio Nietzsche. Pero este lugar común ha sido objeto de múltiples interpretaciones, y cada una ha propiciado lecturas sorprendentemente diversas tanto de su pensamiento como de su escritura.

En el sentido más burdo, afirmar la importancia de su estilo equivale a afirmar que la escritura de Nietzsche es inusual e idiosincrásica, lo que a su vez equivale a afirmar que sus obras no traslucen las características que estamos habituados a esperar de los tratados filosóficos. Este hecho se ha esgrimido como prueba de que, en cierto sentido, las obras de Nietzsche no son filosóficas, olvidando que los tratados filosóficos han sido escritos en los más diversos estilos imaginables. De este modo terminó prosperando la idea, tal vez originada y ciertamente encapsulada en un verso de Stefan George: “Debería haber cantado, y no hablado, esta ‘alma nueva’, de que Nietzsche tuvo en realidad más de poeta que de filósofo”, fomentándose así la discordia tanto en el campo de la poesía como en el de la filosofía.

El punto de vista juvenil y condescendiente de T. S. Eliot fue sólo ligeramente más sutil. Eliot entendía que la calidad

“literaria” de la escritura de Nietzsche era inseparable de los contenidos “filosóficos” de su pensamiento, pero opinó que al fundir elegancia y precisión Nietzsche dañó tanto la elegancia como la precisión:

Nietzsche es de esos autores cuya filosofía, aislada de sus cualidades literarias, se disuelve, y el encanto de su literatura no está sólo en la personalidad y la sabiduría del hombre, sino en su pretensión de verdad científica. Este tipo de autores ejerce siempre una peculiar influencia sobre el amplio público medianamente versado en filosofía, al que ahorra el austero esfuerzo crítico que requieren o bien la metafísica o bien la literatura, o bien Spinoza, o bien Stendhal; que así se complace en el lujo de confundir, y se evita la tarea de combinar intereses diversos.

El análisis estilístico serio comienza cuando nuestra atención se orienta hacia el empleo que hace Nietzsche del aforismo, género que cultivó, al menos en parte, por la admiración que profesaba a los filósofos presocráticos y a los moralistas franceses, y del que se lo considera uno de los más egregios representantes. Los aforismos, por supuesto, no son sistemáticos, ni discursivos, ni sostienen argumentaciones; en la mayor parte de los casos, además, su interpretación es más compleja de lo que parece a simple vista. Para la mayoría de los lectores tempranos de Nietzsche en el ámbito anglosajón (al menos aquellos que intentaron leerlo “filosóficamente”), el aforismo constituía tanto la esencia como la debilidad esencial de su proyecto. “Las obras de Nietzsche —escribió Crane Brinton en un pasaje que puede considerarse ilustrativo de muchos otros—, contienen una gran diversidad de ideas, a veces mutuamente contradictorias, difíciles, cuando no imposibles de

reducir a un ‘sistema’, y cuya diversidad es aún más sorprendente por la forma aforística en que están expresadas”. En profunda antítesis con Brinton, y dentro de su empeño por reivindicar la reputación de Nietzsche entre el público anglosajón, Walter Kaufmann abordó el aforismo en términos mucho más benévolos. Kaufmann sitúa también al aforismo en el corazón mismo de la escritura de Nietzsche, y también a él lo deja perplejo su carácter fragmentario. De hecho, consideró que el “borrador del estilo de la decadencia” al que se refiere Nietzsche en la sección 7ª de *El caso Wagner* acaso constituye, de manera tal vez no deliberada, “la mejor crítica” de su propio estilo: “¿Cuál es la señal de toda decadencia literaria? —escribe Nietzsche—. Que la vida ya no reside en el todo. La palabra se convierte en soberana y salta fuera de la frase, la frase se alarga y oscurece el sentido de la página, y la página cobra vida a expensas del todo —el todo deja de ser un todo—. Éste, sin embargo, es el símil de todo estilo decadente: cada vez que se produce una anarquía de átomos”. Sin embargo, Kaufmann estaba decidido a demostrar que en los aforismos de Nietzsche subyace una unidad, que encierra “una filosofía completa”. Se sirve a este fin de la interpretación del estilo aforístico como expresión de la objeción planteada filosóficamente por Nietzsche a la elaboración de un sistema y de su preferencia por formular preguntas más que por proporcionar respuestas: “Nietzsche —escribe Kaufmann— no es, como Platón, un pensador sistemático, sino un pensador problemático”. Arguye a continuación que Nietzsche trascendió los límites de su estilo decadente, poniéndolo al servicio de lo que Kaufmann denomina su “experimentalismo”: una actitud que, esencialmente, implica “la buena disposición a aceptar nuevas evidencias y abandonar, en caso necesario, posiciones previas”. Por ello cada aforismo, según Kaufmann, es un “experimen-

to". Y aunque no todos los experimentos de Nietzsche confirmen dicha teoría, siguen unificados por su "integridad intelectual", que "convierte cada investigación en una posible corrección de cualquier error previo no advertido. No se produce ruptura alguna, discontinuidad o inconsistencia a menos que se haya producido un error previo o se produzca un error ahora. Su 'existencialismo' impide que sus aforismos se queden en un simple mosaico relumbrante de mónadas independientes".

Kaufmann se esfuerza por encontrar una unidad subyacente, al menos de método y sentido, si no de doctrina, en los aforismos de Nietzsche. En franca oposición a todo impulso en este sentido se sitúa la lectura más reciente de Sarah Kofman, que viene a complicar nuestra visión del estilo de Nietzsche al prestar una profunda atención a su uso no sólo del aforismo, sino también de la metáfora. Kofman atribuye a ambos rasgos de la escritura de Nietzsche una función apotropaica única. "El estilo metafórico —escribe— es aristocrático; permite que personas de la misma especie [*raza*] se reconozcan; excluye a los miembros de la tribu como inapropiados, apestados: emplear términos corrientes es volverse vulgar." Y como la metáfora, también la escritura aforística "desea ser entendida sólo por aquellos que comparten un bagaje de impresiones refinadas; desea rechazar al *profanum vulgus* y atraer a los espíritus libres". Pero, y esto es incluso más significativo, tanto la metáfora como el aforismo, según su punto de vista, rechazan continuamente todo intento por alcanzar una interpretación final, definitiva. Cada sección textual de Nietzsche nos proporciona un número indefinido de interpretaciones posibles y contradictorias. Kofman sólo hace hincapié en aquellos rasgos del aforismo que Kaufmann, en su intento por encontrar la unidad subyacente al fragmentado estilo de Nietzsche, tiende a minimizar. Ofrece incluso, a manera de complemento, lo que sólo es posible considerar como otra versión de la crítica inicial de Brinton: "El aforismo, dado su carácter discontinuo, disemina significado; es una invitación al pluralismo de interpretaciones en continua renovación: nada es inmortal, salvo el movimiento".

La vida como literatura

 **Jorge Juanes**

► **Reseña del libro *Nietzsche, la vida como literatura, puesto en circulación en estas fechas bajo el sello de nuestra casa editorial y Turner Publicaciones.***

Apoco más de 100 años de su muerte, Nietzsche sigue dando qué hablar y nadie tiene la última palabra sobre el significado de sus innumerables propuestas. Hablamos de un autor fiel al gran estilo que rehúye lo convencional y cuya lectura no deja indiferente a nadie: lo mismo seduce que irrita. Entre sus seguidores existe el consenso de que estamos ante un pensador intempestivo cuya obra representa un parteaguas en el campo de las ideas filosóficas y, también, en las posibilidades abiertas a la escritura. Y es que el nombre de Nietzsche no pertenece tan sólo, ni mucho menos, a la historia de la filosofía, sino aun —y quizá de manera relevante— al ámbito de la escritura. De lo que se desprende que la cuestión no es únicamente ¿qué dice Nietzsche?, sino cómo lo dice y de qué manera su biografía está implicada en ello.

De la relación de la vida y de la obra de Nietzsche con la literatura, el arte y la música trata justamente el libro de Alexander Nehamas: *Nietzsche, la vida como literatura*, texto sin duda original y brillante que elude, por suerte, los clichés que se han convertido en moneda corriente entre la mayoría de los exégetas del autor de *Ecce homo*. Nehamas considera que si algo defiende Nietzsche a lo largo de su obra es el perspectivismo: no hay hechos, sólo interpretaciones; incluso la creencia de que existe un pensamiento universal objetivo y desinteresado, válido para todos, es ya una

interpretación. Nehamas recuerda que la genealogía propuesta por Nietzsche estriba en descubrir, tras cada interpretación, un conflicto de fuerzas o, si se prefiere, determinada voluntad de poder puesta en juego: la ciencia confirmaría la regla. Nietzsche usa el martillo precisamente contra el dogmatismo, el levantamiento de certezas indubitables e inobjetables; en suma, contra la preservación del lugar de Dios (omnisciencia) como centro del saber.

Podríamos, con Alexander Nehamas, ver en la apuesta de Nietzsche la demolición de la metafísica de la verdad bajo cualquiera de sus modalidades sacras o profanas, pudiéndose añadir que tal empresa subversiva muestra tanto el límite de lo unívoco como la urgencia libertaria de superarlo. ¿Pero desde dónde? ¿Qué estrategia de escritura debemos elegir para multiplicar las perspectivas y "bailar junto al abismo"? Si queremos que la voluntad de poder se afirme y dé cabida a los márgenes expulsados por la voluntad de verdad, no hay mejor aliado que la literatura entendida en un cuádruple sentido: en tanto consideración del mundo como un texto o una obra de arte; como encarnación de las decisiones y los templos de ánimo de autores singulares, ya que la literatura "se vale de géneros y de estilos cambiantes"; como parte nodal del pensamiento y de la expresión, dado que la escritura literaria es rigurosa e imaginativa y, finalmente, porque, a través suyo, un individuo (pensador, artista) puede convertir su experiencia existencial en un personaje.

Nietzsche está, entonces, de cuerpo entero en sus textos; pero ese cuerpo entero es, por lo demás, un cuerpo fragmentado, problemático y en perpetuo devenir: "Los grandes personajes son aquellos sobre los que se aplican múltiples tratamientos y que, si bien tal vez son incompatibles entre sí, siguen manteniendo coherencia interna y una elevada organización". Más aún: "Nietzsche

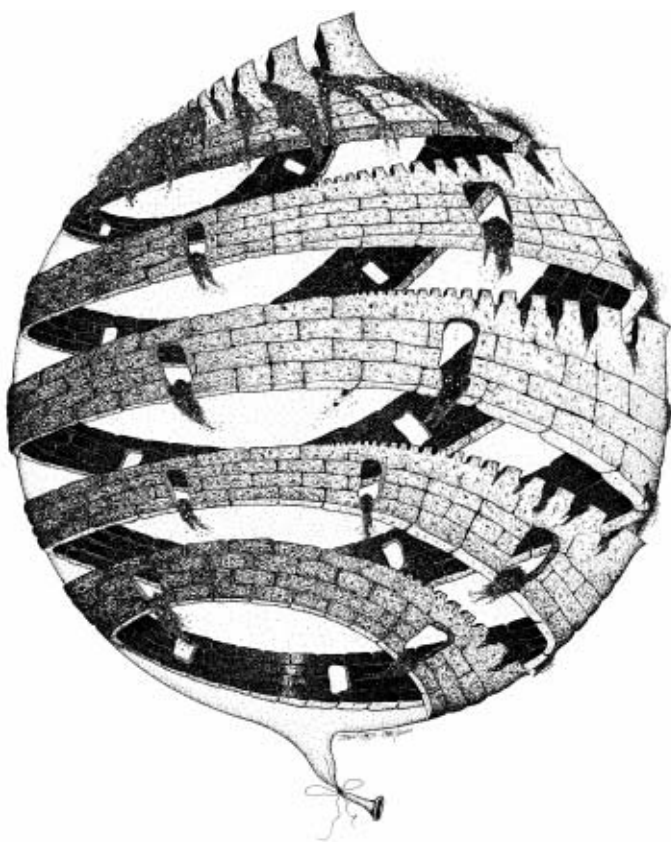
quiso ser, y fue, el Platón de su propio Sócrates". Un Sócrates abierto a perspectivas innumerables. Ahora entendemos que el artífice de *Así habló Zaratustra*, al identificar a los "filósofos del porvenir" con pensadores que afirman su perspectiva sin imponérsela a nadie, nos diga que escribe "para todos y para ninguno". Nietzsche ¿un "espíritu libre"? Ya vemos a más de un crítico frío y estricto tachar con tinta negra la lectura de Nehamas, demostrándole que el estilista alemán es arbitrario y poco tolerante, que no acepta la media luz, que además es un hombre pagado de sí mismo y defensor de los hombres egregios.

Sea, pero si algo denuncia Nietzsche, es toda forma de valoración hostil a la vida; de allí que se ponga del lado de los individuos autónomos, libres y soberanos, que no se someten a regla impositiva alguna y le dicen "sí" tanto al dolor como al placer, incluido lo enigmático e innombrable. Nehamas aprobaría, e igualmente arriesga su interpretación del posible significado —nunca agotable— de las dos nociones claves forjadas por el artista pensador: voluntad de poder y eterno retorno de lo mismo. Vamos por pasos. Respecto a la voluntad de poder, nuestro autor se apoya en la siguiente cita de Nietzsche: "No autopreservarse, sino voluntad de apropiarse, de dominar, de incrementar, de fortale-

cerse". El mundo es voluntad de poder, todo está en todo, todo lo que existe es interdependiente y, en el caso de los hombres, la voluntad de poder se encuentra ligada a determinadas finalidades; aspira, en cualquier caso, a algo que, al afirmarla, la expande. En palabras de Nietzsche: "En su fondo subyace siempre un ¿qué es para mí?" Reconocimiento de la indeterminación del mundo y de la apertura de las elecciones singulares que nos sitúa, de lleno, en el espacio de la interpretación tal y como lo plantea Nehamas:

Con la posible excepción de aquellas ideas que rechazan el reconocimiento de esta indeterminación y multiplicidad, la voluntad de poder no rechaza ninguna visión del mundo sobre una base general. Incluso en el caso de los acercamientos dogmáticos, no rechaza automáticamente la visión misma, sino sólo su pretensión de constituir la única visión que pueda ser aceptada.

Aclaremos. Nietzsche detecta en la historia un conflicto de fuerzas, afectos e instintos. Fuerzas que deben ser valoradas, según afirmen o nieguen la vida, como activas o reactivas. El pensador independiente, dirá Nietzsche, tiene que valorar de acuerdo con la voluntad



• Calendario •



Noema, según nuestro diccionario Espasa, tiene el significado de "pensamiento", entendido como fenómeno objetivo del pensar, a diferencia del acto intencional o *noesis*. Asimismo, *Noemá* deriva del hebreo con las siguientes dos acepciones: "hija de Lamec, descendiente de Caín..." y "graciosa".

La gracia de este número de *La Gaceta* es que está dedicado a la colección Noema, serie que nuestra casa editorial publica en colaboración con Turner de España.

Noema quiere ser, así, un sinónimo de la pasión por las ideas. En tal sentido, los ensayos que componen dicha serie buscan ser una muestra cabal de esta pasión, tanto por los autores seleccionados como por las traducciones y el diseño impecables.



Felicidades a Diego García Elío por la publicación del libro *Cuatro aproximaciones al arte de Arrau* (DGE Ediciones, 2002), de Héctor Vasconcelos, con prólogo de Mario Lavista. Se trata de un verdadero libro escrito por un discípulo directo de Claudio Arrau: Héctor Vasconcelos, quien con este título tiene un lugar indiscutible entre el elenco de artistas mexicanos que han participado ac-

fuerte, excesiva, creadora, y frente a la voluntad débil basada en la renuncia y el resentimiento. Voluntad afirmativa —apuntala Nehamas— que es propia de individuos dueños de sí mismos y capaces, en consecuencia, de establecer una escala de valores propia que poco o nada tiene que ver con los valores uniformes y anclados en el deseo de dejar de desear, defendidos por el ser gregario. Nietzsche va más lejos. Descubre que la historia de Occidente está marcada por el triunfo de las fuerzas reactivas, enfermas y empeñadas en aniquilar el querer, enemigas acérrimas de la naturaleza y del cuerpo. Platonismo, cristianismo, ascetismo oriental e incluso el gran pesimista, Schopenhauer, participan de la renuncia.

Querer es, antes que nada, querer a sí mismo y redimir, por lo tanto, todo aquello que lo ha hecho posible: ni más ni menos el mundo tal como ha acontecido. Con ello entramos al espinoso problema del eterno retorno de lo mismo. Para Nehamas no estamos, en principio, ante determinada teoría del universo, sino ante una interpretación basada en la premisa de que el mundo carece de finalidad. Leemos en los fragmentos de la *Voluntad de poder*: “Rechazamos la finalidad última. Si la existencia tuviese una, ya habría sido alcanzada”. Tal interpretación significa también que, en palabras de Nietzsche, “cada individuo es por el curso completo de la evolución [...] Los seres humanos no son sólo individuos independientes sino una línea particular del mundo orgánico total”. Postura que Nehamas resume así: “Si en algún momento nos dieran la posibilidad de una segunda vida, sería idéntica a la que ya hemos vivido”. Idéntica, ya que querer otra vida sería tanto como querer ser otro, o sea, tanto como no querernos. Dicho de otra manera. La vida actual, la de cualquier hombre, la de aquel animal o aquella planta, es la resultante de las combinaciones de fuerzas y afectos que hasta ahora han sido. Querer, querernos, es querer todo lo que ha hecho posible aquello que está ahí, incluidas grandezas y miserias, fiestas y dolores.

Aunque hay algo del eterno retorno que aterriza, y es que en su devenir retorna también lo vil, los hombrecillos resentidos de siempre, los calumniadores de la vida.

Breve sobre Picasso

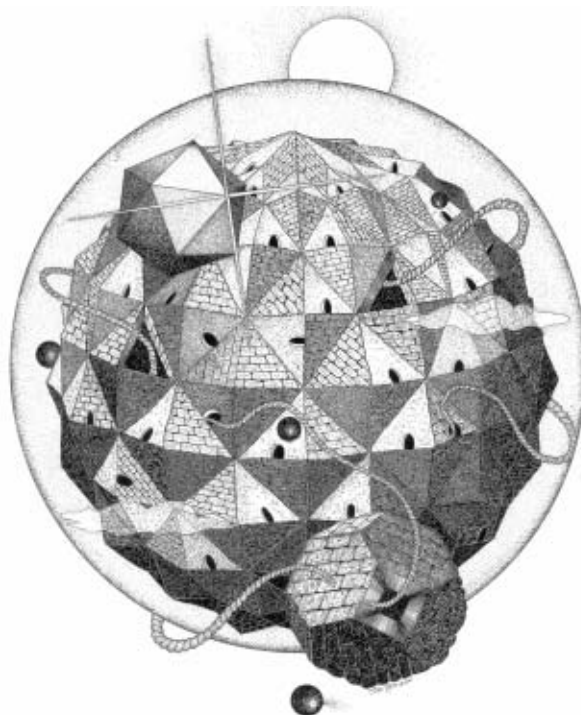
☞ Brassai

► **El siguiente es un fragmento tomado de *Conversaciones con Picasso*, del fotógrafo de origen rumano Brassai, considerado uno de los pilares de la fotografía contemporánea (FCE-Turner, colección Noema, 2002).**

Éluard tiene muchos más cuadros. Vi una curiosa serie de dibujos de juventud de Salvador Dalí; de Chagall, una inesperada naturaleza muerta, azul y roja, de 1912: *Mesa con una botella*. Un lienzo del crítico inglés de arte Roland Penrose, introductor del movimiento surrealista en Inglaterra, testimonia que también, en su momento, fue pintor. Picasso y Éluard fueron huéspedes en su casa de Sussex. Penrose está casado con Lee Miller, la bella norteamericana de los años locos de Montparnasse, alumna y modelo de Man Ray, de la que Picasso pintó, en 1937, un retrato lleno de humor y de fantasía.

Quien preside el lugar es el *Rey loco* tallado en madera a navaja por un alienado. El *Rey loco* reina desde una esquina con sus borceguíes y su desmesurada cabeza tocada con una corona. Está rodeado de pequeñas terracotas precolumbinas, de fetiches de la isla de Pascua, de Belice y de Nuevo México. Lo que Éluard prefiere es una cabeza de muerto en bronce, cuyo cráneo se abre al apretar un botón, descubriendo un reloj; el tiempo que hace tic-tac está escondido en el cerebro como el gusano en el fruto.

Éluard me abrió su gran biblioteca-directorio para sacar *La obra maestra desconocida*, de Balzac, ilustrada por Picasso y enriquecida con algunos dibujos originales; me enseñó después una reliquia de gran rareza: el único manuscrito existente de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. Todos los libros de Éluard se han ido llenando, amorosamente, de cartas, autógrafos, dibujos, fotografías. Sobre todo la *Mujer visible*, de Dalí, y *Nadja*, de André Breton. Tiene también



varias cartas y dibujos de *Nadja*, notas de Breton sobre la extraña heroína del surrealismo y muchas fotos, entre ellas la de *La dama del guante* y del Hôtel des Grands Hommes, frente al Panthéon, donde, en aquella época, vivía André Breton.

Éluard me enseñó también algunos de sus propios manuscritos, en los que me sorprendieron las numerosas tachaduras. Al leer sus poemas tan sencillos, tan límpidos, se pensaría que estaban escritos de un tirón. Éluard desmiente esta sensación. Ninguno ha nacido al correr de la pluma. Los escribe laboriosamente, trabajándolos a menudo durante mucho tiempo. “En un poema —me dice— hay tanto de voluntad consciente como de espontaneidad. Muy pocas imágenes fortuitas pueden incluirse tal y como son en sí mismas. Deben ser depuradas, ahormadas, según el sentimiento que dicta el poema. La embriaguez pide ser caligrafiada; el delirio verbal, controlado por la sensibilidad del poeta.”

Durante la comida, preparada por Nush, quedé sorprendido ante lo que me dijo Éluard sobre sus influencias literarias. Antes de citar a Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Shelley, Novalis, Hölderlin o Goethe, evocó a Walt Whitman. Es posible que hace 10 años, antes de su conversión al comunismo militante, Éluard no hubiera declarado tan categóricamente este nombre como precursor suyo. “Si hubiera vivido en nuestra época —me dijo—, el gran poeta americano habría escogido el mismo camino que yo.”

Martes 15 de mayo de 1945

Tiempo espléndido, rostros más alegres. París se recupera de su larga enfermedad y comienza a revivir. Uno se pregunta de dónde salen estas encantadoras muchachas que pedalean en sus bicicletas con las piernas desnudas y las faldas como multicolores corolas que el viento hincha y azota. Estoy citado con ella a las 10 en el Café Danton, “base” habitual de mis expediciones a casa de Picasso. ¿Vendrá? Sin duda tiene ganas de conocerlo. Pero ayer todavía tenía grandes reticencias. La veo sentada en la terraza con sus cabellos de Gorgona y la sonrisa en los ojos, mientras bebe una copa de muscadet. Nos conocemos desde hace cuatro semanas. Una revista me había

pedido la fotografía de la *Mujer con naranja* para ilustrar un artículo sobre la escultura de Picasso. “Pasará un ciclista a recogerla dentro de una hora.” Pero después de esa llamada apareció, en vez del recadero, una joven. Se excusó: “Al ciclista lo han llamado urgentemente de la Maternidad... Su mujer acaba de dar a luz. Me he tenido que encargar yo...” Hablamos un poco. Empezó a mirar mis fotos, mis dibujos. Pasaba el tiempo. Le di la foto en cuestión, pero me equivoqué: era la *Joven jugando con una pelota* en vez de la *Mujer con naranja*. ¡Qué tragedia! La revista tuvo que publicar en el número siguiente la *Mujer con naranja* y pedir perdón a los lectores por el error. Pero gracias a este descuido, pude volverla a ver.

Ya está aquí. Viste blusa blanca, falda escocesa plisada y alpargatas vascas color malva, de los Pirineos, su lugar de origen. Únicamente ha venido para decirme: “Por nada del mundo iría a casa de Picasso. ¿Cómo me recibiría? Llevar a una desconocida a su casa, sin razón, sin motivo...” ¿Cómo convencerla? Pido dos copas más de muscadet. Salta: “Pero ¿a título de qué?, ¿a título de qué...?” “Si usted necesita forzosamente un título para ir a casa de Picasso —le digo—, la nombro mi ‘secretaria’. Él quiere comprarme dibujos, usted le presentará la carpeta.” Por fin, el muscadet hace su efecto.

Marcel nos anuncia. Picasso aparece con el torso desnudo y un short azul:

—¿No está usted solo? Perdóneme... No estoy presentable... Estar desnudo delante de una joven...

Lo dice con un falso pudor mientras hace ademán de dar media vuelta. Pero se queda.

PICASSO: Buenos días, señorita, ¿cómo está usted? La saludo, ¿verdad?, como si la conociera de toda la vida [y volviéndose hacia mí]. Es encantadora esta muchacha... Voy a vestirme. Voy a tener bastantes visitas hoy. Brassai la guiará por la casa. Conoce todos los rincones. Estoy con ustedes dentro de un momento.

Traducción de Tirso Echandía



tiva y profesionalmente en el servicio exterior.

La escritura de Héctor Vasconcelos —quien dirigió durante cinco años el Festival Cervantino, fue el primer secretario ejecutivo del FONCA y se desempeña actualmente como embajador en Dinamarca— es inteligente y apasionada y deja sentir el brío de una mente educada y libre que lo mismo sabe cuchichear con el especialista que conversar con el distraído paseante, y no deja de suscitar cierto orgullo municipal el saber que este libro maravilloso ha sido escrito por uno de los nuestros.



Escribe así el ilustre hijo del filósofo-escritor José Vasconcelos, al abrir el capítulo titulado “¿Primus inter Pares?”: “Mientras escribo estas líneas a orillas del lago de los Cuatro Canto Cantones, Claudio Arrau se halla cerca, tocando en los festivales de Salzburgo, Lucerna y Edimburgo. Es curioso pensar en ello. Arrau es el único pianista activo hoy en día que ya era parte de la vida musical europea durante la primera Guerra Mundial. Dada su extrema precocidad —y a diferencia de los otros grandes pianistas octogenarios, Horowitz, Serkin y Kempff—, Arrau empezó a tocar en los primeros años de la segunda década del siglo pasado en diversas ciudades europeas, así como en las pequeñas cortes alemanas, recibiendo un anillo por acá, un cariño por allá, de la nobleza nórdica y centroeuropea de la época.

Picasso inagotable

☞ **Juan Gustavo Cobo Borda**

► Ofrecemos a continuación un comentario breve a propósito del libro *Conversaciones con Picasso*, de Brassäi (colección Noema, Madrid, 2002).

El Minotauro era insaciable. Devoraba mujeres, hijos, amigos, estilos. Todos quedaban atrapados en sus laberintos. Miraba atrás, siempre nostálgico de su España natal. Embestía contra lo consabido, para romper así las convenciones del arte y su ordenada sala de visitas: el realismo.

De *Las señoritas de Aviñón* a *Guernica* la casa estalló en pedazos y Picasso fue dueño y señor del ruedo donde se combatía contra las ilusiones de la mirada.

Una catarata de libros sobre ese ser inabarcable nos abruma y desconcierta hoy en día, con su alud de variados puntos de vista. Es como si su imagen se hubiese convertido en un abigarrado *collage* cubista: ojos de frente y de perfil, nariz que se superpone al crear un nuevo rostro sobre el rostro ya consabido.

Norman Mailer, el novelista norteamericano, nos da su *Picasso-retrato del artista joven* (Alfaguara, 1997) basándose ante todo en los recuerdos de su primera mujer, Fernanda Olivier. Aquellos heroicos inicios del siglo XX en Montmartre, cuando la pobreza adelgazaba los perfiles y los estilizaba en rosas y azules. Cuando una sexualidad montaraz desgarraba las apariencias.

John Richardson, por su parte, en *El aprendiz de brujo* (Alianza Editorial, 2001) lo retrata, ya célebre y octogenario, en una Provenza de vida social y corridas de toros, rodeado de sus áulicos: Jean Cocteau, Luis Miguel Dominguín, Lucía Bosé.

Disfruta de su gloria pero, manipulador hasta el fin, sigue enredado en los



pegajosos hilos de su machismo inveterado. De un deseo que al agonizar se exaspera. Aquel que desenmascaró otra de sus mujeres, Françoise Gilot, en *Vida con Picasso* (Ediciones B., 1998), donde quedaron consignados, por cierto, muchos de sus juicios, perspicaces y esclarecedores, sobre la pintura. “Le pregunté qué opinaba de Delacroix. Sus ojos se entornaron y replicó: —Ese bastardo. Es realmente muy bueno—.”

Pero los 10 años de vida compartida con quien también se consideraba pintora, y los dos hijos, no tienen la desprevenida frescura con que el fotógrafo rumano Brassäi tomó atenta nota de sus conversaciones con Picasso a partir de su primer contacto en los años cuarenta, para fotografiar sus esculturas. Por ello estas *Conversaciones con Picasso* (Turner-FCE, 2002) merecieron del pintor estas palabras: “Si alguien quiere entenderme, debe leer este libro”.

El fotógrafo que inmortaliza al París nocturno de prostitutas, chulos y modelos de artista, y quien fuera a su vez amigo de Matisse, Prevert, Michaux y Henry Miller, era el interlocutor más adecuado para develarnos a Picasso. Ni rival ni amigo íntimo, su afectuosa dis-

tancia nos trae toda su energía creativa. Su tesón, sus caprichos y sus furias. La inteligencia de sus ojos únicos. Rodeado de poetas que le enseñaron a pensar la pintura (Apollinaire, Max Jacob, Éluard, Cocteau), recorrer de la mano de Brassäi los apartamentos, casas y castillos que jalonaron la trayectoria vital de Picasso, es una experiencia única. No sólo vislumbramos la riqueza de su ascenso social, sino que, gracias a las fotos, densas en la oscuridad reveladora del blanco y negro, comprendemos cómo todos ellos no fueron más que escenarios transitorios para ejecutar, solitario, su danza ante el lienzo.

Papeles, marcos, bocetos. Lienzos suyos y de los pintores que admiraba, queriendo suplantar y robar sus secretos, cajetillas vacías, chácharas o rotos manubrios de bicicleta: todo sería motivo de inspiración. Detonante para una explosión creativa que aún no termina. Hasta el final, en camiseta, continuaba destruyendo el mundo para crearlo nuevo, ávido aún por atrapar lo imposible: él mismo. Con razón le confesaría a Brassäi, en este libro único: “Realmente, he frecuentado poco mi rostro”. El mundo era el que lo había hechizado.

Picasso y Rubén Darío

☞ **Dore Ashton**

► **Dore Ashton es profesora de historia del arte en Cooper Union. El siguiente texto pertenece al libro *Una fábula del arte moderno*, publicado este año en la colección Noema de FCE-Turner.**

El interés que Picasso sintió durante toda su vida por la poesía debe ser tenido en cuenta en toda su significación como condicionante de su desarrollo pictórico. Todo en la historia de su vida parece traslucir una preocupación seria por los asuntos que tradicionalmente han interesado a la imaginación poética. Pese a todos sus experimentos con los aspectos formales de la pintura, siempre se mantuvo fiel a los grandes temas poéticos. Parecía preservar para sí un espacio interior en el que su imaginación pudiera hallar condensado el alimento de las asociaciones poéticas, y se sentía más a gusto en compañía de poetas que en los círculos relacionados con las artes plásticas. Su amistad con un gran número de poetas —Sabartès, Salmon, Jacob, Apollinaire, Reverdy, Éluard y Ponge, por mencionar tan sólo a los más íntimos— era más una necesidad que una simple preferencia.

[...]

Los modernistas que Picasso conoció en Barcelona se preocupaban por España, que para ellos estaba estancada sin remedio, excreción provinciana de Europa que nunca había llegado a subirse al carro de la vida moderna. En Cataluña, la irritación se hacía mayor a causa de las tendencias separatistas de toda la población. Los intelectuales que escuchaba Picasso, aquellos junto a los que trabajaba en las revistas de vanguardia, pretendían alcanzar la independencia cultural e incluso la liberación política. Su desmedido entusiasmo salta a la vista cuando se leen esas publicaciones, en las que abundan las referencias a los grandes rebeldes. El anarquismo civili-

zado del príncipe Kropotkin —e incluso versiones más nihilistas— hallaba una favorabilísima acogida entre los rebeldes artísticos. También causaba sensación la vertiginosa retórica de Nietzsche y su desprecio implícito por la hipocresía burguesa. Las influencias artísticas provenientes de Europa tendían invariablemente a lo exótico y lo rebelde a ultranza. Émile Verhaeren era especialmente reverenciado; obras suyas como *Las debacles* (1888) y *Las ciudades tentaculares* (1895) eran muy citadas y recordaban, según sus lectores, a Walt Whitman.

[...]

Verhaeren era uno de los europeos que veía en los propios españoles una fuerza sombría que trató de definir en el libro publicado en colaboración con Darío Regoyos, *España negra*. Regoyos relata un viaje por España durante el cual ambos escucharon las canciones de los gitanos, visitaron los cementerios, contemplaron los rituales de las ceremonias eclesíásticas y buscaron la tenebrosa contrapartida nietzscheana de la España brillante descrita por los viajeros más superficiales. Regoyos afirmaba que Verhaeren había sido el primero en ver el lado oscuro de España, la España macabra.

Al mismo tiempo, los pintores fijaban su atención en el norte, en el expresionismo tal como se concebía en Munich o en el erotismo de Aubrey Beardsley. También descubrían su propia versión del miserabilismo, como hacía Nonell, ese pintor al que Picasso daba el apelativo de “joven místico”, quien dibujó la miseria de los más pobres y plasmó el desolador regreso de los refugiados tras la derrota en la guerra de Cuba. Seguramente Nonell no fue el único pintor que se nutrió de la fuerza expresiva de Daumier, pero era uno de los que reflejaba el tono sombrío de sus últimas obras de forma más lograda. Nonell ha sido citado a menudo como una de las influencias recibidas por el joven Picasso en virtud de su preferen-

Su debut con la Orquesta Filarmónica de Berlín tuvo lugar en diciembre de 1920. ¿Qué otro artista que podamos escuchar hoy en concierto fue solista de Richard Strauss o tocó para Friedelind Wagner?, ¿cuál otro recibió en su juventud las sugerencias de Furtwängler y de Kleiber *père*?, ¿quién más discutió el *Concierto para piano y alientos* de Stravinski con el propio compositor? Arrau es nuestro último vínculo con la Gran Tradición.”



Otra gran tradición nuestra es la que anida entre las 37 semblanzas que “Augusto Monterroso, ornitólogo” —la expresión es de él mismo—, ha sabido recoger en *Pájaros de Hispanoamérica*. Es esa tradición de los autores de perfil, de los siluetistas y retratistas que saben condensar en conciso camafeo verbal las siluetas inteligentes de las presencias admiradas. Entre las aves de la lengua que Monterroso ha cultivado destacan los poetas Ernesto Cardenal, Sebastián Salazar Bondy, Hugo Gola, Luis Cardoza y Aragón, el “palindromista” Carlos Illescas, el “moridor” César Vallejo, el “lengua” Miguel Ángel Asturias, el “mago” Julio Cortázar, el “manatílogo” José Durand, el poeta y traductor Rubén Bonifaz Nuño. Monterroso, como lo saben sus lectores, no pierde nunca el norte, es decir, el sentido del humor que va espolvoreando como fosforescente polen sobre el terso jaspe de su prosa.

cia por los colores oscuros y en particular por el azul. Pero el azul había sido el símbolo de la melancolía durante los últimos años del XIX, y así fue tenido por varias generaciones de poetas europeos. (Siendo probablemente el interés de Nerval por el Romanticismo alemán la fuente más inmediata.) El azul se transforma en una alusión a las facultades reflexivas en la poesía francesa, de Nerval a Mallarmé (“je suis hanté, l’azur, l’azur, l’azur”). Es muy posible que Rubén Darío, cuya primera obra significativa se tituló *Azul* (1888), conociese los versos de Mallarmé. En cualquier caso, el poeta nicaragüense jugó un importante papel para la emergente vanguardia barcelonesa de la que Picasso formó parte. Su primera visita a España, en 1892, vino precedida de críticas entusiastas, y para cuando en 1898 visitó Barcelona ya se le consideraba un maestro del Modernismo. Juan Ramón Jiménez recordaba que “parte de los componentes de la Generación del 98 tenía a Rubén Darío por mentor y amigo, influidos como estaban por algunos de *los raros*, por el propio Darío y por otros espíritus únicos: Ibsen, Nietzsche, Maeterlinck”. Dijo que los poetas leían y copiaban sus obras y que “muchos otros, pintores incluidos, le rodeaban, le mimaban, le adoraban, le trataban como a un niño prodigio”. Rubén Darío, por su parte, escribió acerca de su visita a Barcelona, donde se quedó encantado con *Els Quatre Gats*, el café que frecuentaba Picasso, presenciando las constantes manifestaciones políticas con sus banderas rojas y los frecuentes atentados de los anarquistas.

La decidida modernidad de Rubén Darío y su cosmopolitismo (afirmaba que la sociedad moderna construye una Torre de Babel en la que todo el mundo entiende a todo el mundo) sirvieron de estímulo a los poetas catalanes. Cuando en 1896 aparecieron sus *Prosas profanas*, el libro fue recibido como si se tratase de un manifiesto. Según Octavio Paz, la obra, con su título “entre erudito y sacrílego”, suscitó una indignación aún mayor que la anterior: “Llamar prosas —himnos que se cantan en las misas solemnes después del evangelio— a una recopilación de poemas predominantemente eróticos era más un desafío que un arcaísmo”.

Traducción de Javier García Montes

Picasso: un “hombre-siglo”

Adolfo Castañón

► **Nota sobre *Conversaciones con Picasso* de Brassai, publicado este año en la colección Noema (FCE-Turner Publicaciones).**

La biografía artística de Picasso —ha dicho Octavio Paz— se confunde con la historia del arte en el siglo XX, y prácticamente no ha habido aventura estética de esta edad en la que él no haya participado. Profuso, prolífico, inabarcable, en incesante búsqueda y metamorfosis, insalvable, siempre revisándose y replicándose, cambiando incesantemente de lugar, de estilo, ensayando todas las técnicas e instrumentos sin dejar de ser nunca fiel a sí mismo, el nombre de Picasso es sinónimo de creación proteica, de feliz e incesante metamorfosis entre dibujo, pintura, grabado, escultura, talla, cerámica, óleo, vestido, acuarela, escritura, coreografía.

La creación incesante de Picasso, su inteligencia creativa, su instinto para husmear y precipitar lo nuevo, su sentido del humor, su gracia inédita, su rigor, su sentido de la situación cultural en que se desarrollaba su proyecto hacen de la suya una obra a la vez magnética y enigmática, dotada de una enorme y armónica unidad pero también expuesta a la dispersión en virtud de la insaciable sed de metamorfosis que lo animó y llevó a realizar —como diría John Berger— la ambiciosa empresa de *caricaturizar* la historia del arte occidental y aun oriental haciendo de su propia persona y obra un campo magnético, un territorio explosivo donde las explosiones del mundo y del arte modernos encuentran su hábitat natural. Hombre-siglo, Picasso fue un artista en continua ebullición y explosión creativa que desnudó al arte de fórmulas y retóricas e hizo de ese desnudamiento el principio de una nueva forma primitiva.

Conversaciones con Picasso reúne más de 20 años de recuerdos y apuntes de diario del fotógrafo, dibujante y escritor rumano Giula Halász Brassai en torno al pintor. Estas *Conversaciones*, publicadas originalmente en francés y traducidas al inglés con el elocuente título de *Picasso and company*, son en cierto modo otro álbum de fotografías impresas no en la película sino en la prosa. En foto o en prosa, Brassai es un testigo, se asume como tal. El libro podría subtitularse: *Diálogos del artista y del testigo*. Se trata de una obra única y que desde ya la recomiendo a todo pintor y a todo cronista, a todo lector picado por el gusano del arte tanto como a todo mirador o espectador ávido de desdoblar las imágenes en cuentos narrativos, recuerdos visuales de la memoria escrita. Es como si Benvenuto Cellini nos hubiese dejado un *Decamerón* animado por Leonardo, o como si Manuel Álvarez Bravo hubiese escrito un *return-ticket* para saludar a Rufino Tamayo.

Las *Conversaciones* no se agotan en un *tête à tête* o mano a mano solipsista: buen fotógrafo, buen escenógrafo, Brassai sabe que al individuo retratado le va bien el paisaje y que el dibujo de una personalidad —Picasso, por ejemplo— depende de un equilibrio entre la luz individual y la luz colectiva; Brassai, fotógrafo y dibujante rumano (como Eliade, Ionesco y Cioran), conoció a Picasso a principios de los años treinta, y entre ellos se estableció un diálogo de amigos, nutrido por la mutua admiración, pues el pintor y escultor llegó a considerar las fotografías de Brassai necesarias para apreciar él mismo su propia obra —sobre todo en el caso de la escultura—. Lo que no sabía Picasso (y sólo supo muchos años después cuando al final de su vida apareció Brassai con un manojo de hojas), era que su amigo el fotógrafo había tenido el cuidado de registrar sus conversaciones y de llevar, por así decir, un álbum en prosa paralelo al álbum fotográfico. Cuando se las leyó por prime-

ra vez —como consta en este libro—, Picasso le comentó a Brassai: “Esto es también verdad, es tan auténtico como sus grafitos. Hay que editarlo”. [Con “grafitos” se refiere a la serie de fotos de *graffiti* que le acababa de enseñar.] La *autenticidad* es, en efecto, la virtud, a mis ojos, central de este libro. Dicho en prosa mexicana: en *Conversaciones con Picasso* un pintor auténtico dialoga con un testigo auténtico, un amigo que es a la vez fotógrafo y cronista, espectador y en cierto modo coautor de la obra (Picasso es uno de los primeros artistas conscientes de las transformaciones que sufre la obra de arte en la era de la reproducción técnica). Y este hablar, esta conversación es también *neta, real, auténtica, original y originaria* porque el objetivo de la cámara prosística de Brassai es el personaje visto a la luz de su obra, y la obra, el proceso creativo considerados como premoniciones de esa persona oculta en la superficie que es el estilo del artista. Conversaciones entre dos artistas auténticos porque son fieles a lo esencial y originario, a lo primario y aun primitivo. Y es que el primitivismo de Pablo Picasso no era una anécdota; respondía a una profunda actitud intelectual. Guy Davenport ha dicho en uno de los ensayos de *El museo en sí* que el arte prehistórico representó para el arte moderno del siglo xx lo que la tradición clásica significó para los artistas y autores del Renacimiento: fuente lustral, genésica y fuente de rupturas, alternativa metodológica profunda ante los caminos trillados. En *Conversaciones con Picasso*, Brassai nos hace convivir con ese artífice prehistórico y posthistórico que fue Picasso: convivir pues, del mismo modo que el arte no tenía secretos para Picasso, Brassai no tiene secretos para el lector, y logra crear a lo largo de sus páginas una sabrosa intimidad leída. La realidad del arte que une al testigo rumano con el artista español los envuelve a ambos junto con el lector que se vuelve, por la lectura, su cómplice. Al genio mimético de Picasso capaz de devorar museos enteros, responde el talento fotográfico del testigo escritor que le sabe hacer sentir al lector que él también ha estado ahí: con André Breton, Salvador Dalí y Georges Bataille en los alrededores de la revista *Minotaure*, con Robert Desnos, Albert Camus y Jean Paul Sartre durante esa guerra chistosa (*drôle de guerre*)

que fue la ocupación, con la fotógrafa y pintora Dora Maar, Paul Éluard y Nush Éluard, con Dora cuando repentinamente muere Nush, con Raymond Queneau, Leo-Paul Fargue, Michel Leiris y Henry Miller. Haber estado ahí, con ellos, entre ellos pero sobre todo ahí, en los estudios y habitaciones de Picasso, en París, en la rue de La Boétie o en el Quai de Saints-Augustins, en el Bateau-Lavoir en Montmartre o en el castillo suburbano de Bougeloup, en el Café Flore o en Cannes, con Jacques Prévert o con el hermano-rival que fue Henri Matisse, con André Malraux o con el inseparable amigo, ayudante, secretario y agente Sabartés.

Conversaciones con Picasso, de Brassai, es un libro real porque en él se encuentran seres reales —Brassai y Picasso— en torno a los hechos reales del arte, a sus procesos verdaderos y divertidos, en torno a su *gran juego* para evocar la voz surrealista de Robert Desnos. Picasso y Brassai se han dado cita, se encuentran en el juego, ahí en el plano estético donde la responsabilidad se pone de cabeza al responder por lo otro, al dar cuenta de la otredad radical que llevó al joven Picasso a descubrir a Cézanne y al surrealismo sólo para elevarlos y llevarlos a su más compleja y primitiva potencia.

Cualquiera que haya visitado alguna vez un museo, ha tenido la sensación de que, apenas vuelta la espalda a los cuadros, éstos empiezan a cuchichear entre sí; el libro de Brassai sobre Picasso hace imaginar al lector cuál pudo ser el tono de las conversaciones sostenidas entre las obras conocidas y las obras maestras desconocidas de Picasso. Ese rumor, preñado de datos y anécdotas reales e impregnado de observaciones incisivas y minuciosas tanto sobre las personas como sobre el arte, ese rumor es el de la música silenciosa que sostiene a este libro por tantos motivos memorable, por tantas razones —artísticas y de las otras— entrañable.



Va en prenda una anécdota: Un día Tito Monterroso visita a Bonifaz Nuño, quien le muestra el libro con su traducción del poema de Lucrecio *De la natura de las cosas*: “...me señala en la portada del libro un ojo dentro de la figura recortada de un animal difícil de reconocer a primera vista. ‘¿Sabes lo que es?’, me dice. Yo dudo un segundo, pero sólo un segundo. ‘Claro’, le digo, ‘la Loba Capitolina que está en Roma’, y es como si me hubiera ganado un premio, pues con anterioridad había hecho a otros la misma pregunta, sin buen resultado. Me viene a la memoria, entonces, y se la cuento, la vieja broma del niño de secundaria que, interpelado sobre qué cosa es la Acrópolis, responde con aplomo: la Loba que amamantó a Romeo y Julieta”.



Debido a un lamentable error —producto de una inesperada asociación semántica—, en el “Calendario” del número anterior de *La Gaceta* le atribuimos a Heriberto Frías los bandidos de un Río Frío que no son suyos. En efecto, *Los bandidos de Río Frío* no es de Frías sino de Manuel Payno. Pedimos disculpas a nuestros lectores por este *lapsus linguae*.



Simbología de la cebolla

👉 **Guy Davenport**

► **Guy Davenport es traductor, poeta, crítico y ensayista. Ha recibido los premios de traducción de la PEN Society y de la Academy of American Poets. El presente es un fragmento tomado de *Objetos sobre una mesa*, puesto en circulación recientemente bajo el sello de nuestra casa editorial y Turner Publicaciones (colección Noema).**

La naturaleza muerta fue el género que utilizó Van Gogh como una suerte de diario visual. Pintó 194 de ellas. Sus naturalezas muertas eran de flores que tenían para él cierto valor emocional, como los famosos girasoles, que fueron pintados para darle la bienvenida a Gauguin en Arles, porque Gauguin (según sus propias palabras) era en parte inca, y al girasol se le conoce también como la flor dorada del Perú. Fue el sol de Provenza lo que atrajo a ambos. Van Gogh pintó un ramo de digitales para recordar un tratamiento del doctor Gachet. Así, la *Naturaleza muerta con cebollas* es ante todo un registro de enfermedad y de salud. El vino blanco y el tabaco son el alimento del que había estado vi-

viendo Van Gogh durante semanas antes de cortarse la oreja. Semejante dieta, aparte de su desilusión con Gauguin, había dejado sus nervios como cables inflamados al rojo vivo. La pipa comienza a aparecer en las naturalezas muertas del Renacimiento como un *memento mori*: la vida se va como el humo. Por lo general, una vela encendida acompañaba a una pipa, y los libros, la comida y los instrumentos musicales eran ecos de la vanidad de nuestra vida efímera.

El siglo XIX transmutaría estos símbolos en iconos de paz, calor de hogar y domesticidad, hasta que en Picasso y Braque se vuelven emblemas de una privacidad celosa de sí misma, preciosos vestigios de armonía en un mundo lleno de distracciones y demencia.

Las cebollas son las que recomienda el manual de remedios caseros de Raspail: la comida más barata y nutritiva para el convaleciente. De ahí el aceite de oliva. Sin embargo, ¿hemos de interpretar la pintura como la promesa de una mejoría por medio de una dieta o como una transformación más profunda?

En las cebollas y el tabaco tenemos el acorde de Lévi-Strauss que va de lo crudo a lo cocido. El tabaco y la pera maduran después de cortados, y ambos de-

ben pasar por un proceso de maduración y de curación. La cebolla, que puede comerse cruda o cocinada de muchas maneras, es tanto comida como condimento, y en esta pintura está haciendo las veces de medicina, roles que el tabaco y el vino han desempeñado en varios momentos en la historia. La cebolla, pues, parecería mediar entre el vino y el tabaco y el aceite de oliva, es decir, entre cuasialimentos, cuyos efectos se dejan sentir en la mente, y un alimento nutritivo, que es totalmente para el cuerpo, incluso a pesar de ser un condimento más que algo para cocinar. Podemos analizar mejor estos componentes si advertimos que la pintura trata sobre la pérdida y la redención, como todas las naturalezas muertas de manzanas y peras, donde la manzana es la caída y la pera es la salvación de la humanidad.

La manzana, como dice Paul Friedrich en su libro *Proto-Indo-European Trees* (Árboles proto-indo-europeos), es la contraparte noreuropea de la uva; esto significa que cuando la uva y el vino actúan alrededor de las costas del Mediterráneo, la manzana, la sidra y el brandy sirven al mismo propósito en el norte lejano. La contraparte análoga de la pera en Van Gogh es la vela o el libro de Raspail o la carta de Theo, de todos los cuales se desprende una idea de salvación. Así, la naturaleza muerta es la permutación de un tema, con una variante y unos símbolos más literales (¿qué otra cosa podría esperarse de un pintor que leía a los Goncourt, Zola y Maupassant?). Podemos ir más allá y notar que *cebolla* [*onion*] es por etimología la misma palabra que *unión*, y esto vale tanto en holandés como en inglés. Las cebollas, pues, que actúan aquí como analogía de la pera redentora, son también la manzana y la pera juntas, que subsumen todos los objetos de la pintura en un solo símbolo complejo.

Traducción de Gabriel Bernal Granados



Davenport

✎ Óscar Altamirano

► Las páginas que siguen son una reseña de *Objetos sobre una mesa*, publicado este año por el FCE-Turner Publicaciones, colección Noema.

En una época en que la imaginación de un niño se formaba entre los libros, Rilke hacía una confesión singular: admitía que durante mucho tiempo no había sido un “verdadero lector”, y que en su niñez la lectura le parecía “una profesión”. Confiaba en “la llegada del momento en que la vida daría una vuelta, y provendría desde afuera, como hasta entonces había venido desde adentro”. Y no fue sino hasta que la vida dio esa vuelta que empezó a leer y a tratar a los libros como uno trata a los amigos: “dedicando tiempo, visitas regulares, considerando a unos más cercanos que a otros; sin estar a salvo de perder media hora de más, un paseo, una cita, un estreno o una carta que aguardara respuesta”.

En la modestia de Darwin he podido comprobar que la cacería de influencias debe ser escrupulosa, aunque no por ello exenta de riesgos. Durante su juventud —así lo cuenta—, disfrutaba salir de cacería con un cordoncito de cuero atado a la cacha de la escopeta, para llevar a cabo el cómputo de cada perdiz derribada, haciendo un nudito al cordón. Sus compañeros de cacería, provocados por su meticulosidad, decidieron jugarle una broma, y disparar sus escopetas al unísono, de tal forma que no era posible saber quién de todos ellos había derribado al ave. Llegar a casa con una canasta de perdices que uno no sabe si derribó debe ser un poco extraño, y conviene tenerlo en mente antes de hacer alguna conjetura.

Éste es, en parábola, el tipo de sensación que me ha provocado el libro *Objetos sobre una mesa*, de Guy Davenport. En los cielos de Occidente varias escopetas han derribado un ave, y no sabe-

mos a ciencia cierta cuáles fueron los disparos que dieron en el blanco, pero el ave lo sabe por nosotros. Y en “la historia de la naturaleza muerta encontramos una meditación gradual sobre dónde termina la materia y dónde comienza el espíritu”. En otras palabras, en esa evolución yace el testimonio de un enigma humano, que sólo nos es dado intuir —como lo advierte el autor en su “Nota preliminar”— mediante un “desorden de percepciones y conjunciones donde la improbabilidad de la armonía contiene con la promesa de coherencia”.

La naturaleza muerta, nos dicen los historiadores de arte, surgió en Holanda, y es producto de la moral y el didactismo calvinistas. Implícita o explícitamente, predica la frugalidad, la temperancia y el espíritu industrial. La vida es breve; la muerte, inevitable; los placeres, transitorios, y los objetos —a través de la tradición medieval— heredan significados religiosos precisos. ¿Qué pueden ver nuestros ojos muy modernos en todo esto? Poco. La naturaleza muerta es un arte casero, algo más o menos irrelevante a lo que el artista se puede entregar cuando no tiene nada mejor que hacer. Nuestros hermanos españoles, que tienen un amor proverbial por las traducciones límpidas del francés, le llaman “bodegón”. ¿Quién habrá tenido la ocurrencia de llamarle a eso “naturaleza muerta”? Probablemente alguien que soñó con un refrigerador Kelvinator o una Kodak instantánea. Olvidamos que Francis Bacon, un día de invierno en 1626, contrajo un *fatal chill*, tratando de congelar un pollo en la nieve. Olvidamos que las dietas eran impuestas por las estaciones del año. Olvidamos que los enfermos, si no morían de la enfermedad, morían del remedio: infusiones, sangrías y vomitivos. Olvidamos los abortos, y que el promedio de vida era tan bajo que una mosquita de fruta resultaba comparativamente longeva.

Si me fuese dado cuidar de algún historiador de arte en los comienzos de

su carrera, lo alimentaría durante un semestre completo con carne seca, bien salada y aderezada con especias. Para su vaso de leche matutina, ordeñaría una vaca, y si temiera a la tuberculosis sólo le ofrecería agua, queso, mantequilla y pan. Luego, bajaría la temperatura de su dormitorio a menos tres grados Celsius, y colgaría frente a su cama una naturaleza muerta, con peras y manzanas recién cortadas del árbol, uvas frescas, granadas rojas, mandarinas, duraznos, naranjas, limones, ostras, langostinos, caracoles y camarones; todo ello a merced de una o dos aves exóticas, provenientes de alguna isla tropical. Le rogaría al pintor que representara los perecederos con gran realismo, y que los rodeara de majestuosas copas de oro y plata, dignas de un rey. Después de tres meses entraría al dormitorio, y le diría que la obra que tiene ante sus narices es un *tour de force*, una composición colorida, balanceada, que lo invita a disfrutar la abundancia visual, celebrada en el trabajo de Dios y la humanidad. Le diría que todo eso es *Vanitas*, y que el lienzo encierra un mensaje que nos invita a reflexionar seriamente sobre la temperancia. Por último, tomaría la Biblia políglota de Calvino, y la pondría en su buró. Si al cabo de tres meses mi pupilo no se ha convertido en un imperialista consumado o en un predicador, quiere decir que su vocación es verdadera, que está predestinado a los buenos oficios del crítico de arte, y a trabajar duro por los bienes que el Señor nos ha dado en abundancia.

“*Vanitas, vanitatem y memento mori*: una naturaleza muerta se convierte en símbolo de lo que van a quitarnos.” Con la sencillez de estas palabras Guy Davenport inicia el primero de los cuatro ensayos que figuran en su libro, y le devuelve a la “naturaleza muerta” una profundidad incomparable con la noción generalizada de la moral y el didactismo calvinistas. En la discreción de una nota al pie, Gabriel Bernal Grana-

dos señala elocuentemente que el término *still life*, debiera ser *vida detenida*, pues eso es lo que es. Un holandés del Renacimiento nunca hubiera dicho “ay, qué lindo bodegón”. Davenport refiere que el término proviene de la jerga de los pintores (*leven*, “vivo”) para designar los dibujos hechos a partir de un modelo que, de cuando en cuando, tenía que moverse. Pero un *stillleven* (fruta, flores, etc.) se mantenía inmóvil. No extraña que el holandés de la época gustara de las pinturas del género, y las llamara *ontbijt* (desayuno o almuerzo), *banket* (banquete o arreglo profuso en pastelillos), o el suntuosísimo e inalcanzable *pronkstillleven*.

Los *pronkstillleven* —nos dice el autor de *The Hunter Gracchus*— también tenían fines voluptuosos, gozosos, cómicos y “absolutamente simbólicos como ‘Los muertos’ de Joyce o con Edgar Allan Poe —donde hay otra clase de *pronkstillleven*, de emblemas filosóficos y poéticos como los que encontramos en *Los embajadores* de Holbein y *La melancolía* de Durero”.

Con el ímpetu de Dupin, la meticulosidad de Darwin, y 75 años encima, Davenport va y viene; pensando, conjeturando; sin despreciar detalle alguno y con un fervor envidiable incluso para un joven de 19 años. Identifica los sellos postales y las estampillas en el sobre de una naturaleza muerta de Van Gogh, averigua cuáles son esos libros que Roderick Usher tiene sobre su mesa, y así, despliega intuiciones y correspondencias demasiado serias y persistentes como para no tomarlas en cuenta. Improbables como candidatos a cualquier modelo actual de especulación racionalista, pero, por ello, razonables y tremendamente sugestivas.

El libro no es erudito, sino afable —aunque está preñado de una intensa erudición—; y en él un aroma a granja, almíbar, manzanas, peras y peces del río, coexiste con la neurastenia de Roderick Usher, el violín y la pipa de Sherlock Holmes, el pan y el vino sacramental, la música de Stravinsky y Bach, el óleo de Cézanne y Picasso, el tabaco de Milton y Van Gogh. Y es, precisamente, la improbabilidad de la armonía en contención con la coherencia lo que nos sorprende, y se deja sentir a lo largo de las páginas. La *vida detenida*, testimonio silencioso de nuestro paso en el tiempo.

Lo que estremece en este libro, voluptuoso de principio a fin, no es, pues, lo distinto, sino lo familiar en lo distinto.

Una corriente de alta tensión sutilísima nos conduce de un extremo a otro. Desde el inicio histórico de la naturaleza muerta en Israel y Egipto, hasta su eventual aparición en la pintura europea y la literatura, particularmente con Joyce, quien la emplea constantemente. Hacia las páginas finales, la luz metafísica en Turín golpea la frente de Nietzsche mientras protege a un caballo de la crueldad humana, y le dice adiós a la cordura. Pues la “cultura es como un campo magnético, energía obediente de un diseño que moldea la historia”.

No me parecería excesivo decir que la imaginación y el conocimiento en Davenport cumplen funciones difíciles de compaginar, e incluso contrarias a nuestra equívoca noción actual de la unidad. Funciones que guardan cierto parecido con esa operación de la vida a la que se refiere Rilke. Se trata de ese modo muy particular y verdaderamente original con que el autor de *Geografía de la imaginación* hace suyo el arte de la vida. Y si quisiéramos averiguar de dónde proviene, quizá habría que buscarlo entre las puntas de flecha que los cherokee dejaron desperdigadas en los alrededores del valle Savannah o en los contornos de Heardmont, Georgia, donde Davenport buscaba puntas de flecha con su padre todos los domingos.

Savannah no sólo es el valle donde Davenport buscaba flechas, también es el nombre del primer barco de vapor que cruzó el Atlántico en 1818. Dos años después, Shelley planeaba fundar una compañía de transportación, con su amigo Henry Revely, y escribía una carta en verso que “abunda en imágenes proféticas de naufragio”.

Sobre la mesa

Hay más curiosidades y rarezas de las que puedo

Catalogar en estos versos míos:

Un bello tazón de madera lleno no de vino,

Sino de mercurio; ese rocío que los gnomos beben

Cuando afanados están en su ir y venir cotidiano

[...]

En seguida un estuche de pinturas empolvado, unos garfios extraños,

Un cerillo a medio consumir, un bloque de marfil, tres libros,

Donde las secciones cónicas, las

esféricas, los logaritmos,
De Saunderson y Sims al gran Laplace,

Están amontonados en un desorden armonioso

De figuras, que lo ordene aquel que pueda.

“En la mesa de Revely —nos dice Davenport—, Shelley advierte un brote inédito del Renacimiento, un brote gracias al cual un conocimiento (que perdió continuidad con los presocráticos o que naufragó en la indiferencia o la falta de visión posterior a Lucrecio) estaba a punto de renacer.” Pero no renació. Se volvió objeto. La materia, desprovista de sus viejos atributos, ya no podría formar parte de ninguna armonía.

Los gnomos que menciona Shelley, auténticos herederos del Imperio romano, son hombrecillos que saben mucho de la naturaleza muerta. Miden como 12 centímetros de estatura, y tienen un conocimiento muy especial del Caos y del Cosmos. Conocen bien el pasado, pueden predecir el futuro y conciben el presente tan sólo como un punto de encuentro. Suya es la facultad de penetrar en la materia, y es probable que estuvieran de buen humor en el Renacimiento, aunque más de un hombre los habría despreciado en aquel entonces. Hoy, cuando todo mundo los busca, se esconden y rehúsan a cooperar. Como Davenport (son sus amigos), desconfían de la tecnología. Se dice que las fuerzas responsables de las piedras preciosas y los metales los acomodaron en el subsuelo, pero nuestras excavaciones los perturbaron. En lo personal, sospecho que ellos llevan la cuenta de las eras geológicas, y es posible que los hallazgos de Einstein y Darwin hayan sido maliciosamente inducidos por los gnomos.

Si la conjetura nos inquieta, ello se debe a que maduramos mal, y a que la educación en nuestros hogares no es buena amiga del arte y la lírica. Y si pensamos en platonismo o en hilozoísmo, tal vez sea por la cómoda costumbre de pensar que lo propio del humano sólo puede pertenecerle a los griegos, o a los vegetales, nunca a nosotros. Ciertamente, el mundo ultramoderno nos agota. Pero Davenport nos invita a dar la pelea tranquila y sabiamente, entre manzanas y peras, en el recogimiento que nuestro mundo no quiere para nosotros.

La herencia griega

Edith Hamilton

- ▶ **El siguiente es un fragmento tomado del volumen *El camino de los griegos* (FCE-Turner, colección Noema, Madrid, 2002). Edith Hamilton (Dresde, 1867-Washington, 1963) es autora, entre otros, de *El camino de los romanos* y *Los profetas de Israel*.**

Durante 19 siglos el Occidente ha estado pasando por un proceso de educación, de lo particular contra lo general. Hemos estado en la escuela de los más exaltados individualistas de todos los tiempos, quienes declararon que hasta los cabellos de la cabeza de cada hombre estaban numerados. Esa intensa individualización ha moldeado nuestro espíritu, y ha traído problemas nuevos en la historia de la humanidad, junto con una confusión de la mente y un enconado desacuerdo donde antes había claridad y unanimidad. No es la avaricia de los hombres, ni su ambición, y ni aun sus máquinas, no es tampoco la supresión de sus antiguos hitos, lo que causa tumultos y disensiones en el mundo actual, sino nuestra nueva visión de los derechos del individuo contra los derechos de la mayoría.

Las cosas eran sencillas en los días de antaño, cuando el hombre, en lo individual, no tenía ningún derecho si entraba en conflicto con el bien común, y su vida podía tomarse para cualquier propósito que sirviera al bienestar público —se podían rociar los campos con su sangre para que la cosecha fuese abundante—. Surgió entonces una idea nueva, la más perturbadora jamás concebida: que cada ser humano tiene derechos. Los hombres empezaron a cuestionar lo que no se había cuestionado desde el principio del mundo: la autoridad de un padre, la de

un rey, la de un propietario de esclavos. Surgieron perplejidad y división donde todo había sido claro y sencillo. Había hecho su aparición lo individual, y nada volvería a ser llano y simple; no podría volver a establecerse una distinción clara entre lo justo y lo injusto. Hoy vemos, esporádica y borrosamente, pero de manera cada vez más constante y clara, al individuo sacrificado para mayor bien de la mayoría: el minero, el delincuente en la celda de muerte. Por doquier nos llaman las reclamaciones del hombre aislado en contra del bienestar común.

Junto con esta conciencia de cada unidad en la masa ha surgido una hiperconciencia de nosotros mismos. Tenemos la carga de esa hiperconciencia. No es que podamos percibir demasiado claramente los derechos y las fallas de cada ser humano, sino que sentimos lo nuestro demasiado profundamente para encontrar a la postre que lo que tiene significado sólo para cada uno, en particular, no tiene un verdadero significado en absoluto.

Los científicos griegos, en uno o dos siglos de vida, rehicieron el universo. Saltaron a la verdad por una intuición, vieron un todo integrado por partes relacionadas, y con tan vasta visión, desapareció el antiguo mundo de mezcolanza y magia, y su lugar fue ocupado por un mundo de orden. Sólo pudieron comenzar la investigación detallada de las partes, pero, desde entonces, la ciencia, mediante infinitos trabajos, ha confirmado su intuición del total. Los artistas griegos encontraron un mundo desorganizado de seres humanos, una masa compleja formada por unidades no relacionadas y en desorden, y también ellos tuvieron la intuición de que todas las partes pertenecían a un todo. Vieron lo que un hombre tiene de permanente importancia y lo que le une con los demás.

No podemos recuperar el punto de vista griego; lo sencillo y lo direc-

to de su visión no son para nosotros. Las ruedas del tiempo nunca giran hacia atrás, de lo cual podemos estar agradecidos. La profunda integración de la idea del individuo obtenida a lo largo de los siglos transcurridos desde Grecia no puede perderse jamás. Pero la ciencia moderna ha hecho generalizaciones de una verdad mayor que las que pudieron alcanzar los griegos, mediante un mayor conocimiento de los hechos individuales. Si podemos seguir ese método, y mediante nuestra propia intensa conciencia de nosotros mismos llegamos a una unidad con todos los hombres, viendo tan profundamente como vieron los grandes poetas trágicos de antaño que lo que tiene alguna importancia en nosotros es lo que compartimos con todos, entonces habrá una nueva distribución en las balanzas, y el equilibrio logrado tan perfectamente en los grandes días de Grecia podrá ser también nuestro. La meta hacia la que nos vemos comprometidos a avanzar sin ningún método ni esperanza clara no puede alcanzarse de otra manera: un mundo en el que nadie será sacrificado contra su voluntad, en el que se reconciliarán la conveniencia general que está en la mente de la humanidad y el sentimiento hacia cada ser humano, que es el espíritu y el corazón de la humanidad.

“Pues no combatimos contra la carne y la sangre”, escribió san Pablo, “sino contra principados y potencias...” Los conflictos más enconados que han dividido las mentes de los hombres y enfrentado a familia contra familia y a hermano contra hermano no fueron entablados por el emperador o el rey, sino por un lado de la verdad con la supresión del otro lado. Y sin embargo, como lo está demostrando nuestra lucha de hoy, hay dentro de nosotros algo que no nos permitirá descansar con la verdad dividida. Aun cuando desde los días de Grecia el camino del Occidente siempre ha consistido en enfrentar la mente con-

tra el espíritu, en no captar nunca el doble aspecto de todos los seres humanos, no podemos entregarnos por completo tan sólo a uno y dejar que el otro desaparezca de nuestra conciencia. Cada generación, por turnos, se ve obligada a tratar de reconciliar la verdad que conoce el espíritu con la verdad que conoce la mente, a hacer que el mundo interior sea apropiado para el cuadro, siempre cambiante, del mundo exterior. A cada cual, a su vez, le parece imposible; debe desaparecer o la imagen o el marco, pero la lucha por la adaptación nunca cesa, pues la necesidad de lograrla está en nuestra naturaleza misma.

El Oriente puede prescindir del marco, y abandonar la lucha. Nosotros los occidentales, esclavos de la razón, no podemos. Durante breves periodos hemos pensado que podíamos prescindir de la imagen, pero la negación de las cosas que con más seguridad conoce cada hombre, por sí mismo, es siempre parcial y de breve duración. En nuestro actual esfuerzo por una adaptación, que no sólo nos parece, sino que es más difícil que ninguna anterior porque tenemos conciencia de tantas cosas más, vale la pena considerar las adaptaciones logradas en el pasado. De todas ellas, la griega fue la más completa. Los griegos no borraron el mundo exterior para dar preferencia a las reclamaciones del mundo interior; tampoco negaron el espíritu en favor de su encarnación. Para ellos, la imagen y el marco embonaban; estuvieron en armonía las cosas que se ven y las cosas que no se ven.

Durante 100 años, Atenas fue una ciudad en la que las grandes fuerzas espirituales que había en la mente de los hombres fluyeron juntas en paz; la ley y la libertad, la verdad y la religión, la belleza y la bondad, lo objetivo y lo subjetivo: hubo una tregua en su eterna guerra, y sus resultados fueron el equilibrio y la claridad, la armonía y la plenitud, lo que ha llegado a representar la palabra *griego*. Vieron ambos lados de la paradoja de la verdad, sin dar predominio a ninguno de ellos, y en todo el arte griego hay una ausencia de lucha, un poder reconciliador, algo apacible y sereno que el mundo no ha vuelto a ver desde entonces.

Traducción de Juan José Utrilla

La sabiduría como asombro

 **Jorge Juanes**

► **Comentario escrito a propósito de *El camino de los griegos*, de Edith Hamilton, editado este año bajo el sello del FCE y Turner, colección Noema.**

El pensar de Occidente empieza con los griegos y desde entonces no han dejado de influirnos. Tenemos así la certeza de que cuando tratamos los problemas fundamentales de nuestra cultura, tratamos, de una o de otra manera, con el mundo griego. Sobra advertir que la variedad de interpretaciones sobre dicho mundo responde siempre a los diversos puntos de vista adoptados en determinado momento histórico; de allí que no haya unanimidad respecto al legado de los griegos: ora se exalta a Homero y a los presocráticos, ora a la mitología o a las religiones mistericas, ni qué decir del periodo que corre entre Platón y Aristóteles, incluyendo a los pensadores trágicos. *El camino de los griegos*, libro escrito por Edith Hamilton, que aquí comentaremos, nos ofrece, por ejemplo, una exaltación de la cultura clásica griega en las que pueden considerarse sus derivas sustantivas: filosofía, arte, literatura, teatro, religión, historia y política.

Para nuestra autora resulta indiscutible que los griegos son un parteaguas cultural, en el entendido de que logran conjuntar lo visto, tocado y oído con las altas demandas del espíritu: “Todo lo que crearon los griegos lleva la huella de ese equilibrio”. Tan es así, que la explicación racional de lo real y la intuición poético-artística se entrecruzan y retroalimentan. Podría hablarse concretamente del encuentro promisorio y equilibrado entre *la mente*, o sea el pensar crítico-consciente que le otorga al hombre la posibilidad de conocerse a sí mismo y de conocer al mundo como tal, y *el espíritu* consagra-

do a revelar lo invisible e innumerable que habita en el interior del hombre y en las entrañas profundas del ser.

Correspondencia “entre las cosas que se ven y las cosas que no se ven”, que no ha vuelto a darse en historia alguna. En Oriente y en el cristianismo lo mundano se desvaloriza hasta el grado de ser identificado con una ilusión irrelevante. Como contraparte, lo numinoso resulta encumbrado en términos absolutos. Por lo que toca al mundo moderno sólo importa el dato: lo visible, con la consiguiente positivización del conocimiento: “El último gran giro del péndulo se efectuó a finales del siglo XIX, cuando se entabló la batalla por la verdad científica, y con su victoria, la religión, el arte y las demandas del espíritu fueron desdeñadas o descartadas”. El equilibrio griego se sustenta asimismo en la convicción de que el conocimiento sólo se adquiere de manera progresiva, y a través de la construcción de la Polis y en función de ella. No basta entonces que las verdades descubiertas salgan a la luz; se requiere que sean comunicables y adquieran un valor universal.

Pero si algo cabe resaltar de la Grecia clásica es el que haya llamado la atención sobre el valor primordial de la personalidad del hombre libre y soberano. Ser y pensar por sí mismos es aquí la regla. A lo que cabría agregar el reconocimiento pleno de las ideas de verdad, belleza y vida democrática. Los griegos entronizan, en fin, al hombre sensible y mortal, forjan un saber que lo familiariza con el mundo y le permite superar el terror ante la naturaleza y, en consecuencia, hacer frente a cualquier forma de postración ante fuerzas sobrehumanas, lo que libra a la relación de los hombres entre sí y con la alteridad de oscurantismos paralizantes. Conjunto de proposiciones distintivas de las que se desprende —siempre según Edith Hamilton— la superioridad de la cultura griega, abierta, librepensante y racio-

nal sobre la cultura oriental, despótica, dogmática e irracional.

El caso del arte es ejemplar. Frente al arte oriental (hindú, egipcio...) que da la espalda al "aquí y ahora" en nombre de un "más allá" intemporal e inalcanzable representado mediante formas simbólicas o místicas, el arte griego (destacadamente la escultura) adopta la escala humana y redime las cosas dadas: "No sentía ningún deseo de señalar las imágenes de sus dioses con atributos extraños y extraterrenos para elevarlos por encima de la Tierra". El arte griego recrea lo concreto y corporal pero sin aniquilarlo. La categoría de "lo bello" consagrada a inmortalizar lo mortal, cumple precisamente esta función de superación-conservación en que lo visible expresa lo invisible y lo divino participa de lo terrenal. Empeñado en el logro de obras claras y equilibradas, el arte griego encuentra en la arquitectura un modelo paradigmático ("El templo griego es la creación por excelencia de la inteligencia y del espíritu de equilibrio") que obedece a la apertura hacia el todo del que forma parte y del que se nutre, lo cual contrasta con el carácter absoluto del arte oriental, o gótico, que, encerrado en sí mismo, subsana la ausencia de lo mundano con excesos ornamentales. Estilización, decoración, recargamientos por doquiera; retórica del exceso que linda con el desacato arquitectónico, ya que vela la unidad constructiva e impide la belleza plena, impoluta.

La escritura no es excepción, puesto que los poetas griegos se valen de un lenguaje directo, escueto y austero en grado sumo, que explica la dificultad de traducirlos sin traicionarlos: repárese en que la mayoría de los traductores, guiados por el afán de romper el hielo del original, se valen frecuentemente de adornos literarios. Y ya que estamos en el ámbito de la escritura, vale señalar que *El camino de los griegos* ofrece una buena muestra de análisis comparativo entre poetas y trágicos griegos, y poetas, dramaturgos y escritores modernos en donde los Milton, los Shakespeare, los Kipling, y los Molière, salen frecuentemente a colación. Más aún: Edith Hamilton demuestra, con creces, el origen poético y no sacerdotal de la cultura griega, deudora, antes que nada, del magisterio de Homero, cuya lección pesa hasta el grado de que los hombres de Estado, co-

mo los guerreros y los ciudadanos libres, consideren al arte y a la poesía como partes constitutivas de su vida social.

Para los griegos la sabiduría es fruto del asombro: "La sabiduría comienza —son palabras de Sócrates— por maravillarse". Maravillarse por estar vivos y porque el mundo existe y somos en él. Por los colores y las texturas de la naturaleza. Por contar con un cuerpo que nos comunica con otros cuerpos y descubrir que el sol sale todos los días y ofrece sus dones generosamente. Téngase en cuenta, además, que los griegos fueron niños normales que gustaban del juego capaz de afirmar la vida, hecho que no debe ser confundido "con los brutales y sanguinarios juegos romanos". Por si fuera poco, nos dice una y otra vez Edith Hamilton, los griegos coinciden en que nadie que desee el poder es digno de ejercerlo, ya que el poder por el poder, junto con el ansia desmesurada de riquezas, corrompen y dan lugar a las tiranías.

Pueblo dado al diálogo entre amigos alrededor de la mesa, los griegos gustaban también del teatro: suya fue la creación de la tragedia, "esa misteriosa combinación de dolor y de exaltación" que tuvo por representantes a Esquilo, Sófocles y Eurípides. La tragedia concebida como un cara a cara con el dolor del mundo, en el que, no obstante, el héroe trágico afronta su destino y lucha por afirmarse y afirmar la vida. "Una persona que sufre en grande y que es capaz de exaltarnos por la pasión de su dolor [...] El sentido maravilloso de la vida humana, de su belleza, terror y dolor, y el poder de los hombres para ser y para oír." De Esquilo, "primer poeta que captó la desconcertante extrañeza de la vida", se advierte que "colmó la enorme brecha entre la poesía de la belleza del mundo exterior y la poesía de la belleza del dolor del mundo".

En cuanto a Sófocles, reconocido por tirios y troyanos como poseedor de un oficio teatral técnicamente excelso, nuestra autora lo identifica con la "quintaesencia de lo griego". Si alguien luchó contra el destino ineluctable, fue precisamente Sófocles, quien nos invita, a través de sus obras, a no reconocernos como meros espectadores de algo fatal: "Aceptación no quiere decir conformidad ni resignación. Soportar, porque no hay más remedio, es una actitud que no tiene la tragedia". No faltan palabras de re-

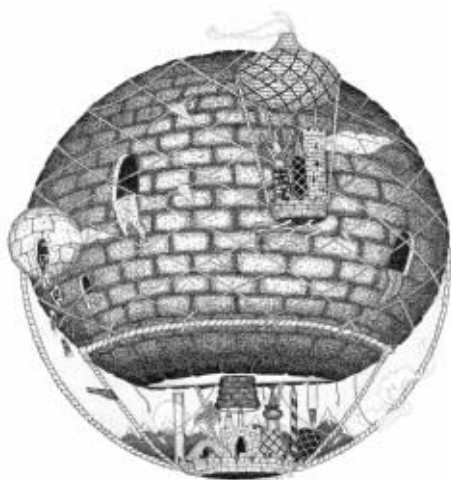
conocimiento para Eurípides, a quien podemos considerar el artífice del espíritu indagador y crítico, "que siempre está examinando y poniendo las cosas en duda"; en palabras de Aristófanes (*Las ranas*), Eurípides enseñó a los atenienses "a pensar, ver, comprender, descifrar y cuestionarlo todo".

Sobre la tragedia antigua y la tragedia moderna se ha escrito mucho y se ha llegado a un cierto consenso: sean cuales fueren las consecuencias, los actos del héroe griego son inocentes, pues el destino que preside su vida es intransferible; lo cual contrasta radicalmente con el héroe moderno que, al no creer en otro destino que aquel que se desprende de sus actos libres y soberanos, resulta responsable de sus consecuencias. Cabría agregar lo siguiente: en toda época el héroe trágico alude exclusivamente al individuo: "Sufrir es estar solo [...] el dolor es lo más individualizante de la Tierra". Sólo los individuos tienen, pues, lugar en la tragedia. Dicho de otra manera: a diferencia de la comedia, en la tragedia no cabe tipificar, puesto que el tipo representa siempre a un modelo supraindividual intelectualmente construido, algo ajeno, por lo tanto, al ser humano concreto, único, cuyo placer y dolor dependen de su vivencia intransferible.

Si quisiéramos resumir el mapa cultural trazado por *El camino de los griegos* —que incluye a Sócrates, Platón y Píndaro, Heródoto y Tucídides, Jenofonte, los trágicos y tantos más—, podríamos concluir lo siguiente: nuestros interlocutores no tienen amos y "sólo obedecen a la Ley". Entre ellos la esclavitud es relativa y debe ser comprendida desde la idea de libertad. Toman distancia frente al saber sacerdotal y sospechan de la religión. Reconocen las virtudes de los enemigos. Buscan sin desmayo el conocimiento de sí mismos. Aman la sabiduría y son antioscurantistas. Redimen la Tierra y gustan del arte bello y de la poesía sustentada en la inspiración. Son capaces de conjugar lo visible y lo invisible. Fundan la filosofía en el amor a la sabiduría y en el asombro. Afrontan el dolor y toman distancia respecto al sentimentalismo. Creen en la democracia y repudian la tiranía. Gustan de la claridad y de la concisión. Aspiran a la universalidad y concilian el exceso dionisiaco con la medida apolínea... El lector tiene la última palabra.

El error de Hitler en 1940

👉 **John Lukacs**



► **Fragmento de *Cinco días en Londres, mayo de 1940*, volumen de la colección Noema publicado recientemente (FCE-Turner, Madrid).**

Su autor es profesor emérito de historia en Chestnut Hill College, Filadelfia. Es autor, entre otros, de *El Hitler de la historia*, *El duelo*, *El fin del siglo xx* y *El fin de la era moderna*.

Ésta no es una crónica militar de mayo de 1940. Pero no sería sensato, ni tan siquiera posible, prescindir de los avatares bélicos a la hora de detallar la secuencia política de los acontecimientos. Tampoco sería sensato prescindir de los objetivos militares de Hitler y centrarse sólo en los políticos. En ambos casos el principio era el mismo: persuadir a los británicos para que no le opusiesen resistencia, al menos no en Europa. Que abandonaran el continente, mejor que mejor; él podría haberlos obligado a ello; pero sobre todo que no se empeñasen en luchar contra él. Y entonces aparece Churchill; pero Churchill no era “los británicos”.

No es éste el lugar para intentar un análisis detallado de la visión que Hitler tenía de los británicos. Sentía un cierto respeto por su Imperio y por sus capacidades como soldados (sobre todo a raíz de lo que había visto durante la primera Guerra Mundial). Conocía algo, pero no demasiado, sobre su historia. No comprendía en realidad al británico de a pie, ni los elementos constitutivos de su carácter, pero a medida que progresaba la guerra, su respeto hacia ellos fue declinando paulatinamente. Se entregó a rebajarlos como soldados, y ya hacia el final de la contienda se volvió contra ellos con un odio furibundo: las bombas sobre Londres y muchas de sus declaraciones son buena prueba de ello. Culpó a los británicos de haber optado por enfrentarse a él, como los polacos, precipitando de esa forma el desencadenamiento de la guerra.

Pero ahora estábamos en mayo de 1940. Y en mayo de 1940 Hitler no veía aquí sino una repetición a gran escala (había dado la razón a Joseph Goebbels cuando éste dijo algo parecido) del combate que había sostenido y ganado en Alemania, y que lo había llevado al poder. Hitler y sus nacionalsocialistas estaban llamados a vencer en ese combate, aun cuando hubieran empezado como una minoría, porque suponían que ellos y sus ideas eran más resueltos y enérgicos que sus adversarios. Que durante los combates callejeros de Weimar un militante nacionalsocialista valiese por dos o por tres de sus rivales socialistas o comunistas, no era más que una consecuencia de esto. Durante la guerra Hitler estuvo convencido, con lógica similar, de que un soldado alemán valía por dos o por tres soldados polacos, franceses o quizá incluso británicos, no sólo a causa de la mayor disciplina y el mejor equipo alemán, sino también porque un soldado del Tercer Reich encarnaba una ideología nacional mejor y más enérgica que la de sus enemigos. De manera que 80

millones de alemanes superaban en la balanza a casi 100 millones de europeos occidentales, por muchos imperios que tuviesen a sus espaldas. Suponiendo que no se equivocase del todo, se equivocaba lo suficiente. Al final 80 millones de alemanes, por mucho que valiese cada uno de ellos, no bastaron para contener a los cientos de millones de rusos, americanos, británicos y soldados de otras nacionalidades que se abatieron sobre ellos. Pero aún no era así en mayo de 1940.

Intervenía otro factor en que Hitler viese esta guerra como una repetición a mayor escala de la lucha que había sostenido en Alemania durante la década anterior. En Alemania no hubiese podido alcanzar el poder sin el apoyo de los conservadores alemanes. En 1923 había intentado un alzamiento radical nacionalista en Munich, desafiando a las autoridades establecidas si era preciso. Fracásó, y tras ese fracaso su punto de vista cambió, o más bien fue su estrategia la que cambió. Llegaría al poder, sí, pero con el apoyo de los partidos conservadores, de sus políticos, de su prensa, de las masas de respetables votantes conservadores. Lo apoyarían, y no sólo impresionándolos por su capacidad para movilizar a las masas. También los atraería, hasta cierto punto al menos, su nacionalismo, su antisemitismo y especialmente su anticomunismo. Así desactivaría su capacidad de oposición; obtendría una cierta respetabilidad y todo su respaldo cuando lo necesitase. Pensarían que dependía de ellos, que era un aliado; pero una vez en el poder, serían *ellos* quienes dependerían totalmente de *él*, y muy pronto. Esto fue, por supuesto, lo que ocurrió en Alemania en 1933. Hitler no sentía gran respeto por estas personas; de hecho miraba a la mayoría (y así lo dijo en ocasiones) con desdén. Un prototipo modélico de estos conservadores alemanes era Alfred Hugenberg, líder del Partido Nacionalista

y magnate de la prensa, con quien Hitler formó alianza en 1930 y del que se desprendió fácilmente a los pocos meses de llegar al poder, sin resistencia por parte de los anteriores partidarios de Hugenberg, que pronto se convirtieron en *sus* seguidores.

Y entonces, en un proceso que data de finales de 1935, cuando las relaciones con Gran Bretaña cobran por vez primera importancia para él, comienza a tratarse con políticos británicos, miembros de la aristocracia y del Partido Conservador; conoció a Halifax, y después a Chamberlain, y a muchos otros también, incluido el viejo Lloyd George. Y una vez más Hitler los caló, o creyó que los había calado, como de hecho había calado a tantos de sus rivales o seguidores en el transcurso de su meteórica carrera. Pensó que comprendía sus fortalezas y sus debilidades, tal como había entendido a sus hipotéticos rivales conservadores antes de 1933 en Alemania. Y así como los conservadores alemanes no estaban en realidad dispuestos a ofrecer una firme resistencia a Hitler (por no estar dispuestos a aliarse en el empeño con liberales, socialistas u otros grupos de izquierda), era evidente que tampoco estos británicos estaban dispuestos a considerar una guerra con él, ciertamente no del lado de los franceses u otros europeos. Y si los conservadores alemanes temían el comunismo y se complacían en el intransigente anticomunismo y antimarxismo de Hitler, los conservadores británicos reaccionarían de la misma manera. De hecho, de la misma manera que los conservadores alemanes, también los británicos parecían inclinados a otorgarle cierto beneficio de la duda, considerando su Nuevo Orden como una alternativa, al menos, tanto al comunismo como a la atmósfera de corrupción y decadencia en que parecía estancarse un liberalismo parlamentario desfasado. Hitler no comprendió suficientemente que los británicos no eran alemanes, que el patriotismo de los conservadores británicos y el nacionalismo de los conservadores alemanes nada tenían en común. Pero cuando ocasionalmente se refirió a los apaciguadores británicos llamándolos “*meine Hugenberger*” (mis Hugenbergers), no le faltaba del todo la razón.

Traducción de Ramón García

Churchill

Santos Juliá

► **Reseña de Cinco días en Londres, mayo de 1940, de John Lukacs, publicado este año en la colección Noema, FCE-Turner.**

El 16 de mayo de 1940, pocos días después de su nombramiento como primer ministro, Winston Churchill intentó apartar a Mussolini de su alianza con Hitler recordándole que “pase lo que pase en el continente, Inglaterra continuará hasta el fin, incluso completamente sola”. Once días después, Churchill pedía a Leopoldo, rey de los belgas, que se mantuviera firme en la seguridad de que “Inglaterra nunca abandonará la guerra, pase lo que pase, hasta que Hitler resulte vencido o nosotros dejemos de ser un Estado”. Mientras tanto, volaba cada semana a París para advertir a Reynaud que, pasara lo que pasara con Francia, Inglaterra continuaría sola hasta el fin.

Mussolini respondió al mensaje de Churchill recordándole que si, por cumplir su palabra, se había metido en guerra con Alemania, debía comprender que él hiciera también honor a la suya manteniendo su alianza con Hitler. Leopoldo no dejó pasar el día en que recibió la súplica de Churchill sin mandar a Berlín un enviado con poderes para pedir el cese de hostilidades y la rendición incondicional del Ejército belga. Más grave que la negativa italiana y la deserción belga fue el sorprendente derrumbe francés. Ni en el peor momento pudieron los británicos pensar que Francia firmaría la capitulación y la paz separada con Alemania renunciando a toda resistencia.

La perspectiva de que lo impensable podía ocurrir se fue abriendo paso en

los cinco días de mayo —del 24 al 28— de 1940 que son objeto de este minucioso relato basado en el riquísimo acervo documental británico y en la profesionalidad y el rigor con que sus funcionarios tomaban nota de todo y lo conservaban en archivos públicos. John Lukacs, autor de varios estudios sobre las relaciones entre Churchill y Hitler, no tiene más que ir montando el relato de cada día con extractos de las actas de las reuniones del Gabinete de Guerra, y ambientarlo con lo que escribían los periódicos y pensaba el público, para dar cuenta de la dramática decisión: pasara lo que pasara en el continente —y pasaron, a fines de mayo, cosas que los ingleses no podían imaginar—, Inglaterra resistiría sola.

Lo cual no hay que darlo por descontado, como si no hubiera sido posible otra salida, como si todo estuviera escrito de antemano. Ésta es la mejor contribución de Lukacs a la muy caudalosa bibliografía sobre la “farsa de guerra” iniciada en septiembre de 1939 y bruscamente interrumpida en mayo de 1940 con el ataque alemán a los Países Bajos: componer el relato como un drama que pudo haberse resuelto de otro modo si el principal personaje hubiera tomado otras decisiones. Pues nada permitía pensar que, al final, aquellos cinco hombres que formaban el Gabinete de Guerra fueran capaces de responder a la gravísima cuestión que el cerco al ejército expedicionario británico, la negativa italiana, la deserción belga y el derrumbe francés les planteaba, haciendo frente, solos, al abrumador poderío alemán. Nunca estuvo tan cerca como en aquellos días el triunfo total de Alemania; nunca estuvo tan lejos la perspectiva de una victoria inglesa.

Y, sin embargo, la voluntad de un político que supo transmitir al gobierno, al Parlamento y a la opinión pública que no había otro camino salvo resistir a la barbarie y el cúmulo de circunstan-

cias azarosas que convirtieron en éxito la primera derrota inglesa en la segunda Guerra Mundial cambiaron el curso de la historia. El viejo problema de la capacidad de un sujeto para imponerse sobre las determinaciones objetivas vuelve a aflorar en este relato en forma condicional: si Churchill no hubiera estado allí, si se hubiera dejado llevar por el derrotismo, si no hubiera triunfado sobre Halifax, si no hubiera rechazado su propósito de sondear a Italia con vistas a encontrar un arreglo, si hubiera intentado llegar a un acuerdo con Hitler, todo, no sólo la historia de Inglaterra, sino la de Europa, la de la civilización occidental, la del mundo, todo habría sido distinto.

¿Fue eso realmente así? ¿Dependió la suerte del mundo de aquellos cinco dramáticos días previos al reembarque en Dunquerque? ¿Acaso no habría sido todo más o menos lo mismo, con o sin Churchill? Trotski, que no creía en los sujetos individuales de la historia, sólo en los colectivos, habría respondido que sí, y para salir del paso habría dicho que el pueblo británico hubiera producido, con otro nombre, otro Churchill, igual que la clase obrera rusa, de no haber existido Lenin, habría producido otro Lenin. Lucubraciones, diría Lukacs, blandiendo las actas del Gabinete de Guerra; lo positivo, lo que realmente ocurrió fue que Churchill, un viejo aristócrata conservador, estaba allí, viviendo, como él mismo dijo de Inglaterra, su mejor hora; fue su voluntad testaruda lo que cambió el curso de la guerra, lo que impidió que Hitler dominara a Europa. Luego vendrían la Unión Soviética y los Estados Unidos, pero en aquellos momentos Stalin era un aliado de Hitler y Roosevelt ni sabía ni contestaba. En mayo de 1940 Inglaterra estaba realmente sola. Churchill lo comprendió, anunció mil veces y a todo mundo que, pasara lo que pasara, resistiría, y resistió. Eso fue todo.



Oficio y tradición

 **Gabriel Josipovici**

► **Josipovici es profesor de la Universidad de Sussex y autor, entre otros, de *El Libro de Dios y Touch*. Los párrafos siguientes son un fragmento tomado de *Confianza o sospecha*. Una pregunta sobre el oficio de escribir (FCE-Turner, colección Noema, 2002).**

El oficio implica una tradición en la que eres iniciado por un maestro, en la que pasas tu etapa de aprendizaje y en la que luego te conviertes, a tu vez, en maestro. Esto implica que lo que estás haciendo cuando realizas tu oficio, si no es algo necesario para la sociedad, es al menos algo que la sociedad respalda. Tejer alfombras es una tradición artesanal, si eres un miembro femenino de una tribu del este de Turquía; tu maestro es tu madre, quien además de transmitirte sus habilidades te inicia en toda una gama de motivos, de los que nunca habrás de apartarte, aunque jamás dos alfombras hechas por ti serán exactamente iguales a las de ella, o siquiera iguales entre sí. Ser violinista de una orquesta sinfónica de Occidente implica pertenecer a la tradición de un oficio, si bien a una más consciente y altamente organizada; se está acercando rápidamente el día en que nuestra sociedad sentirá que ya no necesita orquestas sinfónicas, pero aún no hemos llegado a eso.

Ser escritor es totalmente diferente. Puede que la sociedad te pague por lo que produzcas, pero las leyes del mercado no son las leyes de la academia de música: no existe un consenso, apoyado en un punto de vista común acerca de la tradición, sobre qué es lo bueno.

Hubo un tiempo, por supuesto, en que a los escritores se los llamó *hacedores*, y hacer poesía, al igual que pintar cuadros y componer música, era una tradición de un oficio. Podemos fingir

que esto no ha cambiado, seguir teniendo jurados que adjudiquen premios literarios e incluir cursos de escritura creativa en los programas universitarios, pero nos estamos engañando. No se trata de que mi opinión sobre la mejor novela del año difícilmente coincida con la de los jurados del Goncourt o del Premio Booker; se trata de que probablemente ni siquiera estaríamos de acuerdo sobre qué buscamos. El problema emerge una y otra vez con los ataques a “la mafia literaria de Londres” por parte de aquellos que se sienten excluidos de ella. Estos ataques a menudo no se tienen en cuenta porque provienen de la envidia, no son otra cosa. Pero apuntan a una problemática más profunda que la de estar dentro o fuera; apuntan al hecho de que los juicios sobre el arte están siendo dictados por factores sociales y no artísticos, y esto se debe justamente a que ya nadie sabría decir cuáles son los factores puramente artísticos. Creo que tenemos que mostrarnos profundamente suspicaces ante cualquier pretensión de estar representando la tradición, tanto en arte como en política. Pero simultáneamente siento con la misma fuerza que la idea de que ahora estamos libres para apropiarnos de *todas* las tradiciones, seleccionando lo que queremos y descartando el resto, eso que en arte y en filosofía se conoce con el nombre de posmodernismo, es asimismo equivocada. Creo que el espíritu de la sospecha debe, en algún punto, ceder ante el espíritu de la confianza —confianza en lo que es importante, confianza en nuestras capacidades, confianza en el acto mismo de crear—. El problema es cómo impedir que la sospecha se convierta en cinismo y que la confianza se convierta en superficialidad. La confianza sin sospecha es la receta para un arte falso y prostituido; pero la sospecha sin confianza es la receta para un arte mezquino y vacío.

Traducción de José Adrián Vitier

El reino del Kongo

☞ **Peter Forbath**

► Fragmento tomado de *El río Congo. Descubrimiento, exploración y explotación del río más dramático de la tierra* (FCE-Turner, colección Noema, Madrid, 2002). Su autor fue historiador, novelista, periodista y corresponsal de la revista *Time* en África. Murió en 1996.

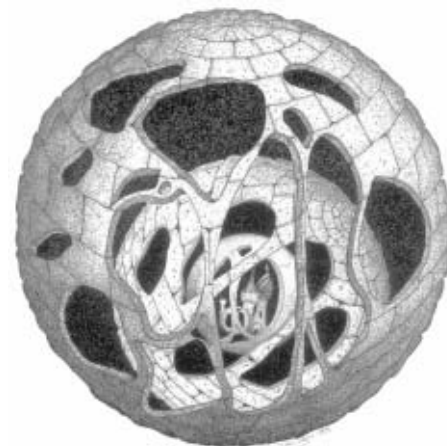
Más o menos alrededor de la fecha del nacimiento de Cristo se inició en África central una migración enigmática. Por la extensión y las consecuencias históricas que tuvo puede compararse al éxodo "indio" que, procedente de Asia septentrional, dio al continente americano las primeras poblaciones. Fue uno de esos cambios de la humanidad tremendos e inexplicables que a cada rato han alterado la demografía del mundo en forma radical. Negros de habla bantú procedentes de las altas sabanas ubicadas en el valle central del río Benué, en la actual región fronteriza que divide a Camerún y Nigeria, iniciaron un enigmático viaje lejos de la patria. Durante el primer milenio de nuestra era avanzaron al sur y al sudeste. Se abrieron en abanico y por fin se establecieron en el tercio meridional del continente africano como el pueblo dominante.

El motivo que los impulsó sigue siendo tema de especulaciones académicas, aunque podemos suponer con bastante certeza que ello estuvo relacionado con una escasez drástica de tierras. Sabemos que en siglos anteriores estos pueblos de la Edad de Hierro temprana habían adquirido conocimientos rudimentarios de agricultura, quizá de las civilizaciones enclavadas en el valle del Nilo superior. La agricultura se basaba en el sorgo y el mijo de Sudán. Para ello empleaban la técnica de roza y quema que demostró ser muy eficiente, tal vez

demasiado eficiente para su bien. Poco tiempo después los bantúes tuvieron una de las más espectaculares explosiones demográficas en la historia de la humanidad. El uso desmedido de la tierra en la agricultura de roza y quema unido al rápido crecimiento demográfico nos permiten comprender que a la vuelta de algunas generaciones los bantúes experimentarían una necesidad acuciante de tierras.

Es de suponer que, a partir de los primeros grupos tribales del inicio, se formarían subtribus que siguieron avanzando en busca de tierras nuevas. A la larga invadieron la sabana y llegaron a las selvas tropicales de la cuenca del río Congo que bordean el altiplano por el sur. La creciente presión demográfica y las necesidades de tierras no dejaron otra alternativa a los bantúes que seguir avanzando hacia otro paisaje desconocido. Sin duda, algunos se asentaron o trataron de asentarse en la selva, pero la caótica vegetación que encontraron hizo que el lugar les resultara poco hospitalario. El sorgo y el mijo de Sudán, tan fecundos en las altas praderas abiertas, se negaban a crecer en aquel clima cerrado y húmedo. Los cultivos autóctonos de la selva no bastaban para alimentar a las grandes poblaciones. El grueso de la migración continuó adelante, siguiendo de manera instintiva las corrientes y los afluentes que conforman el sistema de drenaje del Congo. Un día al fin salieron de las selvas y llegaron a la meseta de Katanga (Shaba). Allí descubrieron una alta sabana muy semejante a la que habían dejado atrás.

Podemos suponer que entonces se produjo un hiato en la migración. Los bantúes se asentaron en esa pradera que les resultaba familiar y restablecieron la sociedad agrícola tradicional de roza y quema. Ese hiato debe haber sido bastante corto. Es probable que antes de que hubieran transcurrido dos siglos, el ciclo de explosión demográfica y esca-



sez de tierra se hubiera iniciado de nuevo. Una vez más los bantúes habrían tenido que avanzar. Debieron extenderse por la meseta de Shaba y bajar a través de lo que hoy conocemos como Zambia, Rodesia y Mozambique hasta llegar a la costa del Océano Índico.

Entonces se produjo una especie de milagro. En los alrededores de la desembocadura del Zambezi los bantúes encontraron cultivos alimentarios de Asia sudoriental, en especial plátano, ñame asiático y malanga o malanga isleña. Una teoría sostiene que esas plantas fueron llevadas por marineros indonesios. Los marinos habían sido arrastrados por los monzones a través del Océano Índico y se asentaron en las costas de África oriental en los siglos III o IV. No sabemos si los bantúes se pusieron en contacto con esos poblados o si hallaron las plantas proliferando silvestres en los montes. Lo que sí sabemos es que la introducción de plantas asiáticas en la agricultura africana revolucionó la migración bantú. Plátanos y ñames crecerían fuertes en los climas cálidos y húmedos donde el mijo y el sorgo de Sudán no prosperaban, permitiendo así a los bantúes extenderse hacia regiones que hasta ese momento se habían mostrado hostiles. Ascendieron por la costa de África oriental hacia la región de los Grandes

Lagos, donde hoy en día están Tanzania, Kenya y Uganda.

En el siglo X regresaron a la cuenca del Congo que habían cruzado un milenio atrás. A más tardar en el siglo XIII los bantúes ocupaban casi todas las selvas del Congo. Luego de absorber a las tribus autóctonas de pigmeos o de empujarlas hacia regiones más distantes, se asentaron en sociedades tribales. El reino del Kongo surgiría de una de ellas.

No tenemos documentos escritos de este reino bantú previos a la llegada de los portugueses. Todo lo que sabemos proviene de la tradición oral, la memoria histórica y los mitos. Uno de esos mitos, que los portugueses escucharon al llegar, fue luego recogido por los misioneros. Se refería a un tal Nimi a Lukeni, que era hijo del jefe de una pequeña tribu bantú. Los vungus o bungos vivían en las márgenes del Congo, cerca de lo que hoy conocemos como Stanley Pool. Nimi a Lukeni era un guerrero joven, fornido, ambicioso y temerario. Aunque estaba ansioso por tomar el mando, tenía pocas probabilidades de llegar a gobernar la tribu. Por esa razón se alejó de la aldea con un grupo de seguidores armados. Se estableció en un vado del río y empezó a cobrarle peaje a todo el que quisiera atravesarlo. Cuenta la leyenda que un día la hermana del jefe y tía suya llegó al vado y trató de cruzar. Nimi a Lukeni le exigió el pago del impuesto. Ella se negó invocando los privilegios que le asistían por ser hermana del jefe. Cuando se empeñó en cruzar, Nimi a Lukeni le saltó encima y le sacó las entrañas.

Aquel fue un acto espantoso y abominable. En las incontables versiones de la leyenda hay ecos de los terrores simbólicos que encontramos en gran parte de la mitología griega. Al asesinar a un pariente, Nimi a Lukeni violó todo lo sagrado. Desafió todas las tradiciones y rompió para siempre el orden normal de la vida. Al asesinar a la hermana del jefe, trascendió los límites del derecho tribal para convertirse en un ser excepcional y semidivino, temible en la violencia, de incomparable valor en la rebeldía. Pasó a ser una figura evocadora de poder y sobrecogimiento. Según la leyenda, Nimi a Lukeni fundó el reino del Kongo y fue el primer ManiKongo.

Traducción de Esther Muñiz

El río más dramático de la tierra

 **Alejandro Tarrab**

► **Reseña sobre *El río Congo. Descubrimiento, exploración y explotación del río más dramático de la tierra*, de reciente publicación bajo nuestro sello editorial y Turner Publicaciones (colección Noema, Madrid, 2002).**

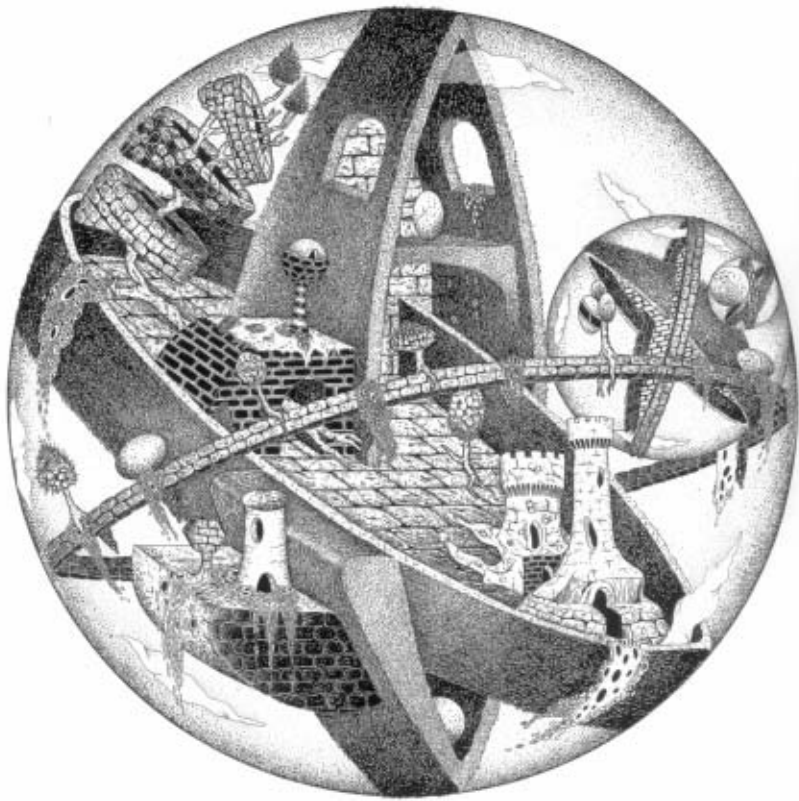
Gaston Bachelard señala en uno de sus textos dedicados a la imaginación de la materia que “el agua es la señora del lenguaje fluido, del lenguaje sin choques, del lenguaje continuo, continuado, del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes”.¹ Peter Forbath, historiador, novelista y corresponsal en África para la revista *Time*, inicia el recorrido de *El río Congo. Descubrimiento, exploración y explotación del río más dramático de la tierra*, precisamente con ese discurrir de las aguas que se transforma en lenguaje. Su libro es un viaje desde la palabra que es canto, pero también es testimonio, legado, leyenda, poesía, mito e historia: “Congo. Dos sílabas cortas golpean la imaginación como un tambor de la selva”; Congo, dos sílabas cortas que al unirse representan el esplendor de un reino, pero también la curiosidad, la búsqueda y la intromisión de diferentes civilizaciones en territorio africano, la atrocidad y la violencia de la trata de esclavos, la colonización europea y las innumerables guerras civiles y tribales para restaurar un “orden” impuesto desde el exterior.

Forbath comienza por nombrar su texto en contracorriente a las preferencias de los nativos del lugar: “[...] Congo es una palabra muy pesada [...] como para que un pueblo como el nuestro pueda llevarla sobre los hombros en estos tiempos modernos [...] porque en

Europa, en los Estados Unidos y hasta en África, Congo ha llegado a representar todo aquello que queremos dejar atrás, todo el pasado salvaje y primitivo”. Este testimonio de un joven veterinario del gobierno zaireño dice mucho de las cicatrices y heridas que, aún hoy, llevan tatuadas los oriundos del Congo. El dolor y la opresión no terminaron con la independencia alcanzada en 1960, ni con la instauración en 1965 de un gobierno nacionalista que pretendió borrar las huellas del dominio colonial. La sustitución de nombres extranjeros (Leopoldville, Stanleyville) por nombres africanos (Kinshasa, Kisangani) como parte de la campaña de *authenticité* generada por el gobierno de Mobutu no pudieron eclipsar el dolor ni detener la lucha.

El fluir de las aguas comienza con la búsqueda por parte de los europeos de reinos imaginarios. En los mapas del siglo XII está plasmado lo ignoto y los confines de una inmensidad absolutamente desconocida. Más allá de la *India Inferior* (lo que hoy conocemos como La India) se extendía la *India Media* (Etiopía y África oriental), la *India Prima* (la tierra de los pigmeos) y la *India Última* (“los confines de la tierra con el océano de un lado y el reino tenebroso del otro”). La imagen tolomaica del mundo, heredada desde el siglo II d.C., fue aprovechada por la Iglesia para argumentar que Jerusalén se encontraba en el centro del planeta. Paradójicamente, el afán de expansión del catolicismo en plena época de las Cruzadas tuvo mucho que ver en la declinación de esta teoría. Por supuesto estaban los avances en varias ramas de la ciencia; sin embargo, el deseo de imponer la verdad de los evangelios a todos los pueblos llevaría a los hombres, más allá de estos confines, a explorar tierras y a trazar cartas de navegación que abrirían nuevas luces antropológicas, físicas, geográficas y sociales.

De esta forma, comenzó la búsqueda del preste Juan, un presunto rey y sacerdote poderosísimo que habitaba en al-



gún lugar del Extremo Oriente: “Se afirma que es descendiente directo de los Reyes Magos que mencionan los Evangelios y que gobierna los mismos pueblos que éstos gobernaron”. La ayuda de este monarca cristiano que reinaba más allá de los dominios de los infieles mahometanos sería crucial para el éxito de la segunda Cruzada. La espera se convirtió en búsqueda y finalmente en mito. Se decía que el preste Juan reinaba en una tierra maravillosa, habitada por criaturas fantásticas y plagada de piedras preciosas; había bebido de las aguas de un manantial legendario que también era parte de sus dominios: la Fuente de la Juventud. Sólo así se explica que la pesquisa se extendiera mucho más allá de ese siglo y fascinara a todos los viajeros que incursionaron en el continente africano.

La leyenda del preste Juan se convirtió en *leitmotiv* de una gran cantidad de recorridos. A mediados del siglo xv, por ejemplo, el príncipe portugués Enrique el Navegante levantó mapas de más de 3 000 kilómetros de litoral desconocido, extendió la fe cristiana a una serie de esclavos capturados en las costas y abrió el comercio con el África negra. A finales del mismo siglo, bajo el reinado del rey Juan II, se inició la búsqueda más famosa por parte de los portugueses: Pedro de Covilhã y Alfonso de Paiva atra-

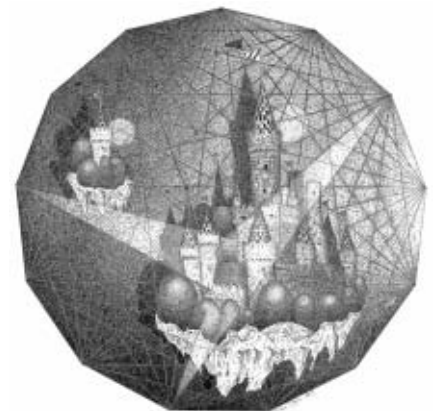
vesaron por tierra los dominios turcos otomanos hasta llegar a El Cairo; el primero debía llegar a la India y el segundo a Etiopía; después se encontrarían nuevamente en El Cairo. Al regresar de la India Covilhã encontró a Paiva muerto; nunca supo si éste había cumplido su cometido. Dando muestras de valor y lealtad al rey, Covilhã se dispuso a cubrir la ruta encomendada a su amigo; viajó a Etiopía y jamás regresó. “[...] Corrió la misma suerte que los demás europeos llegados a Etiopía por aquellos tiempos. Fue tenido en gran estima. Ocupó un sitio de honor en la corte imperial. Se le proveyó de harén, una casa y sirvientes, pero nunca se le permitió regresar.”

El rey Juan II no se dio por vencido; pronto ordenaría el desembarque de esclavos negros cristianizados en puntos estratégicos. La idea era que avanzaran tierra adentro proclamando la grandeza del rey portugués, que ofrecieran obsequios majestuosos y comunicaran las intenciones del rey de comunicarse con el preste Juan. La exploración se extendió a las aguas y pronto Diego Cão sería el primer europeo en avistar un río violento que desembocaba en el Atlántico, el río que pronto se convertiría en el más dramático de la Tierra. A partir de aquí las historias se multiplican. Europa estaba ávida de conocimiento y pronto se

iniciaría una serie de exploraciones alrededor y en el interior del continente. Son historias de valor y de crueldad, de ambición, dominio y rebeldía. El siglo xviii fue un periodo en el que floreció el comercio de esclavos pero también una curiosidad apasionada que dio pie a la Ilustración. Con el tiempo esta curiosidad propició que incansables viajeros como el doctor David Livingstone o Henry Morton Stanley dedicaran su vida a la exploración de rutas y afluentes. Forbath relata de forma insólita la lucha de estos viajeros por desentrañar los misterios del nacimiento del Nilo y del Congo, corrientes que se confundían en los mapas de aquella época. Estas aventuras extraordinarias culminan con la explotación y colonización del continente. La figura inquisidora y despiadada del rey belga Leopoldo II cierra el libro. Su ambición desmedida lo lleva a apoderarse de una gran extensión del Congo. El Estado Libre del Congo lleva la ironía en el propio nombre. El rey hizo de este Estado una colonia, explotó sus tierras, esclavizó y torturó a los habitantes: “Un castigo muy extendido consistía en cercenar las manos [...] Las manos y las cabezas cercenadas daban fe de que los soldados de la *Force Publique* estaban haciendo su trabajo. En verdad estaban asesinando a quienes no entregaban las cuotas de caucho fijadas [...]”. De esta manera el lector se adentra en *El corazón de las tinieblas*, un testimonio de crueldad que Joseph Conrad relató también de manera perfecta. Un viaje desde la palabra que reafirma lo expresado por Bachelard: “El agua violenta es uno de los primeros esquemas de la cólera universal”.

NOTA

1. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, FCE, p. 278.



El caso Freud

✎ Héctor Pérez-Rincón

► Las páginas que siguen son un comentario realizado a partir de *El caso Freud*, de Han Israëls, publicado este año en la colección Noema (FCE-Turner Publicaciones).

El recientemente fallecido más que centenario Henri Baruk, director que fue de la célebre Maison de Charenton, decía que en el siglo xx había habido en el mundo occidental, además del cristianismo, dos grandes religiones: el comunismo y el psicoanálisis. Lo que parecía una *boutade* era en realidad una aguda observación sobre la estructura y el comportamiento de ambas instituciones. En efecto, en ellas existieron rígidas burocracias que promovían y supervisaban la hagiografía de sus fundadores, velaban por la conservación de la pureza del dogma y vigilaban cuidadosamente que los catecúmenos no se desviaran, en sus escritos, de la doctrina recta. Pero fueron, a pesar de todo, religiones efímeras. Si la primera se derrumbó por las contradicciones internas que el *Glasnost* y la *Perestroika* pusieron de relieve, la segunda sufre, desde hace medio siglo y cada vez de manera más intensa, los embates tanto de las *Neurosciences* y de la *Biological Psychiatry* (que la han desplazado no sólo como instrumento terapéutico sino también como sistema de explicación de la *Naturaleza Humana*) como los de la historia de la ciencia.

El propio Baruk participó en el proceso de análisis del héroe y su doctrina. En una época en la que muchos consideraban al freudismo como una expresión de la “ciencia judía”, el psiquiatra francés, que siempre defendió los valores de la civilización hebraica para la construcción de una ciencia del hombre, lo consideró más bien como una supervivencia del pa-

ganismo grecolatino. Su tendencia a buscar “culpables” era incompatible, decía, con las nociones del “tsédek” (fusión íntima del amor y de la justicia, de la bondad y el rigor, para crear un mundo justo) y de la “chitamnie” (neologismo que él introdujo a partir de las palabras hebreas *chitah*: método, y *aemounah*: confianza, fe), que debían presidir toda relación terapéutica (*Freud et le monothéisme hébreu*, 1972; *La psychanalyse devant la médecine et l'idolatrie*, 1978).

Algunas obras, dentro de esta línea desmitificadora, fueron *Sigmund the Unserene. A Tragedy in Three Acts*, de Percival Bailey, en la que el autor señalaba que en su *novela familiar*, al transformar a Segismund en Sigmund, Freud había olvidado mencionar una primera parte dolorosa (el nacimiento del héroe cuando el padre estaba aún casado con la primera esposa, que terminaría suicidándose), de manera similar a como dejó de lado la primera parte de la historia de Edipo (el involuntario parricidio, primer paso de la venganza de los dioses por la transgresión juvenil de Layo: haber faltado a las leyes de la hospitalidad al intentar propasarse con el hijo de su anfitrión. El joven cometió suicidio); *La scolastique freudienne* (con prefacio de Arthur Koestler), en donde Pierre Debray-Ritzen, a la luz de los datos de la neuropsicología, puso en tela de juicio las nociones centrales de la doctrina psicoanalítica y el mecanismo escolástico de la institución: el disfraz seudocientífico, el recurrir a las “escrituras consagradas”, la demostración por el símbolo... Aunque su opinión sobre las repercusiones nosográficas y filosóficas del psicoanálisis no eran menos severas, este autor concluía con la esperanza de conducirlo un día hacia una vía “más científica” que le permitiera desempeñar con mayor eficacia su papel dentro de la relación interhumana (opinión finalmente muy otra a la completamente negativa de un libro como *Freudian Fraud. The Malignant Effect of*

Freud's Theory on American Thought and Culture, de E. Fuller Torrey).

Pero la obra que habría de marcar un hito en la investigación histórica sobre los orígenes y naturaleza del movimiento psicoanalítico fue, sin duda, *El descubrimiento del inconsciente. Historia y evolución de la psiquiatría dinámica*, de Henri Ellenberger. Al ir más allá de la biografía canónica de Freud, escrita por Jones, el historiador canadiense adoptó en su monumental investigación una visión muy crítica sobre las fuentes de Freud y sobre la influencia que tuvo sobre su doctrina la obra de algunos de sus predecesores y contemporáneos a los que no siempre citó. Para Ellenberger, lo más novedoso de la acción del *padre del psicoanálisis* fue probablemente la fundación de una “escuela”, de un movimiento con su propia organización y casa editorial, sus reglas estrictas y su doctrina oficial. Un más severo censor fue Jean Delay, quien al distinguir lo original y lo verdadero de la obra freudiana concluyó que “lo que era verdadero no era original y lo que era original no era verdadero”, frase que casi repetía el epitafio popular de Richelieu (“Aquí yace un hombre que hizo mucho bien e hizo mucho mal: el mal que hizo lo hizo bien y el bien que hizo lo hizo mal”).

Uno de los descubrimientos más perturbadores de Ellenberger fue que la introducción del “método catártico”, que la versión oficial situaba en la raíz misma de la técnica analítica, no había sido sino una actitud adoptada voluntariamente por Anna O., sin utilidad terapéutica alguna. Esta revelación inauguró otra serie de estudios históricos sobre Freud y las doctrinas psicoanalíticas, que tienen como instrumento principal de trabajo el más riguroso y objetivo análisis de los datos y los documentos, y que han resultado verdaderamente iconoclastas (un buen ejemplo es el libro de John Forrester: *Seduciones del psicoanálisis: Freud, Lacan y Derrida*). Es dentro



de esta vía que apareció en 1993, en lengua neerlandesa, la obra que ahora se publica en una pulcra coedición de Turner y el Fondo de Cultura Económica: *El caso Freud. Histeria y cocaína*, de Han Israëls, en traducción de Julio Grande. Se trata de una acuciosa investigación verdaderamente detectivesca de la bibliografía más especializada, enriquecida con el acceso a documentos que habían sido celosamente guardados o maquillados por los encargados del culto al Héroe, que revela facetas oscuras de éste y destruye, inmisericorde, una serie de certezas y datos precisos de esa *historia sagrada*. ¿Quién es éste $\delta\upsilon\sigma\chi\omicron\lambda\omicron\varsigma$ que despliega aquí una minuciosa filigrana de análisis textual, cronológico, lógico y semántico de sus fuentes, con un rigor y un detallismo cuya meticulosidad y fría hiperlogia no habría que dudar en calificar de paranoide? (Los historiadores de este género, además de despertar pasiones encontradas, son de inestimable utilidad para la ciencia historiográfica.) Han Israëls, investigador en psicología y en historia, trabaja en la Universidad de Amsterdam y publicó en 1989 su tesis de doctorado que versó sobre el "caso Schreber", otra de esas leyendas canónicas que no resisten el análisis histórico y semiológico profundo, y que esperamos poder leer pronto en castellano. En 1985, en la senda de Ellenberger y de Forrester, había publicado en una revista holandesa un breve artículo sobre "Los mitos acerca de Anna O." En las

303 páginas de *El caso Freud*, su análisis de las fuentes primarias, muchas de ellas hasta ahora inaccesibles,¹ fue posible gracias a una pesquisa tan sagaz como erudita en muchos archivos y bibliotecas. Como escribe en su "Introducción", su estudio sirve de apoyo a una afirmación del propio Freud: "La mejor manera de comprender el psicoanálisis todavía es examinar su origen y evolución". El resultado de la empresa de Israëls recuerda, por su seriedad y pertinencia, a la de Elisabeth Roudinesco respecto del "caso Lacan".

El caso Freud se ocupa de dos temas que dan el subtítulo de la obra: cocaína e histeria. En la primera parte analiza el episodio de la desmesurada esperanza que albergó Freud, a mediados de la década de 1880, en las bondades terapéuticas de la cocaína recién sintetizada, a la que consideró una verdadera panacea. Sus artículos sobre el tema en esos años son puestos en paralelo con las confidencias a su prometida, a la que enviaba nuestras del mirífico polvo al que el joven médico vienés se había aficionado y del que consumía dosis mucho mayores de las que generalmente se creía. En un principio postuló que aumentaba la fuerza muscular, pero al no encontrar apoyo experimental a su propuesta se tomó a sí mismo como sujeto de estudio, cosa que repetiría cada vez que los hechos contradecían su planteamiento inicial. Este episodio dio lugar a dos hechos que Israëls diseña con detalle: la aplica-

ción oftálmica de cocaína como anestésico, que Freud consideró que habría podido descubrir en lugar de Koller de no haber tenido que ir a visitar a su prometida, y el desdichado caso de Ernst Fleischl von Marxow, rico y brillante colega de Freud, víctima de su pretensión de que la cocaína permitía evitar los síntomas de la desintoxicación a la morfina. El autor devela de qué manera el paciente agregó la adicción a la cocaína a la primera toxicomanía, en tanto que su emprendedor amigo proclamaba en artículos y conferencias un éxito terapéutico que nunca existió.

En la segunda parte se ocupa del muy estudiado caso de Anna O., por medio del análisis de las relaciones de Freud con Breuer, de las opiniones de ambos sobre el papel de la sexualidad en la histeria, de la construcción sucesiva de la teoría de la seducción y de la reelaboración ulterior que haría Freud de tales relaciones y opiniones con el fin de aparecer como más original y precursor de lo que en realidad fue. En ambos casos Israëls describe el engranaje de una serie de mecanismos que puso en marcha Freud para cincelar la imagen oficial del *descubridor revolucionario* que construyó con maestría: plantear que si los demás no lograban repetir los resultados que había descrito en sus publicaciones, se debía a que no conocían el método con el que se podían alcanzar tales resultados. Es decir que el método sólo podía conocerse haciéndose discípulo del propio autor (que es la base finalmente de toda *doctrina revelada*); ocultar o disfrazar los datos que no cuadraban con la versión elegida como definitiva; deformar el contenido de su idea inicial para presentarla en posteriores retrospectivas de manera distinta a como había sido en realidad, es decir, endosó a sus anteriores nociones un fallo artificial para presentarlo a continuación como la razón por la que no había podido seguir aferrado a tales nociones. Cuando su anterior idea resultaba ser inexacta, Freud se defendió de la crítica con una reproducción deformada del contenido de esa idea. La imagen que se desprende ahora de la personalidad de Freud y de su probidad intelectual no podrá ser escotomizada por las futuras investigaciones.

El autor concluye este libro sulfuroso con el anuncio de un segundo volumen dedicado al complejo de Edipo, al méto-

do psicoanalítico y al llamado “autoanálisis” de Freud, es decir que proseguirá en su salutaria empresa —dolorosa para unos, jubilosa para otros— conducente a la *chute des idoles*.

Ahora bien, el lector de este análisis tan objetivo cuanto despiadado deberá interrogarse sobre la repercusión que este tipo de obras habrá de tener en el futuro del psicoanálisis (técnica de autoconocimiento, reflexión sobre el hombre y la cultura, sistema de creencia o instrumento filosófico) precisamente en el momento del gran desarrollo de la neurobiología. Por ejemplo, la aparición reciente de un *Journal of Neuropsychanalysis* podría hacer pensar que las ciencias del cerebro habrán de tomar el relevo en la explicación *psicodinámica*. Otros piensan, por el contrario, que hacer estas ofrendas en el altar de la moda conduce a la creación de una entelequia que desvirtúa la verdadera naturaleza de un sistema que debe defender su estatus en el momento en el que la noción misma del inconsciente pareciera *démolée* frente a un renovado interés por la conciencia proveniente de las *Cognitive Sciences...* Algunos predicen que al concluir el siglo que se inicia el psicoanálisis habrá de responder como el Oráculo de Delfos a Orígenes, médico del emperador Juliano, que lo interrogó en el año 361: “El templo está en ruinas; los laureles están marchitos y el flujo de la fuente para siempre ha callado”. Otros, por su lado, están seguros de que aunque la técnica demuestre las restauraciones sucesivas del lienzo de Marcos Cípac, está lejos de concluir el culto guadalupano.

NOTA

1. Debió incluir en su libro la siguiente aclaración: “La reproducción de materiales de Freud no publicados tiene el permiso de Sigmund Freud Copyrights mediante acuerdo con Mark Paterson. Los poseedores de los derechos desean manifestar que su permiso en modo alguno indica su coincidencia con las opiniones del autor”.



Utopía, propiedad y libertad

 **Richard Pipes**

► **Tomado de *Propiedad y libertad, dos conceptos inseparables a lo largo de la historia*, título editado este año en nuestra colección Noema (FCE-Turner, Madrid, 2002). Su autor es profesor de historia en la Universidad de Harvard.**

Tendemos a pensar en los efectos de los viajes del descubrimiento principalmente en términos políticos y económicos. Pero no fue menor su influencia en las teorías sociales de Occidente. Porque el descubrimiento de América y de las islas del Pacífico Sur fortaleció un idealismo utópico que se opuso al idealismo pragmático de la teología cristiana y a las nuevas corrientes del pensamiento asociado con el resurgir de las teorías de la ley natural.

El prototipo de este idealismo utópico fue desarrollado por santo Tomás Moro en su *Utopía (Utopia)*. La influencia que ejerció en santo Tomás Moro la literatura que trataba sobre los viajes del descubrimiento fue tan fuerte que algunos contemporáneos consideraron su libro, publicado en 1516, como una representación verídica del Nuevo Mundo. Aunque especialistas modernos prefieren hacer hincapié en la influencia que Platón y Erasmo de Rotterdam tuvieron sobre Moro, es cierto que Moro había leído los relatos sobre los descubrimientos y había quedado fascinado por ellos. Sin embargo, en su visión de un paraíso terrenal, ocurrió una metamorfosis curiosa. Un tema común de las narraciones de los viajeros era que los “buenos salvajes” llevaban una vida sin restricciones y que desconocían la existencia de gobiernos o leyes. En la *Utopía* de Moro, así como virtualmente en todas

las comunidades imaginarias que se escribieron después, el tema dominante es la disciplina férrea. Al igual que los teólogos medievales, los escritores utópicos consideraban al hombre como corrupto, pero a diferencia de ellos creían que era posible hacerlo perfecto al someterlo, por la fuerza si era necesario, al orden de la razón. Y por una vida centrada en la razón generalmente querían decir una vida de una igualdad ejemplar: porque, para los escritores utópicos, la igualdad desplazaba a la libertad como el bien supremo. Dado que en su estado actual el hombre se deja consumir por las pasiones, se deja llevar por el egoísmo y no por la razón, necesita, por su propio bien, que se lo coloque bajo un régimen de hierro. Esta noción, común entre los escritores utópicos —que el hombre es corrupto pero básicamente bueno y susceptible de alcanzar la virtud a partir de las influencias combinadas de las leyes y la educación—, se convierte en una doctrina muy reaccionaria. Los utópicos crean comunidades imaginarias para controlar las pasiones y las ambiciones humanas, proyectando un estilo de vida que es diametralmente opuesto al de los también (imaginarios) alegres nativos de América y de Tahití y que más bien recuerda el estilo de la sombría Esparta.

La isla imaginaria de Moro es un lugar lóbrego en el que todas las ciudades están construidas con el mismo plan y todos sus habitantes están vestidos con la misma ropa. Las residencias están abiertas para todos y se intercambian, por sorteo, cada 10 años. No hay lugar para la privacidad. Los naturales consumen el alimento servido por los esclavos en edificios comunales. Nadie puede viajar sin autorización; la violación de esta regla dos veces conduce a la esclavitud. Las mujeres no se deben casar antes de los 18 años; los hombres antes de los 22. El sexo antes del matrimonio es castigado severamente y el adulterio se pena



con la servidumbre. Los ciudadanos no deben inmiscuirse en los asuntos del gobierno: se les puede aplicar la pena de muerte si, en privado, “solicitan consejos sobre asuntos de interés común”. Pueden disponer de su tiempo libre después del trabajo según deseen, siempre que no sea en “orgías o en ocio”. Y, por supuesto, no saben nada de la propiedad privada —el dinero no circula y se usa sólo en el comercio con los extranjeros— porque Moro creía que la abolición del dinero provocaría que desaparecieran todos los males que afectaban a la humanidad:

En Utopía toda la avaricia por el dinero se eliminaba totalmente con la eliminación del uso del dinero. ¡Cuántos problemas se eliminaban así! ¡Cuántos crímenes eran arrancados de raíz! ¿Quién no sabe que el fraude, el robo, la rapiña, las peleas, los desórdenes, las riñas, las sediciones, los asesinatos, las traiciones, los envenenamientos —que, en vez de reprimirse por las ejecuciones diarias, son después vengados— se desvanecen con la destrucción del dinero? ¿Quién no sabe que el miedo, la ansiedad, las preocupaciones, las fatigas y las noches sin dormir desaparecerán junto con el dinero? Lo que es más, la pobreza, que existe por el dinero, se desvanecería y desaparecería si el dinero fuera totalmente eliminado en todas partes.

El oro y la plata se utilizarían para hacer orinales y los grilletes para encadenar a los esclavos. El resultado es la

paz mental y la oportunidad para dedicarse a los estudios intelectuales.

R. W. Chambers ha observado acertadamente que “pocos libros se han entendido tan mal como *Utopía*”:

En el idioma inglés la palabra “utópico” significa algo visionario e impracticable. Sin embargo, lo que llama la atención sobre *Utopía* es la amplitud con la que bosqueja las reformas políticas y sociales que o han sido llevadas a efecto o se han llegado a considerar como políticas muy adecuadas. *Utopía* se describe como un Estado severamente recto y puritano, en el que muy pocos nos sentiríamos verdaderamente felices; no obstante, continuamos utilizando la palabra “utopía” para designar un paraíso agradable, cuyo único fallo es que resulta un lugar demasiado feliz e ideal para poderse alcanzar.

Algo muy parecido puede decirse de otra de las primeras utopías, *La Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella, escrita en 1602 (pero publicada 35 años después). Campanella, un fraile dominico y un fanático religioso, a quien la Inquisición mantuvo 27 años en prisión por herejía, vislumbraba una sociedad en la cual todo se poseería en común, incluidos los productos del intelecto. La Ciudad del Sol está rodeada por una muralla y es gobernada por un sacerdote llamado Hoh (metafísico), junto con tres príncipes, uno de los cuales es Amor. Amor regula las relaciones sexuales, y une a los hombres y a las mujeres para producir una descendencia lo más saludable

posible. La ciudad también gobierna la educación de los niños. Se elimina a la familia porque Campanella la ve como la razón por la que la gente codicia bienes. Por supuesto, la misma consideración tiene la propiedad privada: “Todas las cosas son comunes entre ellos”, incluso las artes, los honores y los placeres. Esto elimina el amor propio y sólo queda el amor al Estado. La sedición se castiga con la muerte. Los naturales de la Ciudad del Sol viven en comunidad. A diferencia de la Utopía de Moro, allí ni siquiera hay esclavos, porque todo trabajo ennoblece. Las personas desconocen la gula y la borrachera, así como muchas dolencias, tales como la gota y el catarro. La fantasía comunitaria de Campanella, junto con la de Moro, influyeron en Lenin.

Estas primeras utopías tenían en común el hecho de que fueron escritas por hombres de la Iglesia, cuyo ideal era el monasterio. Pero si los establecimientos monásticos estaban ocupados por individuos que habían renunciado voluntariamente a la vida secular, las comunidades utópicas se habían concebido para que el Estado se las impusiera a todos sus habitantes. El mundo ideal de hombres libres naturales es, de esta forma, transformado en un proyecto controlado en el que no hay cabida para el individualismo y las violaciones a las rígidas reglas son penadas con castigos draconianos. Desaparecen la propiedad individual y la familia. Para promover la virtud, todas las utopías eliminan la capacidad de elección. Como demostraremos más adelante, al citar a Frederick Hayeck, esto puede suceder porque los individuos pueden ponerse de acuerdo en relación con muy pocos asuntos y cualquier intento de hacerlos coincidir un poco más de ese mínimo puede lograrse sólo mediante la coerción.

La mentalidad utópica, lúgubre y rigurosa iba contra el espíritu vigoroso del individualismo y del empresariado que surgía en ese tiempo en Europa occidental.

Traducción de Josefina de Diego





FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

1934 • LIBROS PARA IBEROAMÉRICA • 2002

Carretera Picacho-Ajusco, 227, Col. Bosques del Pedregal, Tlalpan, C. P. 14200, México, D. F.
 Tels.: 5227-4612, 5227-4628, 5227-4672. Fax: 5227-4698 • Página en internet: <http://www.fce.com.mx>
 Coordinación General de Asuntos Internacionales: rancira@fce.com.mx • cvaldes@fce.com.mx • mbenitez@fce.com.mx
 Almacén: José Ma. Joaristi, 205, Col. Paraje San Juan, México, D. F.
 Tels.: 5612-1915, 5612-1975. Fax: 5612-0710

FILIALES

ARGENTINA	BRASIL	COLOMBIA	CHILE
Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A. Alejandro Katz El Salvador 5665 1414 Capital Federal, Buenos Aires Tels.: (541-1) 4-777-1547 / 1934 / 1219 Fax: (54-11) 4-771-89-77 ext. 19 Correo electrónico: fceak@attglobal.net	Fondo de Cultura Económica, Brasil, Ltda. Isaac Vinic Rua Bartira, 351 Perdizes, São Paulo CEP 05009-000 Brasil Tels.: (55-11) 3672-3397 y 3864-1496 Fax: (55-11) 3862-1803 Correo electrónico: aztecafondo@uol.com.br	Fondo de Cultura Económica Ltda. (Colombia) Juan Camilo Sierra Carrera 16, núm. 80-18 Santa Fé de Bogotá, Colombia Tel.: (571) 257-0017 • 257-2215 622-8815 • 531-2288 y 691-5970 Fax: (571) 611-0705 Correo electrónico: fondoc@cable.net.co Página en internet: www.fce.com.co	Fondo de Cultura Económica Chile, S. A. Julio Sau Aguayo Paseo Bulnes 152 Santiago, Chile Tels.: (562) 697-2644 695-4843 • 699-0189 y 688-1630 Fax: (562) 696-2329 Correo electrónico: fcechile@ctcinternet.cl

ESPAÑA	ESTADOS UNIDOS	GUATEMALA	PERÚ	VENEZUELA
Fondo de Cultura Económica de España, S. L. Juan Guillermo López C/Fernando El Católico, núm. 86 Conjunto Residencial Galaxia Madrid, 28015, España Tel.: (34-91) 543-2904 543-2960 y 549-2884 Fax: (34-91) 549-8652	Fondo de Cultura Económica USA, Inc. Benjamín Mireles 2293 Verus St. San Diego, CA, 92154, Estados Unidos Tel.: (619) 429-0455 Fax: (619) 429-0827 Correo electrónico: sales@fceusa.com Página en internet: www.fceusa.com	Fondo de Cultura Económica de Guatemala, S. A. Sagrario Castellanos 6ª Avenida, 8-65 Zona 9 Guatemala, C. A. Tels.: (502) 334-3351 334-3354 • 362-6563 y 362-6539 Fax: (502) 332-4216 Correo electrónico: fceguate@gold.guate.net	Fondo de Cultura Económica del Perú, S. A. Germán Carnero Roqué Jiron Berlín, núm. 238, Miraflores, Lima, 18, Perú Tels.: (511) 242-9448 447-2848 y 242-0559 Fax: (511) 447-0760 Correo electrónico: fceperu@terra.com.pe Página en internet: www.fceperu.com.pe	Fondo de Cultura Económica de Venezuela, S. A. Pedro Juan Tucát Zunino Edif. Torre Polar, P. B., local "E" Plaza Venezuela, Caracas, Venezuela Tel.: (58212) 574-4753 Fax: (58212) 574-7442 Correo electrónico: solanofc@cantv.net Librería Solano Av. Francisco Solano entre la 2ª Av. De las Delicias y Calle Santos Ermini, Sabana Grande, Caracas, Venezuela Tel.: (58212) 763-2710 Fax: (58212) 763-2483

REPRESENTACIONES

BOLIVIA	CANADÁ	ECUADOR	HONDURAS	PUERTO RICO
<i>Los Amigos del Libro</i> Werner Guttentag Av. Ayacucho S-0156 entre Gral. Ancha y Av. Heroínas Cochabamba, Bolivia Tel.: (591) 4 450-41-50 (591) 4 450-41-51 y (591) 4 411-51-28 Correo electrónico: gutten@amigol.bo.net	<i>Librería Las Américas Ltee.</i> Francisco González 10, rue St-Norbert Montreal Quebec, Canadá H2X 1G3 Tel.: (514) 844-59-94 Fax: (514) 844-52-90 Correo electrónico: librairie@lasamericas.ca	<i>Librería Librimundi-Librería Internacional</i> Marcela García Grosse-Luemern Juan León Mera 851 P. O. Box 3029 Quito, Ecuador Tels.: (593-22) 52-16-06 y 52-95-87 Fax: (593-22) 50-42-09 Correo electrónico: librimu3@librimundi.com.ec	<i>Difusora Cultural México S. de R. L. (Dicumex)</i> Dr. Gustavo Adolfo Aguilar B. Av. Juan Manuel Gálvez núm. 234 Barrio La Guadalupe Tegucigalpa, MDC Honduras C. A. Tel.: (504) 239-41-38 Fax.: (504) 234-38-84 Correo electrónico: dicumex@compunet.hn	<i>Editorial Edil Inc.</i> <i>Consuelo Andino</i> Julián Blanco, esq. Ramírez Pabón Urb. Santa Rita. Río Piedras, PR 0926 Apartado Postal 23088, Puerto Rico Tel.: (1787) 763-29-58 y 753-93-81 Fax: (1787) 250-14-07 Correo electrónico: editediil@coqui.net Página en internet: www.editorialedil.com <i>Aparicio Distributors, Inc.</i> Héctor Aparicio PMB 65 274 Avenida Santa Ana Guaynabo, Puerto Rico 00969-3304 Puerto Rico Tel.: (787) 781-68-09 Fax: (787) 792-63-79 Correo electrónico: aparicio@caribe.net

DISTRIBUIDORES

COSTA RICA	NICARAGUA	PANAMÁ
<i>Librería Lehmann, S. A.</i> Guisselle Morales B. Av. Central calle 1 y 3 Apartado 10011-1000 San José, Costa Rica, A. C. Tel.: (506) 223-12-12 Fax: (506) 233-07-13 Correo electrónico: lehmann@sol.racsa.co.cr	<i>Aldila Comunicación, S. A.</i> Aldo Díaz Lacayo Centro Comercial Managua, módulo A-35 y 36 Apartado Postal 2777 Managua, Nicaragua Tel.: (505) 277-22-40 Fax: (505) 266-00-89 Correo electrónico: aldila@sdnnc.org.ni <i>Librería Nuevos Libros</i> Sr. Juan José Navarro Frente a la Universidad Centroamericana Apartado postal EC núm. 15 Managua, Nicaragua Tel. y Fax: (505) 278-71-63	<i>Grupo Hengar, S. A.</i> Zenaida Poveda de Henao Av. José de Fábrega 19 Edificio Inversiones Pasadena Apartado 2208-9A Rep. de Panamá Tel.: (507) 223-65-98 Fax: (507) 223-00-49 Correo electrónico: campus@sinfo.net

REPÚBLICA DOMINICANA

Cuesta, Centro del Libro
Sr. Lucio Casado M.
Av. 27 de Febrero
esq. Abraham Lincoln
Centro Comercial Nacional
Apartado 1241
Santo Domingo,
República Dominicana.
Tel.: (1809) 537-50-17 y 473-40-20
Fax: (1809) 573-86-54 y 473-86-44
Correo electrónico: lcasado@ccn.net.do

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA / TURNER

• COLECCIÓN NOEMA •

• ALEXANDER NEHAMAS

Nietzsche. La vida como literatura
Traducción de Ramón García

En *Nietzsche. La vida como literatura*, Nehamas nos ofrece una provocadora interpretación de la obra de Nietzsche como un titánico esfuerzo de creación de un universo literario en el que se empeñó el filósofo alemán hasta transgredir las fronteras de su propia existencia.



• BRASSAI

Conversaciones con Picasso
Introducción de Rafael Argullol
Traducción de Tirso Echendía

Con una poderosa narrativa, el fotógrafo Brassai crea un revelador perfil del pintor malagueño y, al mismo tiempo, construye una emocionante crónica del arte en la que desfilan extraordinarios personajes como Dalí, Matisse, Camus, Sartre y Cocteau.

• DORE ASHTON

Una fábula del arte moderno
Traducción de Javier Montes

Rico en información y referencias, *Una fábula del arte moderno* gira alrededor de "La obra maestra desconocida" de Balzac y del impacto de su protagonista, el pintor Frenhofer, en artistas como Cézanne, Picasso, Schoenberg y Rilke. Al mismo tiempo, este libro es un viaje por las obsesiones pictóricas que dieron lugar al nacimiento del arte abstracto.



• GUY DAVENPORT

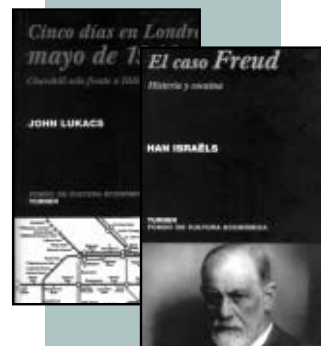
Objetos sobre una mesa.
Desorden armonioso en arte y literatura
Traducción de Gabriel Bernal Granados

Davenport entrelaza la crítica literaria con la historia del arte para analizar las funciones simbólicas e iconográficas del objeto y las múltiples formas de su representación. Así, *Objetos sobre una mesa* contiene esclarecedoras claves para entender la influencia del arte en el imaginario colectivo.

• JOHN LUKACS

Cinco días en Londres, mayo de 1940.
Churchill solo frente a Hitler
Traducción de Ramón García

El historiador John Lukacs nos revela, con gran fuerza narrativa, los hechos ocurridos entre el 24 y el 28 de mayo de 1940, cuando los miembros del Gabinete de Guerra británico, presidido por Churchill, debatieron si Inglaterra negociaba finalmente con Hitler o continuaba la guerra. La decisión que se tomó marcó el destino de la segunda Guerra Mundial.



• HAN ISRAËLS

El caso Freud. Histeria y cocaína
Traducción de Julio Grande

A partir del acceso a documentos inéditos sobre "el episodio de la cocaína", Israëls retrata las obsesiones que llevaron a Freud a mentir. El caso Freud es un libro revelador sobre el papel de la mentira y sobre una supuesta forma de curación terapéutica que en realidad produjo estragos en los pacientes.

• PETER FORBATH

El río Congo. Descubrimiento, exploración y explotación del río más dramático de la tierra
Epílogo de José Luis Cortés López
Traducción de Esther Muñiz

La geografía y la historia se dan la mano en este relato protagonizado por personajes como Roger Casement, Stanley, Joseph Conrad, Livingstone y la inquisidora figura del rey Leopoldo. Tras su lectura no queda duda sobre la contundencia de su título: el Congo es el río más dramático de la tierra.



• EDITH HAMILTON

El camino de los griegos
Traducción de Juan José Utrilla

En este ensayo Hamilton traza con lucidez los paralelismos y diferencias existentes entre el mundo moderno y la antigua Grecia, la percepción del mundo que tenían los clásicos y su enorme capacidad para crear una idea del mundo que dio origen a la civilización, y sus destellos en los debates más candentes de nuestro tiempo.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA / TURNER

• COLECCIÓN NOEMA •

- RICHARD PIPES
Propiedad y libertad.
Dos conceptos inseparables
a lo largo de la historia
Traducción de Josefina de Diego

Desde perspectivas históricas y filosóficas, Richard Pipes analiza con agudeza los vínculos entre propiedad privada y la noción de libertad como derechos inherentes al ser humano. Para ello toma como ejemplo a dos naciones: Inglaterra y Rusia.



- GABRIEL JOSIPOVICI
Confianza o sospecha.
Una pregunta sobre el oficio de escribir
Traducción de José Adrián Vitier

¿Es posible crear arte con total libertad y producir obras que trasciendan lo comercial y lo decorativo? Esta pregunta sirve a Josipovici para desarrollar un provocador análisis de la creación artística, a través de la revisión de autores como Homero, Beckett, Kafka o Wittgenstein.

• DE PRÓXIMA APARICIÓN •

- JOHN DEMOS
La cautiva
Traducción de Pablo y Martí Soler

- WILLIAM GAUNT
La aventura estética.
Oscar Wilde y el decadentismo
Traducción de Eduardo Brieva

- JOHN McCOURT
Los años de esplendor.
James Joyce en Trieste, 1904-1920
Traducción de Juan José Utrilla

- MARY MIDGLEY
Utopías, delfines y oradores.
Problemas de fontanería filosófica
Traducción de Jesús Izquierdo

- CARL AMERY
Hitler como precursor
Traducción de Cristina García Ohlrich



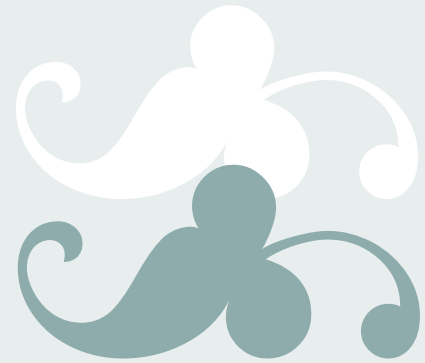
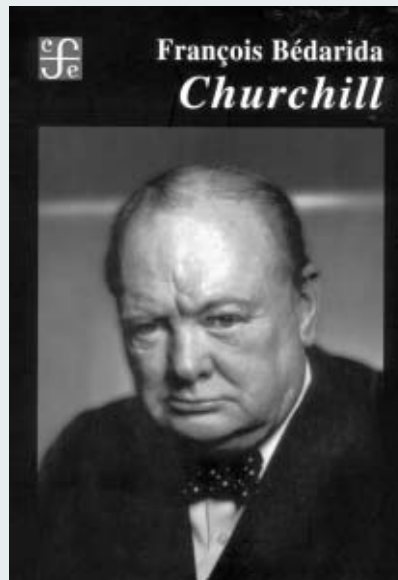
- ÉDOUARD GLISSANT
Faulkner, Mississippi
Traducción de Matilde París

- WILLIAM CARLOS WILLIAMS
En la esencia americana.
Iluminaciones sobre la historia
de un continente
Traducción de María Lozano

- ROBERT DARNTON
Literatura clandestina
en el Antiguo Régimen
Traducción de Victoria Padilla

- TED GIOIA
Historia del jazz
Traducción de Paul Silles

- V. S. PRITCHETT
Ensayos literarios



Churchill

François Bédarida

SECCIÓN DE OBRAS DE HISTORIA

Esta biografía histórica, fundada en el análisis riguroso y sin complacencia que realiza el historiador François Bédarida, pretende delinear y hacer entender el itinerario de un personaje excepcional, tan inclasificable como talentoso, capaz de desmesura y de ceguera, así como de intuiciones fulgurantes; un jefe implacable, a quien su carrera llevó desde las luces todavía brillantes de la era victoriana hasta los sombríos días de Hitler, pasando por los altibajos de la primera Guerra Mundial y por una penosa travesía del desierto en los años treinta.

• **NUESTRA DELEGACIÓN EN GUADALAJARA:** Librería José Luis Martínez, Avenida Chapultepec Sur 198, Colonia Americana, Guadalajara, Jalisco, Tels.: (013) 615-12-14, con 10 líneas •

• **NUESTRA DELEGACIÓN EN MONTERREY:** Librería Fray Servando Teresa de Mier, Avenida San Pedro 222, Colonia Miravalle, Monterrey, Nuevo León, Tels.: (018) 335-03-71 y 335-03-19 •



ORDEN DE SUSCRIPCIÓN

Señores: sírvanse registrarme como suscriptor de *La Gaceta* por un año, a partir del mes de: _____

Nombre: _____
Domicilio: _____
Colonia: _____
Ciudad: _____ C. P.: _____
Estado: _____ País: _____

• **SUSCRIPCIONES NACIONALES:** Remitir cheque a favor del Fondo de Cultura Económica por costos de envío por la cantidad de \$150.00. O, en su caso, ficha de depósito al fax (55) 5449-1827. Este depósito deberá hacerse a la cuenta No. 51908074799 del Banco Santander Mexicano, sucursal 07, plaza 001.

• **SUSCRIPCIONES AL EXTRANJERO:** Adjuntar giro postal o cheque por la cantidad de \$45 dólares.

(Llene esta forma, recórtela y envíela a la dirección de la casa matriz del FCE: Carretera Picacho-Ajusco, 227; Colonia Bosques del Pedregal, Delegación Tlalpan, C. P. 14200, México, D. F.)

