

ca phil collins rod stewart
man rushdie thatcher pink
nes donoso garcía márquez
or ilya kabakov tolstoi joan
vlov kasuo ishiguro martin
coppola dostoevsky waugh
king huidobro conrad beckett
ario vargas llosa auden proust
nson papini velázquez michel
e mayakovsky dire straits u2
aloc... r... hayek
e hamilton ut... bob marley
terragno siro... arturo fontaine
ndinsky malevich walesa sir
bioy casares roger gorbachov
y allen zola matisse stravinsky
ardin klaus kinski bob dylan
gauguin henri rousseau quevedo
n brando nabokov verdi james
a ajmatova eliot chekhtel picasso
emente de chirico chia mussolini
jiménez rothko pound claudio
alberdi kafka virgilio ava gardner
osip mandelstam guillermo kuitca
ens ingres napoleón schopenhauer
shaw beatrice we... nicola
gritte dalí forster mijalkov nicolás
hemingway... h...
pietri pascal delfina guzmán nissim
... eric clapton jimi hendrix al

improvisaciones

David Gallagher

CENTRO DE ESTUDIOS PUBLICOS



David Gallagher, educado en Oxford, fue luego profesor de literatura del Saint Antony's College de esa misma Universidad. Publicó *Modern Latin American Literature* (Oxford University Press, 1973) y numerosos ensayos. Su actividad como crítico literario lo llevó al TLS (*The Times Literary Supplement*) donde se desempeñó como editor. Posteriormente se interesó en las finanzas. Fue Director del Morgan Grenfell International & Co. Ltd. y estuvo al frente de su División para América Latina. Se estableció en Chile en los años '80 y formó su propia compañía, ASSET-CHILE. En la actualidad combina sus actividades como ensayista y crítico con las de consultor financiero internacional. Ha colaborado con *The Times Literary Supplement*, *The New York Review of Books*, *The New York Times Book Review*, *The Observer* y *The Wall Street Journal*. Es columnista de *El Mercurio* y Miembro del Consejo Directivo del Centro de Estudios Públicos.

El Centro de Estudios Públicos, CEP, es una fundación de derecho privado, sin fines de lucro y de naturaleza académica, que se ocupa del análisis de los principios e instituciones que sirven de base a un orden social libre.

IMPROVISACIONES

© David Gallagher
© Centro de Estudios Públicos
Monseñor Sótero Sanz 172
Santiago de Chile

improvisaciones

Ilustración 82.032
ISBN 956-7012-00-0
Publicado en Santiago de Chile, diciembre 1991.
Derechos reservados.
3.000 ejemplares.

Prohibida toda reproducción total o parcial sin la debida autorización,
excepto para citas o comentarios.

DISEÑO Y PRODUCCIÓN

David Parra Arias

DISEÑO DE PORTADA

Domingo González Pizarro

David Gallagher

Impreso en

Albano Impresores
CENTRO DE ESTUDIOS PÚBLICOS
Las 140, Santiago

IMPROVISACIONES

- © David Gallagher
© Centro de Estudios Públicos
Monseñor Sótero Sanz 175
Santiago de Chile.

Inscripción 85.032
ISBN 956-7015-09-0
Publicado en Santiago de Chile, diciembre 1992.
Derechos reservados.
3.000 ejemplares.

Prohibida toda reproducción total o parcial sin la debida autorización,
excepto para citas o comentarios.

DISEÑO Y PRODUCCIÓN
David Parra Arias

DISEÑO DE PORTADA
Domingo González Pizarro

Impreso en
Alfabeto Impresores
Lira 140, Santiago.

1987...

improvisaciones

David Gallagher

CENTRO DE ESTUDIOS PUBLICOS

El mito de América

América Latina siempre ha sido culpable mucho más que una realidad geográfica o histórica por sus mitos y complejos mitos que por su distancia ha logrado ser impermeable a los hechos: el bien común a veces se ha confirmado. Entre otros cosas América Latina como también África ha sido una fuente de inspiración del movimiento europeo, con todos sus anhelos y temores, y ha sido también metáfora de todo un espectro de fantasías francesas, desde el mito de la riqueza mágica de El Dorado, al mito de que todo en América Latina conduce a la ruina.

1987...

En los últimos años dos películas europeas, de diversa calidad, han configurado distintos aspectos de esta mitología.

La película *La virgen* (1985), del director inglés Richard Latta, recientemente en cartelón, nos encarna en varias dimensiones. Encarna al viejo europeo de penetrar una selva virgen — ambigüedad catolizante proceso de descubrimiento de lo desconocido e inexplorado —, el sueño de heróico en zonas fértiles y agrestes, como símbolo aquí el mito paradójico del tabaco: el de querer convertir a sus criaturas a seres envidiados justamente por no tenerlos. También expresa el mito, cargado de culpas europeas, del continente maldito, de opresores violentos, de oligarcas y militares dedicados a despojar a nativos inventos; y el mito de la tecnología de la liberación: el buen sacerdote defendiendo sus cruzes al pueblo oprimido.

Sin embargo, *La virgen* no alcanza a superar la superficialidad: con demasiada frecuencia parece un documental financiado por una línea aérea: América Latina reducida a mero espectáculo de la naturaleza, soño de vacaciones de un viajero cada vez más propenso, que ya no necesita resignarse a la Costa Brava española.

La virgen es en realidad un pobre reflejo o mera versión comercial de la gran película de Werner Herzog, *Fitzcarraldo* (1981), extraordinaria epopeya que el director alemán tardó años en realizar, en plena selva amazónica, desafiando a los indios de la zona, francamente hostiles a la hazaña. Inexplicablemente, esta película jamás se ha mostrado en Chile.

Fitzcarraldo, el protagonista, es un aventurero irlandés que sueña con construir en Iquitos un teatro de ópera comparable al de Múnich, que sea

El mito de América

AMÉRICA LATINA siempre ha sido para la mente europea mucho más que una realidad geográfica o humana: ha sido un grandioso y complejo mito que por su distancia ha logrado ser impermeable a los hechos, si bien éstos a veces lo han confirmado. Entre otras cosas América Latina, como también Africa, ha sido una suerte de mapa del inconsciente europeo, con todos sus anhelos y terrores, y ha sido también metáfora de todo un espectro de fantasías financieras, desde el mito de la riqueza milagrosa de El Dorado, al mito de que todo en América Latina conduce a la ruina.

En los últimos años dos películas europeas, de diversa calidad, han configurado distintos aspectos de esos mitos.

La película *La misión* (1986), del director inglés Roland Joffe, recientemente en cartelera, los encarna en varias dimensiones. Encarna el sueño europeo de penetrar una selva virgen —arriesgado y emocionante proceso de descubrimiento de lo desconocido e intocado—; el sueño de heroísmo en zonas tórridas y ajenas, como asimismo aquel sueño paradójico del misionero: el de querer convertir a sus creencias a seres envidiados justamente por no tenerlas. También expresa el mito, cargado de culpa europea, del continente maldito, de opresores violentos, de oligarcas y militares dedicados a despojar a nativos inocentes; y el mito de la teología de la liberación: el buen sacerdote defendiendo con su cruz al pueblo oprimido.

Sin embargo *La misión* no alcanza a superar la superficialidad: con demasiada frecuencia parece un documental financiado por una línea aérea; América Latina reducida a mero espectáculo de la naturaleza; sueño de vacaciones de un nórdico cada vez más próspero, que ya no necesita resignarse a la Costa Brava española.

La misión es en realidad un pálido reflejo o mera versión comercial de la gran película de Werner Herzog, *Fitzcarraldo* (1981), extraordinaria epopeya que el director alemán tardó años en realizar, en plena selva amazónica, desafiando a los indios de la zona, francamente hostiles a la hazaña. Inexplícitamente, esta película nunca se ha mostrado en Chile.

Fitzcarraldo, el protagonista, es un aventurero irlandés que sueña con construir en Iquitos un teatro de ópera comparable al de Manaos, que sea

además estrenado por Caruso. Habiendo fracasado ya en dos negocios: un intento de construir un ferrocarril transamazónico y otro de vender hielo, resuelve extraer caucho de un sector de la selva hasta ahora inexplorado por inaccesible. Impecable en su traje blanco, siempre de corbata, luciendo un flamante sombrero de Panamá, Fitzcarraldo (Klaus Kinski) se embarca río arriba hacia la tierra de los jíbaros con una tripulación cada vez más reticente e incrédula. En la proa del vapor coloca un fonógrafo para que los jíbaros puedan escuchar a Caruso. La expedición incluye como propósito arrastrar el enorme vapor de un río a otro por tierra, a través de una montaña, hazaña extraordinaria que si bien se logra, resulta ser inútil: el vapor, llevado por la corriente torrentosa vuelve a Iquitos, su punto de partida. Un indio le había soltado las cuerdas mientras Fitzcarraldo dormía, habiéndose por primera vez soltado la corbata y bebido un trago, en celebración de su triunfo: habiendo por primera vez bajado la guardia.

Tendríamos que dejar para otra ocasión un análisis de todo el complejo simbolismo de esta gran película, de su heroísmo y su locura, de los triunfos y futilidades que expresa. Baste anotar la confluencia de dos sueños simétricos: el sueño europeo de hacerse la América, de penetrar la selva para extraer su riqueza, y su imagen de espejo, el sueño latinoamericano, de convertir esa América en Europa, de usar esa riqueza justamente para que haya ópera en plena selva. Dos sueños simétricos que juntos configuran la vana circularidad donde para Herzog parece empantanarse todo esfuerzo, si bien nunca son vanos la belleza y el heroísmo que lo motivan.

Una voz de los sesenta

HACIA 1958, en la inmediaciones de la universidad de Harvard, en un club de jazz del famoso Harvard Square, comenzó a llamar la atención una cantante desconocida, de dieciocho años. Siempre descalza, guitarra en mano, lucía una larga melena negra, y cierto aire indígena heredado de su padre, Albert Báez, un profesor de física de la universidad, nacido en la ciudad de Puebla, en México.

Durante los próximos doce años, Joan Báez cosecharía y transmitiría en sus conciertos y discos el romanticismo político de la juventud de los años sesenta, aquélla que en el París de 1968 se fue a las barricadas, y que en los Estados Unidos, en plena guerra de Vietnam, se dedicó, a veces con violencia, a pregonar el amor y la paz.

Acaba de salir en los Estados Unidos una autobiografía de Joan Báez; un libro sorprendentemente lúcido y, aunque desigual, bien escrito, por ella misma. A los 46 años, Joan Báez recorre con nostalgia e ironía esos años de efervescencia, y posteriormente sus estrategias cada vez más arduas para mantenerse vigente: logra ser una de sólo cuatro intérpretes o grupos que estuvieron presentes tanto en el festival rock de Woodstock de 1969, como en el festival Ayuda en Vivo de Filadelfia y Londres de 1985. Hacia 1981 estuvo por cierto en Chile y la grabación de su concierto chileno todavía se halla a la venta en el país.

La autobiografía de Joan Báez es extraordinariamente franca. Describe detalles de su vida más íntima, incluso un pasajero amor por una mujer, con ese afán de comunicar y de confesar frecuente en la mujer norteamericana, atomizada y solitaria: la hispana, rodeada de su familia, se inclina más bien por la prudente discreción. En general toda la vida de Joan Báez adquiere una dimensión pública, mítica. A los diecinueve años se enamora de Bob Dylan, cuyas canciones desgarradoras, surrealistas, ella comienza a cantar con enorme éxito. La relación la recuerda ahora como la encarnación de un mito: dos antihéroes románticos, «estrellas gemelas del submundo», atrincheradas en el Greenwich Village, barrio bohemio de Nueva York.

En realidad Joan Báez siempre está en el lugar simbólicamente indicado. Canta ante 350.000 personas al lado de Martin Luther King, mártir de la

causa de los negros, el día de su más famoso discurso, «Tengo un sueño». En otra ocasión, cuando nadie se atreve a molestarlo, despierta a King con una canción: al abrir los ojos, King le pregunta si es un ángel. En 1972 está en Hanoi justo cuando Nixon ordena el célebre «bombardeo de Navidad» de diez días: impertérrita, les canta todos los días a los damnificados. En 1976 canta en los funerales de Orlando Letelier. Fiel a su pacifismo de hondas raíces quakerianas, demostrando que su motivación —como la de Amnistía Internacional con quien trabaja— es de índole pacífico y humanista y no necesariamente izquierdista, se dedica en 1979 a organizar una campaña contra los abusos de los derechos humanos en Vietnam comunista, y es denunciada como «rata de la CIA». El gesto le cuesta una pelea con la versátil Jane Fonda, que no quiere admitir que pudieran haber torturas y homicidios en Vietnam comunista.

Joan Báez es además capaz de reconocer, no sin humor, los límites de su fervor revolucionario, como los de su elegante compañero y tutor político, Ira Sandperi, que se quita las etiquetas del elegante Brooks Brothers de la ropa cada vez que sale a una marcha.

La autobiografía de Joan Báez está cargada de nostalgia, de tiempo. Hay un pequeño capítulo, extraordinario, sobre Marlon Brando. Describe cómo en su adolescencia nutría una secreta pasión por el actor: veía todas sus películas, varias veces. Soñaba que algún día Brando llegaría «montando en motocicleta: impresionado por mi larga cabellera negra, mi piel morena y mis ojos límpidos y claros», para secuestrarla. Años más tarde lo conoce, ya viejo. Intercambian cuentos sobre gente loca que han conocido, por ser ambos objetos de las fantasías de desconocidos. El viejo Brando le regala una gardenia.

Una mezcla de suerte, de talento y de artificio convirtió la vida de Joan Báez en símbolo de toda una época. Claro, ella no es inocente de ese simbolismo. Siempre supo cómo y cuándo colocarse; y recuerda su vida con la selectividad creativa propia de cualquier acto de memoria, en especial aquel que rememora en público.

La complejidad de los hechos

EN ESTE PAÍS no tan joven en que vivimos, la mayoría de la gente ha ido adquiriendo la madurez para entender, a través de duras experiencias, que las sociedades no se construyen con slogans o recetas fáciles y esquemáticas. Las sociedades son enormemente complejas, y su evolución es producto de la interacción de millones de elementos que se conjugan en cada instante.

Ningún ser humano, ningún gobernante puede aprehender toda esa complejidad. Los planes que un gobernante es capaz de idear para una sociedad están por definición limitados y viciados por la escasez de información de que él dispone. Por eso las sociedades más exitosas son aquellas que tienen la libertad para evolucionar sin trabas, donde el mercado, ya sea de bienes como de ideas, actúa con su eficiente y democrática impersonalidad como filtro y distribuidor del aporte de cada ciudadano, permitiendo que cada uno optimice su contribución al bien común, aun en aquellos casos donde su motivación es egoísta.

Estando la mayoría de los chilenos ya conscientes, de una manera u otra, de la complejidad de la sociedad, no sorprende la dificultad que todo el mundo parece estar teniendo en ponerse de acuerdo alrededor de los esquemas simplificadores de los partidos políticos existentes, ya que éstos provienen muchas veces de una etapa menos madura del país, donde todavía cundía la ilusión del slogan, del programa mágico capaz de solucionar todo en seis años. Todo el mundo siente y reconoce la necesidad de que haya partidos políticos sanos y competitivos, pero nadie, ni siquiera los líderes políticos, parece hallarse fácilmente en los existentes, cuyas características definitorias escapan a las preocupaciones reales de la gente. De allí el tono artificial y obligatorio que parece adquirir tanta declaración pública, y de allí también la brecha cada vez más notoria que se nota, entre las opiniones privadas y públicas de los chilenos: las privadas, abiertas a la complejidad real de la sociedad, humildes, conscientes de sus limitaciones; las públicas, agresivas y simplificadoras, apuntadas a complacer a algún grupo de referencia.

Tal vez la mayoría de las numerosas agrupaciones políticas que procuran tironear a los chilenos son simplemente producto de clasificaciones erradas o superadas, herencia de preocupaciones de otras épocas que ya no son relevantes.

Recuerdan una antigua enciclopedia china citada por Borges, donde está escrito que los animales se dividen en «(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas». ¿Será menos arbitraria (por cierto es menos poética) la división de los chilenos en (a) comunistas, (b) socialistas, (c) socialistas chilenos, (d) socialistas auténticos, (e) socialistas populares, (f) renovadores nacionales, (g) avanzadores nacionales, (h) nacionales, (i) demócrata cristianos, (j) social demócratas, (k) etc?

¿Será tan extraño que somos muchos los que nos resistimos a ser calificados de esta forma? ¿No se siente además que los temas principales escapan a estas definiciones? Este es el caso en especial de lo que podría ser la definición más importante para el futuro de Chile: si tendrá o no el país una economía de mercado, para enfrentar con éxito el desafío del desarrollo. En todos los partidos, incluso los de centro-derecha, hay discrepancias sobre este tema que debería ser más bien un tema definitorio por excelencia.

La solución es que surjan en Chile unos dos partidos realmente modernos, cuyo destino sea competir para sacar a Chile del subdesarrollo. Uno podría ser de centro-derecha y el otro de centro-izquierda. Si son modernos, ambos propondrán economías sustancialmente de mercado para lograr sus objetivos. Además, si lo hacen con convicción, descubrirán, como los conservadores de Inglaterra, o los socialistas de España, que la libertad económica es popular y ganadora. Aparte de percibir la eficiencia de esa libertad, el ciudadano se siente halagado cuando se le pide asumir más responsabilidad por su futuro, y estimulado cuando surgen las oportunidades para ejercerla.

En la realidad un partido que propone una sociedad integralmente libre evita los ingratos problemas de definición y de clasificación de aquellos que venden la ilusión de recetas simplificadoras; recetas que todos ya intuimos como falaces cuando no arbitrarias. Como dice Borges «notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo». No sabemos en especial cómo va a ser el futuro —sólo Dios lo sabe— y no conocemos con exactitud ni siquiera cuáles son todos los factores que inciden en el presente. Mejor entonces dejar que evolucione libremente la sociedad, con el aporte vigoroso y responsable de cada uno. No podemos predecir el resultado; pero sí intuimos que será superior a lo que pueda concebir nuestra pequeña mente, limitada y desinformada.

El peligro de aprender inglés

HACIA EL FINAL DE *Miss Mary*, la nueva película de la directora argentina María Luisa Bemberg, la gobernante inglesa del título está conversando con su crío, el joven Johnny. Le pregunta por qué él insiste en hablarle en castellano. El le contesta que se siente como actor cuando habla en inglés. Reflexiona un momento, y confiesa que en realidad también lo siente cuando habla en español.

Johnny y sus dos hermanas aprenden inglés con Miss Mary desde niños, en una casona de estilo «falso Tudor», en plena pampa argentina. Llegan a hablar un inglés elegante y perfecto, similar al que hablan las elites de la India: de una perfección inverosímil, inaccesible a un mero nativo de Inglaterra; perfección que es justamente el signo de su diferencia y de su interesante artificialidad, acentuada ésta por la frecuente incongruencia de las palabras sajonas con los gestos latinos que las acompañan. Con todo este esfuerzo, Johnny y sus hermanas pierden, claro, algo de la certeza y de la solidez de una identificación más unívoca con el español.

Johnny en su respuesta a Miss Mary inadvertidamente identifica un grave peligro del bilingüismo: su necesario roce con la temible esquizofrenia. El bilingüe reúne en su persona dos universos culturales diferentes, y es una suerte de microcosmo de cada uno de ellos, con sus inventarios paralelos de palabras, tonos y gestos. El bilingüe tiende, además, a la crítica y al solipsismo. A la crítica porque tiene imbuida la idea de que siempre existe una versión diferente, idea nacida en el hábito de barajar fonemas alternativos para designar a cualquier objeto. Al solipsismo, porque debe asumir la tremenda carga que implica guardarse la mano al comunicarse, reservarse un mundo distinto, y porque como lo percibió Johnny está por eso mismo obligado en cierto grado a actuar, lo que le impide participar con inocencia.

Miss Mary en cambio se resiste tenazmente a aprender el castellano. Desafiada, contesta que es justo en la ignorancia de idiomas extranjeros que está la fortaleza del imperio británico. No hay duda que el monolingüismo, inmune a la culpa que puede provenir de una cabal comprensión del adversario, es más apto para la conquista. Frente a su fortaleza parece frágil toda esa confusión austral, de familia argentina rezando en inglés, de casa Tudor bota-

da en la enorme pampa, tenue e inverosímil como esas casas de Borges, que «apenas se aventuran/ abrumadas por inmortales distancias/ a perderse en la honda visión / de cielo y de llanura».

Sin embargo, en la misma heterogeneidad de esta «pampa gringa», como la llamó el historiador argentino Ezequiel Gallo, hay también la fuerza de la amplitud, del conocimiento sin falsas exclusiones, fuerza que se pierde sólo cuando, con algún complejo nacionalista, se teme asumir la diversidad, o se busca refugio en un falso casticismo que nunca existió, por lo menos en Argentina, donde la colonia española llegó con desgano dejando las huellas más tenues.

En realidad, a pesar de sus peligros, no puede ser superior la ignorancia al conocimiento. Cabe recordar, en vindicación del bilingüismo, algunos de sus grandes exponentes literarios modernos: Conrad, Beckett, Nabokov, Huidobro y Borges, todos ellos estimulados por esa calidez especial que adquieren las palabras cuando tomamos conciencia de su arbitrariedad y por tanto, del heroísmo imaginativo que las forjó.

Colectivismo o libertad

LOS TÉRMINOS «derecha» e «izquierda» utilizados como términos de clasificación política son cada vez menos relevantes a los verdaderos problemas de la sociedad moderna. En realidad son términos propios a una lucha de clases que ojalá esté ya superada.

Es cierto que en los países de Occidente en el pasado los partidos de «izquierda» tendían a propugnar soluciones colectivistas, centralistas y estatistas, en tanto que los partidos de «derecha» tendían a favorecer soluciones fundadas en la iniciativa individual y privada. Cuando era así la diferencia entre «izquierda» y «derecha» era no sólo de intereses de clase, sino también de medios para lograr los objetivos de la sociedad. Pero esa diferencia era meramente ocasional; no era definitoria. Por ejemplo, la Alemania nazi o la Italia fascista, ambas sin duda de «derecha», eran a la vez colectivistas, centralistas y estatistas. En otros países la derecha fue a menudo corporativista, fraguando coaliciones de grupos poderosos, o «concertaciones», como está de moda decir, en desmedro de la libertad del mercado.

Los defensores ya sea de derecha como de izquierda de una clase social escasamente podían resignarse a un mercado realmente libre, donde la sociedad, en vez de ser diseñada por una elite, evoluciona espontáneamente, y donde los ganadores no son determinados por un acto de voluntad del Estado amparado en la fuerza o en la concertación, sino por la competencia sana y honesta.

En la política contemporánea de Occidente la lucha de clases ha tendido felizmente a ser desplazada como tema central. Sus propugnadores más asiduos, como por ejemplo los partidos comunistas de Europa occidental, han ido perdiendo apoyo en forma dramática aun a pesar de su intento de disfrazarse de moderados o pragmáticos. El desafío ya no es arrebatarle la torta a otro, sino cómo hacer que la torta crezca para todos. Y en cuanto a ese «cómo hacer», sucede que en algunos países los tradicionales partidos de «izquierda» han sido más insistentes que los de «derecha» en la primacía del mercado.

En países tan diversos como España, Nueva Zelandia y Australia, gobiernos socialistas han sido notoriamente más liberales en el campo económico, que antecesores conservadores de orientación paternalista y corporativista,

y a pesar de ser socialistas han desarrollado políticas económicas similares a los de la señora Thatcher en Gran Bretaña. Ahora en Portugal acaba de ser elegido, con aplastante mayoría, un gobierno social demócrata cuyo compromiso con una economía de mercado parece ser irrestricto.

Mucho más relevante hoy día que la clasificación derecha-izquierda es la que nos divide entre aquellos —los colectivistas ya sea de derecha o de izquierda— que propugnan un Estado agigantado, donde los recursos de la sociedad son repartidos por un acto de voluntad de las elites gobernantes y aquellos que preferimos una sociedad libre, donde el poder económico esté ampliamente descentralizado, permitiendo que los recursos sean distribuidos libremente a través del mercado, salvo en el caso de los más pobres que cualquier sociedad civilizada tiene el deber de proteger.

Esta sociedad libre es una apuesta por el talento y la creatividad de todos los ciudadanos, basada en la premisa de que en la libre interacción del mercado éstos son capaces de forjar una sociedad superior a la que pueda idear el puñado de personas que detenta el poder. La apuesta requiere un solemne acto de humildad por parte de las elites, ya que deben resignarse a las preferencias de la sociedad en vez de imponer las propias, aun cuando aquellas sean inesperadas y distintas: aun cuando sean de mal gusto o diferentes a lo que las elites de turno estimen ser buenas costumbres.

La historia contemporánea está demostrando que partidos de origen izquierdista pueden ser tan aptos como los de derecha, para hacer esa apuesta.

El tiempo de Quito

EN *LOS PASOS PERDIDOS* (1953), de Alejo Carpentier, el gran novelista cubano, lidiando con una sintaxis abstrusa y afrancesada, describe un viaje por un río latinoamericano que es a la vez un viaje regresivo a través del tiempo. El viaje comienza en una centelleante ciudad modernista para culminar selva adentro, en el seno de una tribu neolítica, tras un lento retroceso fluvial en que las canoas han terminado por vencer a las corrientes.

Todos los viajes son, en cierto sentido, viajes a través del tiempo, ya que los países viven estados de evolución diferentes y éstos incluso coexisten dentro de un mismo país o de una misma ciudad, como lo sabe cualquier habitante de Santiago que se desplaza de norte a sur, o de oriente a poniente. Las brechas temporales pueden ser meramente tecnológicas. Generalmente son más profundas: diferencias radicales de mentalidad, como por ejemplo, entre la mentalidad tribal —elemental, cerrada, ufana en su ignorancia— y aquella que es origen y producto del desarrollo, mentalidad abierta, crítica e indagadora que va descartando supersticiones y fanatismos a medida que va conociendo su entorno en toda su complejidad.

Un reciente viaje a Quito me ha dado una viva sensación de tiempos paralelos y simultáneos. Ciudad moderna, casi burguesa, con sectores que remedan los más suntuosos condominios de Miami, Quito tiene a su vez un vetusto centro colonial —tal vez el mejor preservado de América— poblado hoy día, con algún desorden, por multitudes de indios emigrados desde el campo.

La enorme población indígena de la sierra ecuatoriana da una sensación de tiempo inmemorial dentro de un país que procura a su vez ser moderno. El indio ecuatoriano está muy lejos de estar marginado, como lo ha sido el indio de la sierra peruana. Sin embargo su manifiesta diferencia precolombina es una realidad no sólo para el extranjero sino para el ecuatoriano blanco también. Realidad enigmática: nadie conoce con certeza al indio, a veces sumido en la tristeza y el rencor, a veces infantilmente alegre, a veces sereno y remoto, obedeciendo a algún llamado arcano que el extraño no logra interpretar.

Según un maestro sufi que estaba de paso por Quito, el indio ecuatoriano parece estar tratando de albergar algún secreto milenario, sin recordar

exactamente qué era. Tal vez el indio sigue esperando, con infinita paciencia, que los españoles se vayan del Ecuador, como lo reportara Fray Antonio de Zúñiga en su carta al Rey Don Felipe II de 1579: «tienen por averiguado que los españoles se han de ir y los han de dejar; y háceles creer esto al ver con cuanta ansia buscan los españoles oro para irse».

Para el prejuiciado el indio pareciera ser un terrible obstáculo para un país que aspira a modernizarse y a salir del subdesarrollo. Sin embargo hay indios que han logrado ser exitosos empresarios, profesionales, artistas. Indios ecuatorianos que han emigrado a los Estados Unidos han logrado competir y eventualmente triunfar en la sociedad norteamericana. Según Hernando de Soto en su libro *El otro sendero*, el indio serrano tiene una capacidad empresarial cuyo florecimiento es impedido primordialmente por las trabas que impone el Estado burocrático. El problema no sería entonces de raza sino de sistema.

En realidad el elemento anacrónico de verdad en el Ecuador no es finalmente el indio, perfectamente capaz de modernizarse cuando tiene la oportunidad. El principal anacronismo del Ecuador es un Estado cada vez más inoperante, producto de un modelo económico populista con sabor a los años sesenta. El modelo está en su última etapa de deterioro con servicios públicos en franca decadencia.

Durante mi estadía pobladores de Guayaquil perforaban el acueducto recién construido, desesperados por la falta de agua en una ciudad que es notoriamente pluviosa: imagen terrible de un Estado cuyo descuido ha conducido a la desesperación.

La visión libertaria de Vargas Llosa

LA NOVELA LATINOAMERICANA de los últimos 30 años ha tendido a reflejar en su madurez una visión compleja de la realidad, a diferencia de la generación de novelas estereotipadas y propagandísticas que la precedieron. Ha ido descartando la división simplista del mundo entre buenos y malos, permitiendo que lo bueno y lo malo convivan, como es más común, en una sola persona. Además, esta nueva novela ha sido no sólo testimonio de la complejidad de la realidad: ha dudado incluso de la posibilidad de conocerla, remontándose a aquella tradición de duda epistemológica que en la literatura hispana tiene sus orígenes en Cervantes, y cuyos grandes exponentes en el siglo XX son escritores como Proust, James y Borges.

Desde su primera novela, *La ciudad y los perros* (1962), Vargas Llosa se insertó en esa veta indagadora, usando en esa ocasión uno de sus formatos más eficaces: el de la investigación de un crimen. ¿Fue un accidente la muerte del joven cadete el Esclavo o lo mató su compañero el Jaguar? La pregunta nunca se resuelve, ya que aun si al final el Jaguar admite ser culpable, sabemos que no podemos confiar del todo en su palabra. La investigación se vuelve imposible, además, en un mundo donde guardar las apariencias es más importante que conocer la verdad.

Esta imposibilidad de conocer una verdad cada vez más compleja es un tema central de todas las novelas de Vargas Llosa, imposibilidad contrastada irónicamente con la certeza ciega de algún fanático, como los exaltados yagunzos de *La guerra del fin del mundo* (1981). En *Conversación en la Catedral* (1970) Vargas Llosa juega además con la distancia que hay entre la misteriosa complejidad de los hechos en el presente (la acción se desarrolla en laberínticas conversaciones que son la esencia misma del tiempo presente) y la clara simplicidad que parecen adquirir cuando después los recordamos, contando ya con la información y la perspectiva que brinda el tiempo.

Vargas Llosa no es el único novelista latinoamericano para quien la novela ha sido un sitio de búsqueda y expresión de la complejidad, de crítica a las visiones ciegas, de explosión de la vida en su totalidad frente a los intentos de sofocarla con esquemas preconcebidos. Es curioso entonces que sea casi el único que haya derivado conclusiones políticas que reflejen en

forma coherente esa visión de novelista, pronunciándose en sus ensayos más recientes y ahora en sus discursos políticos por una sociedad abierta y libre.

En tanto que García Márquez parece no preocuparse de la extraña brecha que existe entre sus posiciones políticas simplistas y totalitarias y la visión multifacética que emana de la naturaleza misma de sus novelas, Vargas Llosa ha llegado al liberalismo como consecuencia natural de su labor de novelista, como producto de lo que es una novela tal como él la concibe. Porque el fundamento del liberalismo es el reconocimiento de que la realidad es compleja, de que la información con que contamos es limitada, de que, como ocurre en *Conversación en la Catedral*, la visión clara que creemos tener del pasado no está dada en el presente, y mucho menos es proyectable al futuro.

Las convicciones políticas de Vargas Llosa han sido el producto de una reacción casi visceral contra la demagogia, tanto más notable por no convenirle. Hacia 1970, cuando Vargas Llosa, todavía socialista, empezaba a criticar la revolución cubana, era suicida para un escritor latinoamericano no ser incondicional de la izquierda.

Esta arriesgada autenticidad con que Vargas Llosa ha llegado a sus convicciones le dan a éstas mucha fuerza. Su liberalismo responde, además, a las necesidades del Perú, donde la verdadera «oligarquía» es hoy el Estado burocrático y los grupos que éste protege. Es de vaticinar, entonces, que Vargas Llosa —si se decide de verdad— podrá constituirse en un líder político capaz de calar muy hondo en un país ya despedazado por la demagogia.

El tiempo del rombo

LA INSCRIPCIÓN de la Democracia Cristiana ha suscitado polémicas en torno a las dificultades que ha tenido el partido en describir el rombo que aparece en su logotipo. El problema está en que la Democracia Cristiana ha querido idear un rombo más sofisticado que el de la geometría. Según la descripción aparecida en el *Diario Oficial*, el rombo del partido tiene «ángulos formados por dos vértices de ángulos obtusos de más o menos 33 grados y dos ángulos abiertos de más o menos 66 grados». O sea, sus ángulos suman sólo 198 grados en vez de los 360 usuales. Es un rombo en perpetua formación, un proyecto de rombo que no llega nunca a concretarse.

El rombo o losange en que la Democracia Cristiana nos invita a meditar, ha sido usado como motivo de decoración artística desde tiempos inmemoriales en todas las culturas. Hay rombos en los textiles precolombinos de América, en los tatuajes corporales de antiguas figuras africanas, en las vasijas de Atenas o Etruria. El rombo es un tema recurrente en los diseños abstractos del arte islámico —véase esa fiesta de rombos que son las paredes del Patio de los Leones en la Alhambra de Granada—. Hay rombos pintados en las vestiduras religiosas de los iconos de Pskov y en las mangas de los cazadores de Velázquez. Hay rombos esculpidos en la piedra de los templos y mausoleos de la India.

En Europa occidental el rombo estuvo de moda como tema de decoración, en especial en el siglo XIV. Su expresión más alegre en ese siglo es tal vez la de un cuadro de Simone Martini, maestro de Siena: un elegantísimo «capitán de Guerra» monta ufano entre dos ciudades rebeldes que acaba de vencer. Tanto su capa como la de su caballo llevan hileras de rombos violetas pintadas sobre un tradicional fondo dorado. En el techo de la catedral de San Esteban, de Viena, de la misma época, el rombo adquiere un aspecto inquietante: rombos superpuestos de diferentes tamaños conforman un laberinto. En la Inglaterra del siglo XV se construyen casas con vigas cruzadas, con frecuencia en forma de rombo: el estilo se llama Tudor, y en el siglo XX renace en latitudes australes con el nombre más genérico de «inglés». En el siglo XX en general, el rombo es un tema recurrente en el arte y el diseño, y en literatura adquiere un nicho en la obra de Borges.

El rombo despierta asociaciones de todo tipo. Algunos pensarán en los tradicionales volantines de la primavera, o los trajes de los arlequines en el circo, o el brillo de un diamante. Otros en la rejilla de rombos que separa al pecador del sacerdote en el confesionario. Como toda figura, el rombo es de incalculable riqueza simbólica. Si bien es hecho de líneas rectas, ellas son el ilusorio disfraz de su esencial circularidad: el que camina por ellas terminará fatalmente en su punto de comienzo, como en el laberinto del Minotauro de Borges, con sus «rectas galerías/ que se curvan en círculos secretos/ al cabo de los años». Fue tal vez por esa repetitiva circularidad que el geómetra de la Democracia Cristiana quiso meterle un gol al rombo, creando un rombo inconcluso o abierto.

Un rombo colocado como losange en un mundo plano une a los cuatro puntos cardinales: un geómetra ambicioso o distraído podría creer que comprende el mundo. El rombo en todo caso es una figura duplicativa: está compuesto de dos triángulos idénticos, que se reflejan como en un espejo. Así en «La muerte y la brújula», ficción de Borges, el asesino, Red Scharlach, escoge un rombo para tender una fatal trampa a su víctima, el detective Erik Lohröt (nótese que ambos lucen el sangriento color rojo en su nombre). Víctima y verdugo se enfrentan cada uno desde su mitad del rombo, desde su propio «triángulo equilátero y místico», y se contemplan como en un espejo en que víctima y verdugo son y no son la misma persona. Porque el rombo finalmente es un símbolo de la imagen de espejo, donde la derecha es izquierda y la izquierda es derecha; donde como dice Borges, «como fantásticos rabinos, / leemos los libros de derecha a izquierda».

La nostalgia y sus trampas

LA PRIMAVERA tiende a perturbar nuestra visión rutinaria de las cosas. Es una época de cambios que despierta percepciones nuevas, y también súbitos recuerdos que son el producto de lo que Marcel Proust llamó «memoria involuntaria». Los colores pronunciados de un atardecer de repente largo, el olor de las hojas nuevas después de la lluvia, un calor en el viento, todas estas cosas pueden despertar la memoria de primaveras anteriores, estimulando cadenas de recuerdos que en un mágico instante anulan tanto el tiempo como el espacio.

En *El tiempo recobrado*, séptimo y último volumen de su monumental novela *En busca del tiempo perdido* (1919-1927), Proust medita, a través de su narrador, en el significado profundo de esta memoria involuntaria que cuando menos lo esperamos, nos trae bruscas ráfagas del pasado. Según él la memoria involuntaria es superior a la memoria consciente porque suscita visiones de una plenitud irrestricta. No median los designios utilitarios que tienden a reducir nuestra visión a las pobres dimensiones de nuestra voluntad. Por una vez dejamos de clasificar el entorno de acuerdo a nuestros intereses pasajeros: al contrario, éste impone su presencia plena, depurada de nuestras construcciones mentales. En la memoria involuntaria quedan eliminadas, además, las incomodidades anímicas que pueden haber afectado la pureza de la experiencia original, como por ejemplo «algún sentimiento de fatiga o de tristeza» que pudo habernos distraído entonces. Estas memorias involuntarias de la primavera tienen, en realidad, el signo alegre y vertiginoso de la irresponsabilidad absoluta. Irrumpen inmunes a la censura de nuestra conciencia.

El pasado que la primavera nos despierta está, desde luego, lleno de trampas, justamente porque se nos presenta perfecto y depurado del prosaico contexto en que primero lo vivimos. Tendemos a recordar el pasado en forma de instantes aislados sin recordar los lentos espacios que los unían. Además nuestra visión del pasado está liberada de la angustia que teníamos cuando no conocíamos su desenlace, cuando no contábamos con el aparente entendimiento de sus causas y efectos que el tiempo eventualmente nos brindó: en realidad hasta una enfermedad puede parecer agradable en el recuerdo, cuando ya sabemos que nos íbamos a sanar.

IMPROVISACIONES

El pasado, «país extranjero», como lo llamó L. P. Hartley, que la memoria involuntaria idealiza, es un territorio que podemos examinar sin el inconveniente de tener que medirlo contra una realidad a toda vista: los fragmentos que deja en forma de documentos o imágenes son frágiles y fáciles de amoldar a las intenciones de la voluntad. No es sorprendente, entonces, que en todas las épocas de la historia se haya idealizado el pasado; que en toda época se haya creído que antes hubo más valor, más decencia, más unidad, más de lo que sea que se considere valioso. El problema radica en no saber distinguir entre el pasado como realmente ocurrió, y esas sensaciones de alegre irresponsabilidad que la memoria involuntaria provoca, de épocas en que además éramos más jóvenes y que ahora disfrutamos enriquecidos por el entendimiento, y endiosados, como el narrador de Proust, por la anulación de tiempo y de espacio que la memoria nos brinda.

Brodsky y la poesía invisible

EL NUEVO PREMIO NOBEL de Literatura, el ruso Joseph Brodsky, es un poeta de ambientes concretos y privados que se deslizan hacia el infinito. Como dice W. H. Auden, «se parece a Van Gogh y a Virginia Woolf, por su extraordinaria capacidad de percibir a los objetos materiales como signos sacramentales, mensajeros de lo invisible».

Brodsky, como casi toda la gran literatura rusa, es producto de Leningrado, o «Peter» como le dicen sus habitantes: ciudad de extraordinaria armonía clásica, construida como en un sueño del siglo XVIII, en los improbables pantanos del brumoso río Neva. Según Brodsky, todo en Peter tiende a lo abstracto o a lo infinito, en especial en el helado invierno, cuando «con el humo blanco que flota encima de sus techos, los edificios junto al río se parecen más y más a un tren detenido en su marcha a la eternidad». Como Peter en el frío, la poesía de Brodsky, enmarcada en la armonía clásica de su métrica ortodoxa, va buscando nuevos horizontes, probando límites, abriéndose a lo que venga. «Qué importa que una sombra de locura/ haya atravesado mis ojos, que la humedad/ haya empapado mi barba, que mi gorro mal puesto/ —corona para este atardecer— sea el reflejo/ de un lindero que mi alma no logra cruzar».

Esta difícil búsqueda de lo infinito dentro de lo concreto y privado, que en castellano de repente recuerda a Vallejo, es por cierto un emprendimiento poético y no religioso, porque no tiene un fin preciso. Dice Brodsky que «contrario al paraíso cristiano normal que es presentado como una suerte de última instancia, de callejón sin salida del alma, el paraíso poético es más bien una serie de cumbres, y el alma del poeta en vez de perfeccionarse queda en estado de movimiento continuo».

En la poesía de Brodsky se conjugan los más dispares conceptos u objetos, producto del estado de alerta y de apertura de una poesía con «radar de murciélago» como dice él, «donde el pensamiento opera con alcance de 360 grados». En las traducciones los saltos de una idea a otra parecen ser resultado de asociación conceptual. En el ruso original son a veces producto de los intraducibles caprichos del lenguaje: de imperativos fonéticos, exigencias de rima, o juegos de palabras surgidos desde las entrañas del idioma.

Para Brodsky el «cuento» que cuenta un poeta es secundario al lenguaje que lo expresa. Como dice él, «ninguna poesía es escrita sólo por su cuento, tal como ninguna vida es vivida para una nota necrológica». El lenguaje de la poesía y los sistemas métricos que lo ordenan anteceden a la voluntad del poeta. Es el repositorio de la civilización, del tiempo y su memoria y nos defiende de la marcha arrasadora de la historia, «cuyo elemento principal es la vulgaridad y cuyo agente inmediato es el Estado». Para Brodsky la poesía es el reducto heroico de una civilización milenaria constantemente amenazada por la barbarie de la contingencia.

La poesía es heroica y a veces solitaria, «porque no hay soledad más profunda que la memoria de milagros». En el Occidente tenemos poca idea de cuán heroica puede ser. Brodsky recuerda que en la Unión Soviética Ana Ajmatova y Osip Mandelstam, dos de sus maestros, ni siquiera se atrevían a escribir sus poesías en un papel, por si acaso la autoridad los sorprendiera. Más bien las memorizaban entre un grupo reducido de amigos. Así se preservaban estas poesías durante largos años de terror estalinista. Poesías que no eran tratados políticos contra el régimen, sino, por ejemplo, algún fervoroso recuerdo literario, como el de Mandelstam en una noche de insomnio, en que el poeta se dedicaba a contar las naves de la flota de la *Iliada*: «Esa larga bandada, ese tren de garzas/ que una vez se levantó sobre Hélade». Poesías de recuerdos escondidos. Milagros secretos e invisibles que son verdaderos monumentos al valor humano y a la pertinacia de la civilización.

El otro sendero del Perú

MUCHO HA DADO que hablar esta semana Hernando de Soto, el célebre empresario peruano actualmente en Chile por invitación del Centro de Estudios Públicos. De Soto, con el apoyo entusiasta de Mario Vargas Llosa, tuvo la originalidad de emprender una investigación de la enorme economía informal del Perú: el mundo de inmigrantes a la ciudad que invaden terrenos abandonados, se construyen sus propias casas y después se establecen como vendedores ambulantes, transportistas o pequeños empresarios industriales, sin autorización. De Soto descubrió que la economía informal emplea el 48 por ciento de la población activa del Perú, y contribuye nada menos que al 39 por ciento del PGB.

En su libro *El otro sendero*, que acaba de lanzar en Chile, De Soto demuestra que este fenómeno no es una excentricidad de los peruanos, sino una respuesta espontánea de la población a barreras prohibitivas impuestas por el Estado. Este por ejemplo se demora siete años en adjudicar un terreno abandonado. El transporte público es un monopolio estatal infranqueable. Legalizar una industria implica dedicar casi un año a trámites y coimas, hazaña prohibitiva para el peruano pobre.

El problema de un país como Perú es que una larga tradición centralista y redistributiva, común a toda América Latina, ha hecho que el Estado sienta la necesidad de manejar todo él mismo. El Estado se ha sentido llamado en especial a intervenir en la redistribución de la riqueza. Como resultado las leyes, en vez de ser reglas generales aplicables a todos en función del interés común, son ideadas alrededor de las situaciones e intereses particulares con que el Estado topa a diario. Como éstos tienden al infinito, se produce lo que Vargas Llosa llama una «cancerosa proliferación legalística» que en el Perú alcanza a un promedio de 27.000 normas nuevas al año.

La redistribución de la riqueza siempre parte con las mejores intenciones. Pero al momento en que se percibe que la riqueza puede ser transferida por decreto, se forman grupos de presión empeñados en apoderarse del Estado para decretarse riqueza a sí mismos. En América Latina durante los últimos 50 años, tanto la derecha como la izquierda han sido fuertemente intervencionistas, y la lucha de clases que han librado entre sí ha sido una lucha para usar el poder del Estado para favorecer a un grupo u otro.

El libro de Hernando de Soto es interesante porque describe lo que parece ser una revolución espontánea de la sociedad entera en contra de esa tradición intervencionista que, tras casi quinientos años, agoniza en una última etapa de inoperancia. Esta revolución libertaria, que tal vez sea encauzada eventualmente por Vargas Llosa como candidato a la Presidencia, puede llegar a ser mucho más profunda y auténtica que cualquiera de las revoluciones marxistas-leninistas que puñados de intelectuales han procurado imponer en América Latina. Porque es una revolución espontánea, surgida de las entrañas de la sociedad, producto de una demanda popular por la libertad e imparcialidad del mercado contra privilegios que el Estado protege artificialmente. Con un líder de profundas convicciones como Vargas Llosa, puede convertirse en un poderoso movimiento político con relevancia para toda América Latina. Para eso el trabajo de Hernando de Soto contribuirá con un marco conceptual.

En *La ciudad y los perros*, novela de Vargas Llosa, hay una vicuña, flaca y tímida, atada a un poste de la academia militar Leoncio Prado. En forma ritual, los alumnos de la academia le arrojan piedras a la vicuña, símbolo del modesto inmigrante de la sierra enfrentado a una ciudad despiadada y hostil. De Soto ha demostrado que frente a toda esa hostilidad el inmigrante es capaz de romper sus ataduras, superar su pasividad y asumir responsabilidad por su propio destino.

La militancia de la poesía

UN POETA NO PUEDE constituirse como voz nueva si no se ha hecho cargo de la tradición poética que lo precede. Como dice el poeta ruso Joseph Brodsky, cuya obra comentamos hace un mes, cuando éste recibiera el Premio Nobel de Literatura, «nadie absorbe el pasado en forma más asidua que el poeta, por miedo de inventar lo ya inventado». Sólo allí puede establecer su diferencia, dejar que surja espontáneamente su originalidad. Su eficacia estará entonces en la forma en que adecua toda la expresión poética anterior, al registro distintivo de su propia voz. Como dice T. S. Eliot, «a menudo encontramos que no sólo las mejores sino aun las más individuales partes de la obra de un poeta son aquellas en que los poetas muertos, sus ancestros, afirman su vigorosa inmortalidad».

Hay mucho poder reunido en la obra de un poeta que ha asumido la tradición y que ha podido a la vez bosquejar una identidad propia. Justo allí, en el surgimiento de una voz genuinamente nueva, respaldada por los ecos del pasado que con ella resuenan, es que el poeta inquieta a sus lectores. Como dice Brodsky, «mientras más clara se va poniendo esta voz, más disonante suena. No hay coro que la tolere, y se produce un aislamiento estético que hasta adquiere dimensiones físicas. Cuando un hombre crea un mundo propio, se convierte en un cuerpo extraño contra el cual se vuelcan todas las leyes: la gravedad, la compresión, el rechazo, el aniquilamiento». Y más tarde Brodsky agrega una lúcida observación política. «Un poeta», dice, «es censurado por su superioridad lingüística... más que por sus opiniones políticas. Un canto es una forma de insubordinación lingüística, y su sonido pone en duda a mucho más que a un sistema político concreto: cuestiona el orden existencial entero».

Esta coalición del pasado con toda su sólida autoridad, con su tropa inquietante de fantasmas que el poeta resucita, unido a la espontaneidad individual del poeta dispuesto a tentar cualquier límite del lenguaje sin timidez, sin prejuzgar el desenlace, es especialmente amenazante para un sistema político totalitario como el soviético, propenso a enviar a poetas como Brodsky a campos de concentración. Porque el totalitarismo pretende reducir el pasado a su visión actual del mundo; necesita borrar todo recuerdo que no valide la razón del Estado de turno. Quiere además adecuar el lenguaje a que sea

estrictamente funcional a sus propósitos. Como George Orwell percibe en sus sátiras de las neolenguas totalitarias, el totalitarismo no tolera que el lenguaje se le vaya de las manos. No tolera su capacidad espontánea de conducir imprevisiblemente a cualquier parte, porque es el Estado el que debe forjar el porvenir. Con desesperación procura someter al lenguaje: ese vasto espacio donde con inalcanzable impertinencia la ciudadanía entera se reúne, sin autorización, y donde la policía no puede llegar porque es un espacio ubicuo e invisible.

El poeta, claro, al asumir y expresar el pasado, lo reconstruye a su manera. Todos los elementos del pasado le son contemporáneos, y tiene libertad para combinarlos y recrearlos en secuencias inéditas. El palimpsesto que va forjando es subjetivo, propio: no basta con lo que Borges llamó «el plebeyo placer del anacronismo». De allí también la hostilidad del Estado totalitario: la poesía compite intolerablemente con él en un terreno que le es crucial: el de cambiar y reconstruir el pasado a su manera.

En realidad, no sólo el Estado totalitario acoge con incompreensión y con temor a la voz genuinamente nueva. Cuando ésta irrumpe «no hay coro que la tolere» y ese coro somos todos, ensordecidos por los prejuicios y por la repetitiva adicción a lo conocido.

¿Existirá un «arte latinoamericano»?

LA PREGUNTA DEL TÍTULO surge a raíz de una nueva exposición «El arte de lo fantástico: América Latina 1920-1987» ideada originalmente por la Latin American Arts Association, una empeñosa fundación privada de Londres. La exposición partió hace unos meses en Indianápolis, y luego se trasladó a Miami.

Los autores del amplio catálogo, hecho por el Indianapolis Museum of Art, están empeñados en definir qué es «arte latinoamericano». La tarea es difícil, y son varios y dispares los elementos que proponen como decisivos. A veces es la herencia precolombina, a pesar de que es relevante sólo a ciertos países, y en muchos de los ejemplos dados, su presencia parece deberse a la autosugestión del espectador. Igual es el caso de la «opresión política». Si bien es cierto que un Botero satiriza, si bien con cariño, al «establecimiento» colombiano y sus pomposos obispos, militares y burgueses de provincia, es menos obvio que cuando un pintor argentino como Guillermo Kuitca (recientemente expuesto también en Santiago en la Galería Arte Actual) pinta un cuarto con sillas vacías, éstas estén esperando, como dice el catálogo, el regreso de los desaparecidos.

Muchos de los supuestos elementos de identificación del arte latinoamericano están entonces menos en los cuadros mismos que en su interpretación. En el caso de otro, lo «fantástico» es una frecuente realidad por lo menos en los cuadros expuestos, pero no está claro qué tiene de «latinoamericano». Es cierto que el poeta surrealista francés André Breton dijo, simpáticamente, que México era un país «surrealista por naturaleza». Pero no hay surrealismo mexicano anterior al europeo, y no hay nada especialmente mexicano en por ejemplo los autorretratos desgarradores y a veces descuartizados de Frida Kahlo, mostrados en la exposición. Es cierto que la Kahlo (mujer mucho más interesante, me atrevo a decir, que su marido muralista, Diego Rivera) se autorretrata rodeada de monos y de exóticas estrilicias o aves de paraíso. Pero estas flores son originarias de Sudáfrica y probablemente llegaron a México vía Europa: su nombre botánico homenajea a la reina Carlota de Mecklemburg-Strelitz. En todo caso si la presencia de animales, flores o frutas locales definen la identidad latinoamericana, como

parece insinuarlo el catálogo al comparar los plátanos del pintor brasileño Amaral con las manzanas de Cézanne, entonces ¿qué decir de las pinturas tropicales de Gauguin o Le Douanier Rousseau?

Hay un elemento que sí es bastante particular al arte latinoamericano, y el crítico inglés Edward Lucie-Smith lo identifica en su introducción al catálogo. Es su eclecticismo; su audacia para apoderarse de mezclas a veces insólitas de estilos y épocas, sin las inhibiciones que provienen de pertenecer a un centro cultural.

Así el escultor mulato Aleijadinho, al forjar hacia 1800 sus impactantes estatuas de los profetas al exterior de la iglesia de Congonhas do Campo, en Brasil, combina un estilo barroco tardío con formas inspiradas en grabados del renacimiento florentino, todo adaptado por un impulso poderosamente individual. Más recientemente, Botero absorbe el estilo e incluso los temas de Vermeer, Caravaggio, Rubens, Velázquez e Ingres, sólo para producir cuadros de una notable originalidad: mundos inéditos e inconfundiblemente propios.

Este eclecticismo bastante impertinente, y por cierto típicamente posmodernista, ha estado siempre en el arte latinoamericano. Cuando un pintor como Botero logra incorporarlo a una visión propia es que se produce lo que Lucie-Smith llama «la capacidad de los artistas latinoamericanos de acercarse al verdadero nervio de la vida, capacidad ausente de la obra de la mayoría de sus contemporáneos europeos o norteamericanos».

Un año nuevo ya leído

A veces la añoranza es un pasaje, de una calle, de una casa, de la sensación de estar en una segunda vez, de estar repitiendo de una ciudad. Sin saber por qué, sentimos la convicción de haberla ya vista, de ya haber estado allí. Esta convicción es especialmente común cuando leemos, porque la buena literatura es como un mapa de la vida, un espejo donde queda reflejada la esencia de nuestras emociones y experiencias.

Hay ocasiones en que la literatura repite a la vida con sorprendente densidad. Más extraño aún es cuando la profetiza, de manera que al vivir una cierta, sentimos que ya la hemos leído. Me ocurrió un ejemplo en este de Año Nuevo a que aquí hace un tiempo en la sierra de un país andino, habiéndola ya leído, en su esencia, años atrás en la lectura de sus maravillosas esferas, de Marcel Proust.

La cena de Proust, de delicadas e inquietantes intenciones iniciales, ocurre en el Grand Hotel de Bellbec, en la costa normanda. El elegante comedor del hotel, con sus amplias ventanas que dan a la calle, se ve desde afuera como «iluminado por la luz eléctrica». Parece «un inmenso y maravilloso acuario, foco de emoción para el pueblo que se congrega en la oscuridad para mirar hacia adentro». «La gente trabajadora de Bellbec», comenta el narrador, «se pega a las vitrinas... para contemplar cómo se vive en círculos de oro la vida ligera de una gente tan extraordinaria para los pobres como la de estas pobres y melancólicas». El narrador dice a continuación que hay una profunda fragilidad en la cena, y se pregunta «si la pared de vidrio prosperará para siempre el festín de esos animales maravillosos y si la pobre gente que mira desde afuera desde la oscuridad no entrará al acuario a agarrarlos para comerlos».

La cena misma de Año Nuevo ocurre en una hacienda colonial, a raíz de cincuenta años de la muerte de Proust. La casa de la hacienda da a un gran patio, más bien una plaza, con una sencilla cruz de piedra en el medio. Al lado de la cruz, los indios han levantado una hoguera para quemar el Año Viejo, representado, como es la tradición, por un gran muñeco de trapo. En la hoguera, o «santuario de cuevas» como lo llaman los indios, hay ramas con pedos de pólvora pegados a las puntas. En los cerros circundantes hay centenas de antorchas encendidas. La plaza es un espectáculo de fuego y de luces, y los

Un año nuevo ya leído

AVECES LA APARICIÓN inesperada de un paisaje, de una calle, de una cara nos da la sensación de estar viviendo algo por segunda vez, de estar repitiendo una escena. Sin saber por qué, sentimos la convicción de haberlo ya visto, de ya haber estado allí. Esta convicción es especialmente común cuando leemos, porque la buena literatura es como un mapa de la vida, un espejo donde queda reflejada la esencia de nuestras emociones y experiencias.

Hay ocasiones en que la literatura repite a la vida con sorprendente detalle. Más extraño aún es cuando la prefigura, de manera que al vivir una escena, sentimos que ya la hemos leído. Me permito un ejemplo: una cena de Año Nuevo a que asistí hace un tiempo en la sierra de un país andino, habiéndola ya leído, en su esencia, años antes en *A la sombra de las muchachas en flor*, de Marcel Proust.

La cena de Proust, de delicados e inquietantes matices sociales, ocurre en el Gran Hotel de Balbec, en la costa normanda. El elegante comedor del hotel, con sus amplios ventanales que dan a la calle, se ve desde afuera como «inundado por la luz eléctrica». Parece «un inmenso y maravilloso acuario», foco de atracción para el pueblo que se congrega en la oscuridad para mirar hacia adentro. «La gente trabajadora de Balbec», comenta el narrador, «se pega a las vidrieras... para contemplar cómo se mece en oleadas de oro la vida lujosa de una gente tan extraordinaria para los pobres como la de extraños peces y moluscos». El narrador siente entonces que hay una profunda fragilidad en la cena, y se pregunta «si la pared de vidrio protegerá para siempre el festín de esos animales maravillosos y si la pobre gente que mira con avidez desde la oscuridad no entrará al acuario a agarrarlos para comérselos».

La cena andina de Año Nuevo ocurre en una hacienda colonial, a más de cincuenta años de la muerte de Proust. La casa de la hacienda da a un gran patio, más bien una plaza, con una maciza cruz de piedra en el medio. Al lado de la cruz, los indios han levantado una hoguera para quemar el Año Viejo, representado, como es la tradición, por un gran muñeco de trapo. En la hoguera, o «castillo de cuetes» como la llaman los indios, hay ramas con puños de pólvora pegados a las puntas. En los cerros circundantes hay centenares de antorchas encendidas. La plaza es un espectáculo de fuego y de luces, y los

indios, estimulados por la explosión de la pólvora, desafían el fuego «saltando la chamiza», quemándose cada vez más a medida que la borrachera va menguando su puntería. Una banda de pueblo toca esa desgarradora música serrana, que logra ser más triste cuando procura ser más alegre.

Desde el salón y comedor de la casa, largos rectángulos con vista a la plaza a través de amplios ventanales, los amigos del dueño contemplan el espectáculo. A veces salen afuera, pero la noche serrana es fría, y esa noche llovizna. «Esto habría que escribirlo» dice un enorme caballero, que navega por el salón con la majestad de una ballena. «Parece una escena de un Fellini indígena», dice una dama. Finalmente se sientan a comer, en la gran mesa de refectorio.

De repente hay una multitud de indios, arrimados a las vidrieras del comedor. Nadie sabe en qué momento se acercaron. Con sus narices aplastadas contra el vidrio, se ponen a observar la cena, desde afuera. De diversos tamaños, sus cientos de caras, entre tristes y burlonas, configuran un extraño mosaico, remoto y hostil. ¿Cuál es su intención? ¿Romperán el vidrio? ¿Irrumpirán a devorar la comida o a devorar a los comensales?

Esta vez la vida ha sido más irónica que la literatura, ya que los indios debían ser el espectáculo, y ahora son los espectadores. Los peces del acuario se han convertido en personas y éstas, ahora, son los peces.

Menard y Zuratas

EN UNA DE SUS FICCIONES más ingeniosas, Borges cuenta cómo Pierre Menard, un literato francés admirado por un reducido círculo de damas, resuelve, hacia 1918, escribir nada menos que *El Quijote*. No se propone idear un Quijote nuevo, ni menos transcribir o copiar el libro: su propósito es idear él mismo un texto que coincida palabra por palabra con el de Cervantes.

Tras una pertinaz inmersión en la España del siglo XVI, y un intento de «olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918», Menard logra escribir dos capítulos enteros y un fragmento de otro. Sin embargo, su hazaña es inútil. Si bien su texto es en apariencia igual al de Cervantes, es distinto. Por ejemplo, al escribir «la verdad, cuya madre es la historia», Cervantes está permitiendo «un mero elogio retórico de la historia», típico de su época. Escrita por Menard, la frase es asombrosa, ya que viniendo de un escritor del siglo XX, incurre en el complicado terreno epistemológico de definir a la Historia nada menos que como el origen de la realidad y no su mera indagación. ¿Y qué decir del estilo amanerado y arcaizante de Menard, comparado con el estilo natural y corriente de Cervantes?

El dilema de Menard es múltiple. Cabe destacar la dificultad que tiene no sólo de penetrar y compartir los conocimientos ajenos, en especial cuando son de otra época y de otra cultura sino aún más la dificultad que tiene en olvidar los propios: la ignorancia, como la inocencia, es difícil de recuperar sin mutilación cerebral.

El dilema de Pierre Menard ha sido revivido recientemente por Saúl Zuratas, héroe de *El hablador*, la nueva novela de Vargas Llosa. Estudiante de antropología, limeño, Zuratas resuelve sumirse en el mundo de los machiguengas, primitiva tribu de indios de la selva peruana. Llega a ser nombrado «hablador de la tribu», narrador ambulante oficial que hechiza a los dispersos poblados con un repertorio interminable de historias y chismes. La hazaña de Zuratas es casi más notoria que la de Menard. Es nada menos que «retroceder en el tiempo, del pantalón y la corbata hasta el taparrabos y el tatuaje, del castellano a la crepitación aglutinante del machiguenga, de la razón a la magia».

Como la de Menard, la metamorfosis de Zuratas es imperfecta. En sus

narraciones de la historia de la tribu entromete escenas de la Biblia aprendida de su padre hebreo, y ocasionales trozos de Kafka, su autor preferido. Anda acompañado de un loro que se llama Gregorio Samsa, en homenaje a aquel personaje de Kafka que amanece convertido en escarabajo, y uno de cuyos destinos es demostrar la imperfección de las metamorfosis: ¿qué tipo de escarabajo es éste que sigue albergando las memorias de un comerciante? Samsa es como los compañeros de Odiseo, que Circe convierte en cerdos, en el verso de Homero. Toman «la apariencia de cerdos, con las cabezas y las cerdas y las voces de cerdos». Circe les arroja «bellotas para que coman, ilex y brotes de cornejo, comida que siempre comen los cerdos que duermen en el suelo». Pero, con todo, «las mentes que tienen en su interior se quedan como habían sido antes».

La tapa de *El hablador* reproduce un cuadro del pintor ingenuo y primitivista Henri Rousseau: un mono lidia con un indio en una selva estilizada, de un alegre color esmeralda imposible de ver en una selva que no esté en un cuadro de Henri Rousseau. En realidad, quien tiene el extraño propósito de olvidarse de lo que conoce para volver a una inocencia primitiva no tiene más remedio que caer en el culto y complejo arte del primitivismo. Zuratas y Menard viven, finalmente, para comprobar que es imposible volver atrás.

La importancia de ser Faustino

LAS NOVELAS tienden a reflejar la complejidad de la vida. Transmiten los hechos matizados por el variado efecto que tienen en los individuos, en las familias, en personas concretas con nombre y apellido. Por eso no es fácil escribir una novela política, en especial si trata de una época en que prevalecen opiniones encontradas y violentas. En el Chile de hoy, por ejemplo, la tentación para un novelista es dar una visión esquemática del país, para así satisfacer las rígidas expectativas de la taquilla internacional. Por eso es un alivio leer una novela compleja y matizada como es *El anfitrión*, la nueva novela de Jorge Edwards.

El anfitrión cuenta el regreso ilícito a Chile de Faustino Piedrabuena, militante comunista exiliado en Berlín del Este. Había sido el «hombre orquesta» de los suplementos culturales de la U. P., pero se había ido distanciando de la ortodoxia del partido, defendiendo a las vanguardias estéticas ante el encono de sus correlegionarios burgueses y puritanos. Esta vocación por la herejía se debía tal vez al hecho de que era un «auténtico Piedrabuena» de la más vieja cepa talquina, si bien también proviene de Talca, según el narrador, su carácter «básicamente insulso, arratonado».

Faustino es un modesto Fausto chileno, ya que su regreso a Chile —en 1986— se lo debe a la gestión de un Mefistófeles criollo, también de la U. P., que lo transporta en una extraña máquina voladora, con la expectativa de que suscriba un pacto con el Diablo. El Chile que encuentra es de fuerte estampa edwardsiana: un Chile pobretón, achunchado, escuálido, percibido así con perversa insistencia aun en lugares generalmente considerados agradables. Por ejemplo en la bahía de Angelmó, en Puerto Montt, ve «aguas gruesas, iridiscuentes, aceitosas, donde había de trecho en trecho cascos de barcos increíblemente herrumbrosos, carcomidos por las adherencias marinas, varados, semihundidos». En la Plaza de Armas no ve la Catedral, sino «vendedores de peinetas..., perros que merodeaban, enjambres de moscas, mujeres de caderas enormes y piernas flacas, con los ojos hinchados y húmedos».

Es exagerada esta visión de un Chile tan aplastado. Sin embargo es sin duda producto de una legítima visión novelística, y es descrita con precisión, con una suerte de despiadado cariño. Curiosamente esta visión es además el

origen de la imparcialidad de Edwards, su capacidad para superar esquemas maniqueos. El mundo para él no puede dividirse entre buenos y malos, porque en realidad todos son demasiado mediocres y absurdos para ser una u otra cosa. Aun los problemas de derechos humanos tanto en Chile como en Berlín tienen más de pequeñez que de escándalo.

Sin embargo, en todo este pesimismo, Edwards rescata algo valioso en Faustino: el heroísmo de su apego a su propia individualidad, por insignificante que sea, frente a los embates del poder. El Mefistófeles tentador que le invita incluso a ser Presidente, le pide a cambio que le entregue no su alma, sino su pasado, con toda su «diversidad, su ocasional belleza, su tristeza, su corrupción, sus vergüenzas y sus minutos de gloria». Faustino rechaza el pacto satánico porque su pasado «al fin y al cabo es el mío, por muy mediocre que sea».

El anfitrión es una novela escrita con una permanente sonrisa, a menudo triste y resignada, pero con a veces un dejo de alegría. La novela además logra sostener un desafiante aire de misterio. Frente a los esquemas estridentes *El anfitrión* nos invita a las alegrías y las tristezas, las luces y las sombras de la perplejidad.

Los mitos de Nueva York

HACE UNOS AÑOS cometí un error en el metro de Nueva York. Iba a la Universidad de Columbia, a dar una conferencia. Debía bajar en la calle 116, pero sin darme cuenta me había metido en el expreso que sigue de largo hasta la 125. Esa parada está en el corazón de Harlem, y para llegar a la Universidad desde allí, hay que andar nueve cuadras por el temido barrio, y entonces hay que escalar las alturas de Morningside Park, un parque que la Universidad domina como una remota e inaccesible fortaleza. El parque es considerado uno de los lugares más violentos de la ciudad. El mito es exagerado, o tuve suerte: lo crucé sin incidentes.

Un error similar es el punto de partida de la novela más comentada actualmente en los Estados Unidos. La novela se llama *The Bonfire of the Vanities* (*La hoguera de las vanidades*) y es la primera novela de Tom Wolfe, un periodista satírico muy talentoso. En la novela Sherman McCoy, estrella de la división de bonos de un banco de inversiones, con un sueldo de un millón de dólares al año y un ego infinito, comete un error al salir de la autopista regresando a Nueva York. Cae sin querer en el Bronx, un barrio más peligroso que Harlem. Se pierde. Finalmente, al defenderse de lo que parece ser un asalto (¿o es su paranoia?), atropella con su Mercedes a un negro.

La novela cuenta la caída de McCoy, a partir de ese evento. El accidente es convertido por la prensa en un caso notorio de choque entre los mundos paralelos de Nueva York: el mundo privilegiado de McCoy, refugiado en un departamento palaciego de Park Avenue y ese tercer mundo que es el Bronx, barrio según Wolfe, de drogadictos y criminales. La prensa convierte al negro atropellado en un héroe y destruye a McCoy y a su familia, con la voracidad que la prensa reserva para sus víctimas más poderosas.

Wolfe toca algunos de los nervios más expuestos de Nueva York. El error que comete McCoy es la expresión de una angustia que está profundamente grabada en el subconsciente neoyorquino. En el caso de los banqueros de la ciudad esa angustia es agravada por el abrumante tamaño y velocidad de las finanzas que manejan. Curiosamente Wolfe ideó esta novela antes del «lunes negro» de Wall Street, y antes que las autoridades detuvieran a algu-

IMPROVISACIONES

nos de sus titanes como Ivan Boesky, por delitos estrictamente financieros: la caída de McCoy parece ahora como su metáfora.

Wolfe traza con indignación la facilidad con que la prensa norteamericana logra reemplazar la verdad con sus propias ficciones. En las grandes noticias que transmite —esas especies de espectáculos noticieros como Irangate— la verdad como tal parece ser secundaria al interés dramático del cuento. Aun cuando la «búsqueda de la verdad» es en sí un tema narrativo recurrente y la noticia toma la eficaz estructura narrativa de una investigación, esa «verdad» ya la ha decidido el periodista. En el caso de McCoy, toda evidencia contraria es inútil una vez que los periodistas deciden que un Financista Millionario ha Asesinado a un Joven Estudiante Negro.

Wolfe, una suerte de Quevedo moderno, expone en el fondo un mundo en que el mito prima en todo. El mismo McCoy antes de su caída es pura apariencia, pura imagen, como cualquier yuppie escalador y materialista de los años ochenta. Atropella a un negro más que todo por la paranoia que le infunde el mito del Bronx. Finalmente el mito que McCoy crea alrededor de sí mismo es destruido por el mito que la prensa crea alrededor de él.

Un político de safari

LA ACCIÓN POLÍTICA, como cualquier otro quehacer humano, obedece a veces a motivaciones distintas a las que se ostentan. El político, igual que otros mortales, persigue su interés propio y muchas veces lo inspiran impulsos puramente emocionales. Así lo confiesa, con singular franqueza, el político y ex-militante revolucionario francés Régis Debray en su autobiografía, *Las máscaras*, publicada hace poco en París. Difícil encontrar un análisis tan despiadado de las motivaciones de un intelectual de izquierda hacia 1970.

Según Debray, la política es una pobre compensación por la insuficiencia afectiva. Ningún hombre perdería el tiempo «procurando hacer historia, si osara vivir a fondo una historia de amor». Debray en la práctica desmiente o mejora su teoría, ya que él logra más bien convertir la historia en escenario de sus amores. La guerrilla para él es una aventura a la que invita a sus amigas, como si las invitara a un safari. «¿Hay algo más voluptuoso», se pregunta, «que cruzar una frontera en pareja con nombres falsos?»

La aventura máxima es la guerrilla en la selva boliviana, el safari definitivo inventado por el Che Guevara en 1967. Debray confirma la impresión de que para Guevara el desafío personal era más importante que el fin político. Si no, ¿por qué se metieron en una selva tupida y despoblada, donde no había a quién «concientizar»? Pareciera que el objetivo real era el de probarse, comiendo loros y monos, lidiando contra serpientes e insectos, arrasándose por el lodo. Cada vez que aparecía un boliviano, por amigo que fuera, Guevara se irritaba, como si estuviera molesto de que los locales le perturbaran su fantasía autodestructiva, su último sueño de misántropo en busca de la muerte.

Después de estar algunos días con Guevara (que en su diario de campaña, por cierto, se refiere a Debray con lacónico desprecio), el intelectual francés fue capturado por el ejército boliviano. Liberado cuatro años más tarde, en 1971, llega a Chile donde es recibido como héroe. Chile justifica todo el sacrificio. Resulta ser un paraíso de revolución y de amor, y surge una nueva amiga, que lo guía en sus «primeros pasos de Lázaro por un mundo de revoluciones inminentes, de militantes enamorados y bronceados».

En realidad, la autobiografía de Debray impacta por la extrema frivoli-

dad de un hombre cuyas acciones tienen consecuencias tan violentas. América Latina para él es un lugar de entretención donde abundan mulatas maravillosas y se puede jugar a lanzar bombas. Se puede experimentar con países enteros sin tener que sufrir las consecuencias. Como no tiene que vivir en Cuba, Debray puede admirar la dimensión «metafísica» de Fidel Castro. Hasta su impuntualidad e ineficiencia le parecen «geniales», todo desde su hotel de lujo en La Habana, donde comparte una botella de champagne francés con García Márquez. Años más tarde se queja de que haya que «reestructurar» la deuda latinoamericana. Dice que hay que perdonarla, como se perdona la deuda de una amante. Si los países latinoamericanos parecen irresponsables, dice, es porque «viven como los amantes, de acuerdo a su corazón».

Debray no parece percatarse de lo tremendamente elitista que es este izquierdismo que oscila entre la metafísica y el safari. En realidad, Debray es como un arribista del poder, que no puede contener su asombro ante tanta gente inteligente y famosa con la que le toca estar. Al llegar a Chile, se admira de estar con Neruda, «una de las estrellas de esa constelación cosmopolita, que era la alta sociedad comunista de la posguerra». Dice tener romances con Jane Fonda y Joan Báz, si bien ésta no lo menciona en su reciente autobiografía. Ante su embobamiento con el aparataje presidencial francés al ser nombrado asesor de Mitterrand en 1981, uno se admira, finalmente, de que hacia 1970 se le haya dado tanta importancia a este mediocre intelectual, llegándose a creer incluso que era un revolucionario peligroso.

La danza de los piqueros

EN LAS ISLAS Galápagos hay una variedad de piquero que se llama *sula nebouxi* o vulgarmente, piquero de patas azules. Este pájaro marino no se molesta en construir un nido para proteger a sus huevos o crías, porque no hay en las islas depredadores que los amenacen. Para demarcar su territorio le basta dibujar una precaria línea con su propio excremento. Sin embargo, el macho le ofrece unos palos a su hembra cuando resuelve cortejarla. Si la hembra los acepta, la pareja inicia una suerte de rito de inspección y picoteo alrededor de los palos. El rito parece conmemorar tiempos peores, cuando era necesario construir un nido. Parece ser un homenaje a las tribulaciones de generaciones pasadas, antes de algún remoto y exitoso éxodo, como también signo de afecto, gesto que sella la alianza que ha de procrear la especie.

El piquero de patas azules comparte con otros animales y pájaros de las islas, como iguanas, focas, tortugas, gaviotas y pinzones, un paraíso terrestre de vidas paralelas donde cada especie se alimenta o del mar, o de algún segmento de vegetación, sin apenas fijarse en la especie vecina, mucho menos amenazarla.

Este paraíso animal previo al hombre es alterado solamente en aquellas islas del archipiélago donde animales domésticos como cabras, chanchos, burros y perros, abandonados por colonos desaparecidos, se han vuelto salvajes y han depredado a las especies endémicas. La danza del piquero, con su eco de penuria superada, sugiere que este paraíso no es original, sino encontrado. Parece vindicar a los empedernidos perseguidores de utopías: en alguna parte, en algún futuro, puede haber un mundo mejor.

Pero ¿por qué mantener una costumbre cuyo propósito ya no es relevante? La razón es que el picoteo de los palos es un acto simbólico de enorme riqueza informativa. Le permite a la hembra saber que el macho la ama, y le permite responderle, tras haber medido su destreza en la colocación de los palos y evaluado la calidad de palos que se ha preocupado en traerle. Muchos son los machos que deben retirarse humillados, porque su ofrenda se ha quedado corta. El hecho de practicar el rito confirma además la identidad de estos pájaros como partes de una especie, conectándolos con sus pares en el

IMPROVISACIONES

pasado y en el presente, en tanto que la forma precisa de practicarlo confirma su identidad como individuos.

Este rito atávico de los piqueros galapagueños es similar a todas esas complejas costumbres, instituciones y reglas morales, jurídicas, religiosas, de lenguaje, o meramente de hábitos de cortesía que heredamos de generaciones pasadas sin ya conocer o compartir las circunstancias que las originaron, y sin poder explicar su utilidad, si bien son parte de nuestra identidad colectiva e individual. Ningún ejemplo mejor que el lenguaje, con su tortuosa y anacrónica gramática que sin embargo es el signo de nuestra capacidad expresiva. Un racionalista que analiza alguna de estas herencias nuestras en forma aislada, sin percibir el sistema en que están insertadas, y la múltiple información que difunden, puede querer eliminarlas, por superfluas o engorrosas: golpe de fuerza peligroso y erróneo, como lo ha visto un Burke o un Hayek, que interrumpiría la evolución natural y espontánea de la sociedad. La sabiduría de ésta reside no en la percepción iluminada de un individuo, sino en la interacción de todos los individuos, con sus millones de aportes, buenos y malos, originales y habituales, racionales e instintivos. Las tradiciones más aparentemente superfluas son a veces, como la danza de los piqueros, los repositorios más eficaces de la sabiduría acumulada.

Wall Street y las noticias

ESTÁN DE MODA en el cine norteamericano películas de crítica social. Si bien a veces algo simplistas, estas películas logran momentos bastante verosímiles en su reflejo de mundos tan medulares como son las altas finanzas de Wall Street y los noticieros de televisión en «Detrás de las Noticias».

Wall Street se centra en los «takeovers» o «tomas» en que empresarios compran empresas enteras a través de La Bolsa. Son empresas que tienen la propiedad ampliamente difundida -ningún accionista las controla-, por lo cual los ejecutivos, que no tienen que responder a nadie en particular, con frecuencia se empantanar. Al adquirir la empresa, el nuevo dueño por tanto suele despedirlos, y vende los activos que han desaprovechado. Como resultado, él se enriquece. Los accionistas originales también ganan. El país gana, porque los activos pasan a manos más eficientes. Sólo pierden algunos ejecutivos y también sin duda algunos trabajadores más o menos inocentes.

Estas enormes transferencias de activos son parte de la revolución permanente que el mercado impone a la sociedad, para evitar que ésta se estanque y empobrezca en manos de burócratas. El mundo de las revoluciones es duro, y los hombres que las encarnan son muchas veces codiciosos y vulgares. No es extraño que en *Wall Street* haya financistas patanes fanatizados por la ambición. No son todos así. Pero existen, y no por eso son ineficaces o dañinos en su desempeño. Adam Smith, que tenía una baja opinión de las aptitudes humanas de muchos empresarios, fue el primero en percatarse del milagro por el cual el mercado, con su «mano invisible», lograba que la ambición originara beneficios para la sociedad, gracias a la competencia.

Wall Street no distingue con claridad entre el negocio legítimo, por antipático que sea su protagonista, y el delito. La película se inspira en los escándalos financieros recientes de Nueva York y Londres, casi todos producto del delito de abusar de información reservada al comprar una empresa. En general fueron exagerados por la prensa: no hay noticia más taquillera que el auge y caída de un financista poderoso. «Detrás de las noticias» da una visión interesante de esa tendencia de buscar noticias con estructura narrativa vendedora, de «montar» las noticias para captar la atención del público. Es más: el noticiero mismo se convierte allí en un show, donde el locutor que protagoni-

za el papel de «hombre bueno en busca de la verdad» es un actor tan importante como sus entrevistados.

Esta tendencia al montaje y a la ficción de los noticieros norteamericanos es parte de un culto más general a la superficialidad que también se ve en *Wall Street*. Predomina la forma. Es más importante la forma en que se peina y se sienta el locutor que la noticia misma. En todo este énfasis en el brillo de la forma se va perdiendo la noción de la verdad. Se van borrando diferencias éticas fundamentales. Da lo mismo si un Don Johnson en *Miami Vice* está ametrallando a un negro o paseándose por la playa de Palm Beach con una rubia cuando lo que importa en realidad es su facha, y la elegancia fotográfica de la toma.

Donde todo es superficial y plano, como pantalla de televisor o computador, los jóvenes operadores de *Wall Street* van cayendo livianamente en la venalidad. No viene mal entonces una reflexión crítica como la de estas películas, si bien ninguna se arriesga a calar muy hondo. En realidad ninguna se aparta mucho de la vendedora apariencia, donde el montaje narrativo, con su suspenso y su división del mundo en buenos y malos, predomina a tal punto que en realidad no importa tanto el tema. No importa si el espectador entiende de finanzas: la forma de cada toma le dice cuándo debe emocionarse, con quién debe indignarse.

El emperador, el escudero, el patriarca y el mendigo

EN LA PELÍCULA *El último Emperador*, de Bertolucci, hay una compleja metáfora del poder, antes explorada por Cervantes y García Márquez. Configura un poder ficticio, confabulado por los mismos súbditos que lo acatan. Pu Yi, Emperador de la China desde los dos años, vive encerrado en la Ciudad Prohibida, entre cortesanos que se postran a su paso. Un día le revelan la verdad: su poder, de apariencia absoluto en la Ciudad Prohibida, es nulo en la China de afuera, país prohibido al cual ni siquiera puede salir.

El poder del Emperador no ha sido más que una pomposa e intrincada mentira. Enceguecido por la adulación y ofuscado por la información arbitraria y censurada que sus aduladores le brindan, Pu Yi no percibe que son ellos, sus supuestos sirvientes, los que tienen el poder real, si bien él parece disfrutar de todos sus beneficios.

La adulación no sería eficaz sin la vanidad. El Emperador no se resigna a indagar la verdad en tanto su ego es gratificado con tanto fervor. Además, no ha conocido otra cosa. Más notable es el caso de Sancho Panza, escudero que asume la gobernación de la ínsula Barataria a una edad ya madura, también como producto de una confabulación, en realidad de una burla de los Duques que instruyen a sus súbditos a simular obediencia. Lo interesante es la facilidad con que Sancho se deja burlar, el poco interés que tiene de conocer la verdad: ni siquiera averigua «si era ínsula o ciudad, villa o lugar la que gobernaba».

Interesante también es la sabiduría de Sancho, que sorprende con sus sentencias dignas de «un nuevo Salomón... de donde se podía colegir que los que gobiernan, aunque sean unos tontos, tal vez los encamina Dios en sus juicios». Tal vez cualquiera pueda gobernar. Tal vez gobernar sea una actividad para la que sirven sólo los más inútiles, lo que recuerda la acusación al patriarca de García Márquez que le hace su madre: «si al menos supieras cantar, o si fueras arzobispo, o navegante, pero tú... no sirves para nada sino para mandar».

El patriarca de García Márquez (*El otoño del patriarca*, 1975) es un

caso aún más notable que Pu Yi o de Sancho, de credulidad ante un poder ficticio urdido por aduladores, ya que él mismo fue el arquitecto de la maraña de falsificaciones en que se encuentra encarcelado. El mismo ha creado el complejo aparato donde la verdad es censurada en forma tan sistemática, que finalmente no hay posibilidad de discernirla. Sus cortesanos terminan sumiéndolo en un sopor palaciego donde su único contacto con el mundo es un diario impreso sólo para él, y televisión transmitida por circuito cerrado con noticias fabricadas sólo para él.

Todo poder es frágil si privilegia la pompa sobre la información. El anverso del poder pomposo, remoto y dependiente es el del Odiseo de Homero. Odiseo vuelve a Itaca, su reino, después de veinte años, disfrazado de mendigo. Como tal, obtiene información valiosísima que le permite identificar a los adversarios que han procurado usurparlo. Los vence además no con el impacto de su nombre o rango, sino con su real capacidad y fuerza, y la ayuda de la diosa Atenea. Su autosuficiencia le permite relegitimar su poder.

Tanto para Pu Yi como para Sancho hay un desenlace bucólico que les libera de la servidumbre de su poder ficticio. Pu Yi se vuelve jardinero, Sancho vuelve a ser campesino. Las austeras palabras de Sancho al retirarse de la ínsula las podría haber pensado el «rehabilitado» Pu Yi: «más quiero recostarme a la sombra de una encina en el verano, y arrojarme con un zamarro de dos pelos en el invierno, en mi libertad, que acostarme con la sujeción del gobierno entre sábanas de Holanda».

La materia de los sueños

EN UN CUENTO de Giovanni Papini hay un «caballero enfermo» que se cree el mero sueño de un desconocido. Este lo sueña con tal intensidad, que el caballero es «visible incluso a los hombres que están despiertos». Sin embargo su precaria vida podría ser aniquilada en cualquier momento, al despertar del soñador. El caballero, que a pesar de todo se siente normal, cree que el mundo entero es el frágil producto de un «entrecruzarse de sueños de seres semejantes».

El cuento es recogido por Jorge Luis Borges en una Antología de 1940, y responde a una de sus conjeturas recurrentes: de que seríamos el efímero simulacro que algún dios ha soñado. Así «El tiempo es la diversa / trama de sueños ávidos que somos / y que el Secreto Soñador dispersa», y por eso «Si el Eterno / Espectador dejara de soñarnos / Un solo instante, nos fulminaría, / Blanco y brusco relámpago, Su olvido».

En el cuento «Las ruinas circulares» (1941) Borges agrega nuevas dimensiones a su hipótesis onírica. Un mago desembarca en la oscuridad de una «unánime noche» en una tierra dominada por una efigie de piedra. Aprovechando que «el disco de la luna fuera perfecto» para contar con la plenitud de su hechizo, el mago se dedica con paciencia a cumplir una tarea que «no era imposible, aunque sí sobrenatural»: la de «soñar un hombre: soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad». Tras mil y una noches, superando rachas inoportunas de insomnio, y reconociendo que «el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón», logra su propósito. Con la ayuda de la efigie que encarna el dios del Fuego, anima al soñado, «de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso».

El hijo soñado resulta ser inmune a las llamas. Su padre teme que medite en ese privilegio anormal y descubra su precaria condición. Pero un día, enfrentado a un súbito incendio, el padre descubre que él también es inmune al fuego: que él también es un simulacro. Mientras él soñaba a su hijo, otro estaba soñándolo a él.

Saqueando la obra de Papini y con ecos de la filosofía idealista de

Berkeley, del *Quijote*, cuyos personajes han leído parte del libro en que están insertados, haciéndonos pensar que nosotros, sus lectores, también podríamos estar en otro libro, de *Hamlet*, cuyos personajes se ven reflejados en una obra que se presenta en ella, y de las constelaciones infinitas de Pascal, donde cada átomo encierra universos y cada universo es a su vez un átomo, Borges va configurando una metáfora del deslizamiento infinito entre sujeto y objeto, entre lo real e irreal. Vemos y somos vistos, escribimos y leemos, compadecemos y somos compadecidos. Cuando somos el sujeto, nos sabemos reales: nosotros ideamos nuestro contorno a nuestra manera. Sin embargo, somos a la vez el objeto de una visión ajena e ignoramos los prejuicios y las pasiones que la determinan; somos fragmentos más o menos involuntarios y fugaces de los sueños de otro o de otra.

No hay obra que mejor encuadre estas alternaciones que las «Meninas» de Velázquez, donde el pintor aparece en su propio cuadro, sorprendido pintando un retrato que no vemos, si bien un espejo parece reflejarlo e indicar que es un retrato de los reyes, a no ser que éstos estén allí por otra razón, y donde nueve personajes, entre ellos un perro, posan con variado aplomo, mirándonos en tanto les miramos, en algunos casos mirándose entre ellos pero nunca con reciprocidad, sin percibir que un hombre los examina desde la puerta; cuadro en que, como lo percató Michel Foucault, nosotros mismos podríamos ser el tema que Velázquez, de cara a nosotros, está pintando.

Don Quijote y sus verdades

PUEDE O NO SER curioso que el héroe más notable de la literatura hispana se especialice en adaptar la realidad a las premisas de su imaginación. «Todas las cosas que veía las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos», siguiendo su propio lema, tan ferozmente rebelde a la resignación, de que «más vale buena esperanza que ruin posesión». La historia de Don Quijote es en parte la de sus distintos grados de éxito en hacer prevalecer su fantasía sobre su entorno.

Con los molinos de viento que toma por desaforados gigantes, el fracaso es a primera vista rotundo, ya que al arremeter a todo galope contra uno de ellos, el imperturbable molino lo hace rodar por el campo. Sin embargo Don Quijote descubre de inmediato el poder de la racionalización. «Las cosas de la guerra», le explica a Sancho Panza, «están sujetas a continua mudanza». Sin duda el sabio Frestón, su enemigo, ha vuelto a los gigantes en molinos, para quitarle la gloria de su vencimiento.

Muchas de las aventuras de Don Quijote son desvirtuadas por el implacable realismo de Sancho. Es por eso tal vez que resuelve descender solo a la cueva de Montesinos: Sancho espera a la entrada, sujetando la sogá a la que está atado. Sin testigos inconvenientes, Don Quijote comprueba que no sólo Montesinos y Durandarte sino también su amada Dulcinea han sido encantados por el sabio Merlín. Más tarde, con ánimo de burla, sus traicioneros amigos los Duques arman un estruendoso espectáculo nocturno que parece confirmar esta versión. Incluso aparece Dulcinea exigiendo que Don Quijote la desencante, por cierto con «una voz no muy adamada», ya que en realidad proviene de un paje de la Duquesa disfrazado de mujer. El espectáculo no es más que una forma dispendiosa de hacerle el juego al loquito. Pero es entendible que Don Quijote se lo crea. ¿No sería el colmo de la paranoia pensar que miles de personas estuvieran conspirando juntas para hacerle creer algo sólo a una?

El episodio que mejor compendia los variados éxitos de Don Quijote es aquel en que le arrebató una bacía a un barbero itinerante, pretendiendo que es el yelmo de Mambrino. Además le regala a Sancho los aparejos del asno en que el barbero viene montado, tomando su albarda por jaez, y convirtiéndolo

así a Sancho en cómplice del creativo despojo. Más tarde, el barbero llega a reclamar su propiedad a una venta donde nuestros héroes están alojados. Estalla un maravilloso conflicto donde salen a relucir todas las estrategias imaginables para subordinar a la verdad, y cuya versión moderna podría ser un debate político. Don Quijote despliega contra el barbero un arsenal de técnicas: recursos retóricos, el franco descaro (muestra la bacía a todo el mundo: «miren vuestras mercedes» pregunta, «¿con qué cara podía decir este escudero que ésta es bacía?»), la imposición de su rango (¿qué sabe un escudero?), y finalmente la pura fuerza: «quien lo contrario dijere» amenaza «le haré yo conocer que miente».

Ante tanto conflicto, donde «no menos causaban risa las necesidades que decía el barbero que los disparates de Don Quijote», y donde «la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre». Sancho ensaya una componenda, y propone para el consenso la palabra «baciuelmo». En cuanto a la albarda o jaez, tema en que el siempre interesado Don Quijote se declara incompetente ya que sólo le interesa a Sancho, otro comensal, don Fernando, propone una solución democrática. Resuelve someter la verdad a un voto secreto. De acuerdo a su dudoso escrutinio queda legitimada la falaz versión de Sancho, de manera que «la albarda se quedó por jaez hasta el día del Juicio, y la bacía por yelmo y la venta por castillo en la imaginación de Don Quijote».

El arte de Tolstoi

CABALLERO RUSO, educador, anarquista, agricultor, cristiano devoto, aunque excomulgado, el Conde Tolstoi (1828-1910) fue todas esas cosas, pero fue sobre todo el autor de dos de las grandes novelas del siglo XIX. ¿En qué consiste, exactamente, su magia como novelista?

Tolstoi no es un visionario «moderno» como Dostoievsky, no se siente alienado o fragmentado, no es ni mítico ni onírico. Más bien descubre grandeza en las emociones más comunes, y las describe con simplicidad. No es que sea un ingenuo. Corrige despiadadamente sus borradores, en búsqueda, sobre todo, de la honestidad y de la claridad: que no quede un adjetivo efectista o superfluo, una metáfora inútil, un párrafo difícil. Practica lo que el crítico formalista soviético Chklovski llamó la «desfamiliarización»: toma distancia de las cosas más simples para hacernos verlas como por primera vez. Pero el truco en rara ocasión se hace notar. Sólo se siente su efecto. Más que nadie, logra disolver la distancia entre las palabras y las cosas.

Tolstoi es un novelista absoluto: permite que sus personajes vivan a pesar de él mismo. Al emprender *Ana Karenina*, su intención fue denunciar el adulterio. Sin embargo, al dejar vivir a Ana, descubrió que era una mujer cálida, generosa y honesta, reprimida por un marido sarcástico, egoísta y pomposo. Aunque su adulterio implique, según Dostoievsky, el pecado de «basar la felicidad en la infelicidad de otros», el lector la percibe como superior a su marido y a la sociedad hipócrita que la condena. «Puede ser que yo sea mala», dice Ana, siempre coqueta, «pero no miento».

Los personajes de *La guerra y la paz* y *Ana Karenina* siempre se deslizan de cualquier esquema, ya sea propio o del autor. Se imponen una vida arriesgada y por tanto impredecible, sometiendo su espíritu a la constante prueba de la carne y la circunstancia. Salen a pelear en la guerra, o como Ana, cometen imprudencias afectivas. Buscan el porqué de las cosas, lo que les sitúa en conflicto con su entorno. Más aún, sus arduos propósitos espirituales se alteran cuando menos lo esperan: puede ser el efecto embriagador de galopar con los amigos en una cacería, o después, a la luz de la luna, la inesperada gracia para el baile gitano de una joven condesa llamada Natacha; puede ser una herida fulminante en el campo de batalla, que reduce la variada

vanidad de la vida de un príncipe a la contemplación risueña del cielo y sus nubes; puede ser la magia súbita y definitiva de una mirada involuntaria en una noche de ópera.

Con minuciosa atención a las voces y a los cuerpos y a la brecha que con frecuencia los separa de las intenciones, Tolstoi va trazando las irrupciones de emoción que se imponen a los planes de sus personajes. Sus más grandes escenas, como la reconciliación de André y Natacha tras la infidelidad de ésta, son aquellas en que, sin querer, dos personas superan largos resentimientos, permitiéndose el riesgo de pedir perdón, de perdonar y de amar.

En *La guerra y la paz* la visión generosa y abierta de Tolstoi es configurada en el conflicto de dos personajes históricos, Napoleón y el general ruso Kutuzov, su eventual vencedor. Napoleón alberga el sueño fanático de un mundo perfecto al que resuelve someter a Europa entera. Es el símbolo de la falaz y vanidosa creencia de que un hombre puede tener acceso a toda la razón y por tanto el derecho de imponerla. En cambio Kutuzov, como Tolstoi, está abierto a la verdadera naturaleza del hombre y su entorno en toda su fecunda complejidad, con todas sus razones variadas y conflictivas. Descubre que ser buen general implica paradójicamente la subordinación de su voluntad personal al curso natural de las cosas, ya que sólo al estar en armonía con ellas podrá tal vez influirlas. Citando una antigua metáfora, Kutuzov renuncia a arrancar la manzana del árbol, antes que esté madura.

El tono menor de Anton Chejov

MÉDICO RURAL, cuentista y dramaturgo, Anton Chejov (1860-1904) observa con lúcida compasión una sociedad rusa que transita tardíamente del feudalismo autocrático al capitalismo. Su visión es una mezcla entendible en un médico, de esperanza en la perfectibilidad del ser humano, y atención a sus debilidades y limitaciones.

Las obras teatrales de Chejov están situadas en un presente lúgubre y mediocre. El escenario es un pueblo provinciano, similar al Taganrog de su infancia, «sucio y monótono, con calles desiertas y habitantes perezosos e ignorantes». Los personajes intercambian observaciones lánguidas como la de Prozorov en *Las tres hermanas*. «Aquí», dice, «la gente no hace sino comer, beber y dormir... y para no embrutecerse de aburrimiento, se dedican a la calumnia, al vodka, al juego y a los pleitos».

Entre sus bostezos y silencios, cada personaje es estremecido de vez en cuando por alguna ilusión afectiva, pero su ser amado siempre ama a otro, o es inalcanzable, como Yelena en *Tío Vanya*, que ha subordinado su vitalidad a un marido egoísta y distante. La sensación es de vidas desperdiciadas; juventudes empantanadas en la monotonía o dedicadas a un trabajo inútil, como el del tío Vanya y Sonya, su sobrina solterona, que mantienen al Profesor Serebriakov, sin darse cuenta que en vez de ser el genio que creían, es pomposo y pedante, inmune a la más tímida originalidad.

Tanto desgano sería poco interesante si no estuviera permeado de los destellos de entusiasmo que le dan a las obras su dramatismo. Las tres hermanas, que llevan ya once años hundidas en un pueblo olvidado, no pierden la esperanza de volver a Moscú, y si bien cada vez que resuelven hacerlo la idea se disuelve en el sopor provinciano, les da ánimo para vivir.

Los personajes de Chejov viven conmovidos por proyectos y esperanzas. Van a conquistar a su amada, van a construir una casa, van a plantar árboles. En el peor de los casos, viven de la nostalgia de lo que podrían haber sido, como el tío Vanya que «podría haber sido un Dostoievsky o un Schopenhauer». Las fantasías se disipan con el efecto del vodka, o con la falta de interés del interlocutor, en diálogos que son más o menos de sordos. Pero nunca son abandonadas, y nunca pierden su frágil heroísmo.

Un hecho conmovedor es que incluso estos entornos monótonos y despreciados son vulnerables: pesa la amenaza de algo aún peor. En una Rusia en plena transformación las antiguas costumbres ya no sirven para saldar las cuentas, y la propiedad, por destaralada que esté, corre el riesgo de perderse. Cuando es amenazada la hacienda del tío Vanya, o cuando la señora Ranyevskaya vende su huerto de cerezas, la pérdida es una tragedia. El espectador, entonces, se da cuenta que había caído en una trampa: se había dejado llevar por las quejas de los personajes a creer que sus vidas eran insostenibles, sin darse cuenta que esas quejas son la esencia misma de la vida, y que esas vidas son las nuestras. Por eso hay tanta angustia en los desenlaces de Chejov, cuando se rompe el *status quo* supuestamente aborrecido, y aparecen las maletas de la despedida, y suenan los portazos y crujen los candados del alejamiento.

Chejov practica un arte de tono menor, de observación compasiva, nostálgica, permeada de un humor sabio y resignado que bordea la tristeza, sin caer en su abismo, y que permite que un tímido heroísmo persista en los entornos menos promisorios. Ese tono menor tan particular tiene ecos persistentes en el arte del siglo XX: el más reciente es la película de Woody Allen, *Septiembre*, homenaje consciente a Chejov; una suerte de compendio de sus obras teatrales que evoca los mismos desencuentros, la misma fragilidad de espacios y el mismo apego pertinaz a la vida, a pesar de la pasajera tentación del suicidio.

El retrato de un pintor

ACHILLE EMPERAIRE era bastante mayor que Paul Cézanne. Ambos eran de Aix-en-Provence, ambos eran pintores, ambos concurrían, hacia 1868, a la tienda de arte de Julien Tanguy, tempranero amigo y expositor de los impresionistas, cuya imagen perdura en tres retratos de Van Gogh: «el buen Tanguy», como lo llama Cézanne en sus cartas a Emile Zola, en cuya tienda de la calle Clauzel a veces aparece «el viejo y querido Emperaire».

Intuyo que para el Cézanne de veintinueve años, pintor ya de notables paisajes y retratos que prefiguran con claridad su eventual madurez, pero que nadie reconoce (ni siquiera su amigo Zola, que aprecia más su conversación que sus cuadros), el pintor Emperaire, al que ha resuelto retratar, es un hombre de respeto. Intuyo que Cézanne lo trata con la cortesía adicional, falsa e incómoda, que inspira su enorme cabeza de enano, asentada en un cuerpo que se va amenguando hasta concluir en dos piernas abruptas y flacas.

¿Cuántas veces ensayará Cézanne la forma en que le pedirá a Emperaire sentarse para el retrato? Porque si bien le pone al retrato eventual la inscripción «Achille Emperaire Pintor», Cézanne sabe íntimamente que no es al pintor que le interesa consagrar, sino al enano deforme, o a la poesía que surge al juntarse los dos atributos, y no quiere ofenderlo.

Cézanne sienta a Emperaire en un sillón floreado, el mismo en que hace dos años ha colocado a su padre en un retrato en que éste está leyendo «L'Événement», el diario en que colabora Zola. El padre, concentrado en el diario con su cara de banquero tolerante y escéptico, dispuesto a divertirse con su lectura sin esperanza de que sea interesante, se acomoda en el sillón con aplomo. Apenas se fija en qué está sentado. Su aspecto relajado es reflejado en el impresionismo difuso y generoso de los gruesos tonos de la espátula del pintor.

Para Emperaire, en cambio, el sillón parece un trono, rígido y formal. Su incomodidad es obvia, si bien la atenúa un banquito en que apoya sus pies, para que no le queden colgados en el aire. Con su cara triste y resignada, de hombre que ha superado el rencor, el enano parece aceptar la obligación pasajera de sentarse en este trono que no le pertenece. Está posando como en forma transitoria para un retrato que pretende eternizarlo. El relajado

impresionismo del retrato del padre ha dado lugar a contornos definidos, austeros. En la pieza ya no hay más decoración. Ha desaparecido la naturaleza muerta —un cuadro anterior de Cézanne— que adornaba la pared. Con las letras verticales y enfáticas de la inscripción a la vez solemne e irónica, el retrato de Empeaire tiene el aire de un icono cuya severa formalidad contrasta con la tímida reticencia de su sujeto, que de antemano se sabe fuera de lugar.

Mientras tanto, ¿intuirá el respetado y maduro pintor Achille Empeaire que será recordado no por su propia obra, sino sólo en este retrato pintado por otro, por el joven, el novato, el desconocido? ¿Intuirá que su destino como pintor será el de ser pintado?

El retrato de Empeaire fue entregado por Cézanne al Salón de París de 1870, junto con un cuadro de una desnuda reclinada. Ambas piezas fueron ridiculizadas y rechazadas. La desnuda, una de las pocas que pintó Cézanne, fue adquirida posteriormente por Gauguin. En 1884 fue depositada en la tienda de Tanguy, donde fue vista y descrita por varios críticos y artistas. La impresión de ruptura dada por el codo y la cadera, exageradamente prominentes y huesudos, tendrá ecos en generaciones futuras. Sin embargo, de repente, la desnuda es robada o perdida. El cuadro desaparece sin rastro, destinado al olvido o a la conjetura, como la obra entera a que Achille Empeaire ha dedicado su vida. No así el retrato de Empeaire, actualmente acogido con gloria al Musée d'Orsay de París, uno de los cuadros más famosos y notables de Cézanne.

Cuadros de una exposición

LA ACTUAL EXPOSICIÓN de la National Gallery de Londres, de pintura francesa proveniente del Hermitage de Leningrado y del Museo Pushkin de Moscú, con obras maestras desde Watteau hasta Matisse, es otro triunfo de «glasnost» cultural. Las galerías rusas son de una riqueza impactante, reveladora para un público occidental: reúnen más de dos mil obras sólo de la escuela francesa.

Las grandes colecciones rusas, iniciadas por Pedro El Grande (1682-1725) tras su heroica decisión de fundar una ciudad clásica en los fríos pantanos del río Neva, se consolidaron con la decisión de Catalina II, en 1764, de fundar el Hermitage en un San Petersburgo ya construido. Allí empieza una tradición de adquisiciones dispendiosas e inspiradas, producto de la avidez cultural de un país que está recién saliendo del medievo, y de la habilidad de la emperatriz en asesorarse. Se escribe con los principales pensadores franceses de la época, y Golitsin, su embajador en París, se apoya especialmente en Diderot. Por recomendación de éste contrata a Falconet a hacer un monumento a Pedro El Grande. El zar es esculpido a caballo, en postura de déspota ilustrado. Su mirada, a la vez visionaria y cruel, es celebrada hacia 1830 en «El Jinete de Bronce», notable poema de Pushkin. Con Diderot y Falconet llegan a Rusia obras de contemporáneos como Chardin, Boucher, Greuze, Vernet. A su vez Diderot ayuda en la compra de colecciones enteras de arte europeo.

Dados los recursos y el buen gusto accesibles a la aristocracia, es entendible la riqueza de la colección imperial, y las de algunos aristócratas del siglo XIX como Stroganov, Yusupov y Guryev. Mucho más conmovedoras son las colecciones de los nuevos empresarios burgueses que surgen con el capitalismo ruso, tras la liberación de los siervos en 1861. Entre ellos, los más destacados son Shchukin y Morozov, empresarios de Moscú que reúnen las colecciones de pintura impresionista y cubista más notables de su época.

Estos empresarios eran producto de un país en ebullición económica y artística, cuyo promisorio auge capitalista coincide con el florecimiento de escritores como Blok, Mayakovsky y Gorky, de músicos como Moussorsky, Stravinsky y Prokofiev, de pintores como Chagall, Kandinsky y Malevich y

de arquitectos Art Nouveau como Chekhtel. La vanguardia internacional estaba en Moscú tanto como en París o Berlín. No es sorprendente, entonces, la audacia de Morozov y Shchukin. Hacia 1913 la colección de Morozov ya comprende un centenar de cuadros impresionistas y posimpresionistas, entre ellos diecisiete de las mejores obras de Cézanne. Shchukin, adicto también a Cézanne, es a la vez admirador de Gauguin, Picasso y Matisse. Este viajó a Moscú en 1911 para instalar sus famosos paneles «Danza» y «Música» en la casa de Shchukin, en que ya había cincuenta obras de Picasso, casi todas de su época cubista.

La calidad de estas colecciones proviene de su osadía, de su originalidad. El viajero occidental que las ve en Rusia no encuentra meros ecos de lo que ya ha visto en París. Se ve obligado a repensar a cada pintor. Hay una apertura a la disonancia, a la chispa de locura que es el signo de un verdadero acto creativo, que distingue a estas colecciones rusas de aquellas más conservadoras, como la colección Phillips en Washington, donde el coleccionista ha optado por cuadros seguros, «representativos», donde el espectador siente la angustia o el alivio —según su temperamento— de la repetición.

Hacia 1917, la casa de Shchukin era un lugar predilecto de encuentro para los jóvenes artistas de Moscú. Entonces irrumpe la revolución. Por un breve tiempo ésta despierta el fervor de los artistas, pero hacia 1923 la mayoría ya está en alguna de las diversas fases de la desesperanza: el exilio, el silencio o la propaganda. Ese año las colecciones de Morozov y Shchukin, ya expropiadas, son fusionadas en un museo estatal que las preserva, pero que ya no les agrega nada nuevo.

Tracy Chapman: La niña inmaterial

LA MÚSICA POP o rock anglosajona ha sido una de las formas de arte de mayor acceso en los últimos treinta años. Una canción exitosa recorre el mundo con sorprendente rapidez, y es escuchada masivamente en lugares tan dispares como Tokio o Santiago. Por eso su evolución refleja o prefigura importantes cambios de estilo en la sociedad.

En los últimos cinco años han predominado en las ventas estrellas como Michael Jackson y Madonna que han entregado un producto alegre, pero superficial, un paquete producido como en línea donde la voz es casi ahogada por un acompañamiento más o menos sintético. El *ethos* de esta música veloz y agradable es de un mundo lleno de brillo material, donde la vida es una fiesta, una vacación romántica en alguna isla bonita.

Siempre ha habido excepciones: grupos o cantantes originales y pensativos como Dire Straits, U2, Suzanne Vega o Sting, y la música rock se ha ido enriqueciendo también con sonidos de otras etnias, como el reggae, el beat, la salsa e incluso el canto jondo, cuyos ecos se escuchan en la música de los Gypsy Kings. Sin embargo es raro que aparezca una voz nueva, propia, diferente, con el impacto masivo que ha tenido la joven cantante negra Tracy Chapman, surgida recién, como su lejana antecesora Joan Báez, en los bares de Cambridge, Massachusetts mientras estudiaba en Tufts University, y convertida en el principal éxito de ventas de este verano norteamericano e inglés.

La extraordinaria voz de Tracy Chapman, rica y espesa, se proyecta sin trucos técnicos, dominando la instrumentación simple de sus tres o cuatro acompañantes. A veces se deja acompañar sólo con su propia guitarra y en una canción, recordando a Suzanne Vega, se oye sólo su voz.

Las melodías son de formato folk y las canciones en su conjunto van creando una suerte de autobiografía, de entorno duro y hostil. Un padre borracho es abandonado por la madre, y la narradora tiene que dejar el colegio para cuidarlo. En el barrio se oyen alaridos en la noche, pero la policía llega tarde, a la hora del silencio ya fatal. Las líneas de un ferrocarril separan a los blancos de los negros, pero de vez en cuando una negra es asaltada y brillan los cuchillos de la venganza, violando el «sueño de América». A pesar de todo, perduran valores simples como el perdón, y Tracy describe con cariño

los sacrificios muy precisos, como «dos semanas en una cárcel de Virginia», que demanda el amor en esos barrios agresivos y frágiles. A la vez sueña con tener «montañas de cosas»: champagne, caviar, pieles, una empleada que le traiga todo, gente buena que ella pueda usar, como peldaños en su carrera; pero el sueño es ferozmente irónico y termina siendo como una parodia de la «Material Girl», la niña material de la canción de Madonna.

Hay en todo esto un tono de protesta. Hay crítica a la neolengua que permite llamar «guardián de la paz» a un misil, y una revolución silenciosa brota «como un susurro» en las colas de los cesantes. Pero la protesta nunca cae en propaganda porque la visión de Tracy Chapman es compleja, de mujer más bien confundida y ambigua, que busca una identidad entre su entorno modesto y sus fantasías, para poder «pertenecer y ser alguien». Además acentúa la complejidad con hábiles cambios que introduce en la secuencia de los versos, de manera que cada afirmación es matizada por su lugar fluctuante en la canción.

El rostro rústico y humilde de Tracy Chapman, con su gran voz que comunica un mundo duro, complejo e individual, puede estar reflejando un vuelco del hedonismo materialista yuppie de los años ochenta a un espíritu más pensativo y preocupado: reacción a un consumismo bobo, casi colectivista, de productos y hasta estilos de vida empaquetados, hacia una búsqueda más individual, más auténtica, más selectiva y exigente, más culta y (para la generación post-SIDA y post-Chernobyl) menos irreflexivamente confiada.

El camino de la libertad

EL PLEBISCITO ha quedado en la memoria como una expresión conmovedora de madurez colectiva. Fue impactante la naturalidad con que miles de vocales, sin experiencia alguna, se hicieron cargo del acto, con eficiencia e imparcialidad. Escogidos en forma aleatoria, dieron una demostración de la capacidad de cualquier chileno de insertarse con talento y eficacia en un sistema bien concebido. Fue impactante también la serenidad de los votantes mientras esperaban en las colas. No había ningún afán propagandístico: cada cual albergaba su decisión como un tesoro oculto, respetando el secreto de su vecino con resignada tolerancia. Este respeto mutuo sugiere una ciudadanía más tolerante y adepta al pluralismo que la de los que insisten que el país está duramente polarizado. El acto mismo borraba la dicotomía «sí/no» que el plebiscito planteaba, y la razón principal del resultado es tal vez un espontáneo rechazo a la forma misma de la pregunta. La ciudadanía no votó necesariamente por un bando u otro. Votó, de acuerdo tanto a la Constitución como a la misma propaganda del «no», por elecciones competitivas.

El resultado del plebiscito demostró también la importancia política de la televisión, desde que el modelo económico le ha dado a casi todos los chilenos un televisor. Según la encuesta del Centro de Estudios Públicos (CEP) la franja publicitaria del «no», vista por más del 90 por ciento del electorado, derrotó a la del «sí» en la devastadora relación 56:23. Fue considerada más dinámica, motivadora, entretenida, optimista, clara y entendible. Tal fue su impacto, que en tanto los salarios reales subían notablemente entre junio y septiembre, los encuestados percibían un deterioro de su situación económica en el mismo lapso. Se fue comprobando el principio de Saatchi & Saatchi, los publicistas que idearon el triunfo de la señora Thatcher en 1978: «las oposiciones no ganan las elecciones; los gobiernos las pierden».

El demostrado impacto de la televisión nos enfrenta a varios desafíos. En primer lugar es evidente que si Chile ha de tener una sociedad democrática, abierta y libre, son urgentes las reformas que permitan el surgimiento de canales de televisión pluralistas. Los existentes deben adquirir más autonomía, y se debe dar lugar a nuevos canales privados, que compitan con ellos.

Una vez abierta la televisión, cada grupo o movimiento tendrá el

IMPROVISACIONES

desafío de «vender» su proyecto de sociedad. A primera vista, es más fácil vender un proyecto estatista y populista. La gente no entiende mucho de economía, no sabe muy bien qué causas producen qué efectos, y por eso es susceptible a la demagogia, a la esperanza de que el bienestar pueda ser obtenido por decreto.

Felizmente es posible contrarrestar la demagogia. Cualquier electorado termina comprendiendo las bondades de una propuesta que integre la libertad política, económica y social, si es proyectada con mística y entusiasmo desde sus más profundas raíces filosóficas. No basta con comunicar la eficacia de la ortodoxia económica, difícilmente conmueve a la gente. Hay que lograr que cada persona sienta el valor de su libertad, responda al desafío de su responsabilidad y se convenza de los beneficios que le sobrevendrán al hacerlo.

La libertad integral, incluyendo siempre la económica, ha sido acogida como propuesta política por líderes tan dispares como Margaret Thatcher y Mario Vargas Llosa. Es que supera las viejas divisiones entre derecha e izquierda. Ahora toca que en Chile surja un movimiento multipartidista que aglutine todas las fuerzas, ya sean del «sí» o del «no», que la promuevan, para ganar las próximas elecciones y llevar al país, finalmente, al desarrollo. Entonces cada ciudadano podrá forjar su propia alegría, individualmente, o en los grupos que él escoja cada día.

Chile y Nueva Zelanda

¿SE PARECE CHILE a Nueva Zelanda? Hay algunos que objetan la pregunta, como afrenta a sus convicciones latinoamericanistas, como si similitudes con un país excluyeran la amistad con otros. Hay quienes la objetan por nacionalismo, percibiendo una amenaza a la pureza de Chile en toda comparación con otro país, en especial si éste es anglosajón y protestante. Hay quienes la objetan por pesimismo. ¿Cómo podemos compararnos con un país desarrollado, cuando nuestro destino es ser un país mediocre y pobre?

Es cierto que hay diferencias. Nueva Zelanda es un país muy inglés. País de rugby y de cricket. País de lluvia empedernida donde la gente se saluda con una opinión sobre el tiempo. País donde se maneja a la izquierda y donde puede haber un taco porque una pareja de ancianos está cruzando la calle: ella, pulcra y rosada, de pelo blanco; él, la cara trizada por el viento, en shorts, reacio a abandonar la atávica superstición de su raza, de que en el extranjero siempre hace calor.

Nueva Zelanda es distinto a Chile también porque nunca fue «subdesarrollado». Fue colonizado en una época posterior a Adam Smith, cuando Inglaterra ya había adoptado la libertad económica, reconocida como el fundamento de la riqueza. Los primeros neozelandeses fueron relativamente libres de interferencias burocráticas y centralistas. Huyendo de la estratificación social de la madre patria, eran además resueltamente igualitarios. Hacia 1895, la Nueva Zelanda de los liberales Reeves y Seddon era considerada el país más «progresista» del mundo, celebrado como tal por socialistas fabianos ingleses como Bernard Shaw y Beatrice Webb.

Las diferencias son notables, pero también lo son las similitudes. Nueva Zelanda comparte el clima y la geografía de Chile, de Curicó a Punta Arenas. País frutero y maderero, produce, junto a Chile, el 70 por ciento del pino radiata del mundo. Sus productos deben atravesar enormes distancias: el neozelandés, como el chileno, vive el desafío del aislamiento, y construye en la otra cara del mundo una conmovedora vida que el europeo, en general, ignora.

Sus lagos, volcanes y ventisqueros, su ubicuo mar y sus frondosos bosques nativos repiten con sorprendente precisión los paisajes de Chile.

Como éstos, muchos de ellos son remotos: lagos de impactante belleza que apenas son vistos por el hombre; milagros secretos intactos, desde que la joven novelista Katherine Mansfield escribiera desde los geysers de Rotorua, en 1907: «cuando Nueva Zelanda sea más artificial, dará origen a un artista capaz de tratar sus bellezas naturales».

Nueva Zelanda, como Chile, se embarcó en este siglo en un insostenible camino estatista. Entonces en Chile un gobierno militar, y en Nueva Zelanda uno socialista, se embarcan —los dos casos son insólitos— en una revolución libremercadista. En ambos países se enfrentan los intereses creados, corporativos o sindicales, que los artificios estatistas sostenían. En ambos se logra diversificar la economía. Pero en ambos la revolución es incompleta. En Chile no se levanta el control de cambios; en Nueva Zelanda falta un plan laboral. Con sus puertos paralizados por la acción de un puñado de obreros portuarios, sostenidos, como los puertos chilenos del pasado, por un monopolio, los neozelandeses se asombran de que en Chile haya políticos que aspiran a modificar el plan laboral.

En el futuro los políticos de ambos países nos acercarán o nos alejarán. Si seguimos profundizando la revolución económica del último decenio, terminaremos alcanzando los niveles de riqueza de Nueva Zelanda. Si en Nueva Zelanda se arrepienten de su revolución libertaria, terminarán alcanzando los nuestros de pobreza.

Australia o la distancia tirana

EN ESTE SU AÑO bicentenario, Australia se ha puesto de moda, venciendo lo que el historiador G. Blaney llamó «la tiranía de la distancia». En cine, arte, literatura y música, australianos son acogidos en Londres o Nueva York sin condescendencia. Mientras tanto empresarios australianos adquieren empresas multinacionales, canales de televisión en Estados Unidos, y diarios del prestigio del *Times* de Londres.

También llegan a Chile. Son ecos de la época hacia 1900, cuando los vientos del Oeste aceleraban el trayecto de bergantines de Australia a Valparaíso. Dejaban carbón y cargaban salitre para seguir rumbo a Europa. Chile era el tercer destino más importante de la flota mercantil de Australia. Semillas de dedales de oro chilenos, dispersadas por su tripulación, germinaron en las costas de Australia donde hasta ahora despliegan sus notorias flores amarillas. En un florecimiento migratorio paralelo, en 1904, J. C. Watson, nacido en Valparaíso, fue nombrado el primer jefe de gobierno laborista de Australia.

La ritual excusa latinoamericana por su subdesarrollo, de ser «países jóvenes», es desplomada por el éxito de esta lejana nación que se origina con el desembarque de una desganada colonia de presidiarios ingleses en 1788. La cultura anglo-celta que ellos trasplantan va convirtiendo a Australia en uno de los países más ricos, libres, pacíficos y ordenados del mundo.

Es cierto que los aborígenes no se han integrado a los beneficios de la modernidad, debido en parte a un exceso de subsidios, producto del sentido de culpa de una raza colonizadora, condicionada a atribuirse pecado original en el paraíso. Es cierto que Australia ha sido beneficiada por una proporción inusitada de recursos naturales, si bien éstos fueron ignorados por sus milenarios nativos y por los primeros gobiernos británicos. Pero la verdad es que en un brevísimo tiempo Australia no sólo se ha convertido en un coloso económico donde no hay pobreza significativa. Ha generado una sociedad con cultura propia, de gente variada, compleja, informada, abierta y agradecida del singular azar que les ha reunido. Un financista australiano, de origen centroeuropeo, me confesó en Melbourne que se fue a Australia en vez de Chile, en 1945, por la mera casualidad de que los australianos contestaron primero su solicitud de

inmigración. Con razón el narrador de *Johnno*, novela de David Maloof, dice que es «extraño, hasta gratuito ser australiano», gratuidad que hace aún más conmovedora su compleja y convencida cultura.

En Australia le impacta al extranjero una estimulante tensión entre la similitud y la diferencia. Es un calco de Inglaterra modificado por la enormidad. Caminando por las playas de Lorne en Victoria, uno se siente en el litoral central chileno, salvo que los árboles son una variedad chata, exótica y sinuosa de eucalipto, el «viminalis», totalmente distinto al eucalipto que fue importado por García Moreno de Australia al Ecuador y que eventualmente llegó a Chile. Y en las ramas de los eucaliptos australianos se observan enormes loros blancos y colorados. De repente un echidna, o puercoespín marsupial, hace frenar el auto, mientras cruza la calle, lento e impávido. Al conversar en Sydney con un niño con cara de inglés recién llegado, uno descubre que acaba de estar con su colegio en el «bush» o selva virgen, a probar su capacidad de sobrevivencia entre culebras venenosas, y que le están enseñando japonés como segundo idioma, en esta su isla perdida entre América y Oriente.

Estas perspectivas inéditas son las que le dan a Australia su cultura distinta, que con su vitalidad y sus mitos nuevos va enriqueciendo a la de sus ancestros. Para un inglés la vida sería inconcebible sin la intermitente fantasía de la alternativa antípoda, la que le permite soñar con horizontes ilimitados. La imposible lejanía le obliga a veces a consolarse con el recurso del desprecio: el australiano es primitivo y simplón. Pero en un día húmedo y frustrado, imaginar los asoleados espacios «allá abajo» le permite al inglés la secreta sonrisa de la esperanza.

Los aniversarios de la libertad

FRIEDRICH HAYEK ha distinguido entre dos tipos de «liberalismo»: el de Europa continental, cuyo acto más notable, la revolución francesa, tendrá su bicentenario en 1989; y el anglo-sajón, o «clásico», fundado en una antigua tradición de libertad individual ya manifiesta en la Carta Magna de 1214. Este liberalismo se consolida en Inglaterra con la «Gloriosa Revolución» de 1688, que termina con las pretensiones absolutistas y centralistas de la monarquía, sometiéndola a la soberanía del Parlamento. Cien años más tarde se expresa en la Constitución norteamericana.

Si se considera que este año de 1988 ha marcado también el cuadricentenario de la derrota de la Armada que Felipe II envía a Inglaterra para expurgar su herejía y someterla al centralismo habsburgués, y el bicentenario de Australia, cabe concluir que ha sido un año para celebrar múltiples actos decisivos en la historia de la libertad individual. Ojalá su memoria nos fortalezca para medir con cautela las alabanzas a la revolución francesa que están por acosarnos.

Según Hayek, el «liberalismo» de la revolución francesa es producto de un falso racionalismo que postula que un individuo puede tener acceso a toda la razón. Si es así, el mejor gobierno será una dictadura centralista de personas iluminadas, que fijará las metas de la sociedad. Con todo su anticlericalismo, esta revolución fanática es heredera de la intolerancia religiosa. El acceso privilegiado a la verdad de Dios es reemplazado por la razón. Frente a la resistencia de los escépticos, las hogueras de las persecuciones religiosas son sustuidas por la guillotina. En el siglo XX el corolario de esta arrogancia es el totalitarismo nazi o soviético.

El liberalismo clásico, al contrario, se nutre de la humilde premisa de que todo individuo, por inteligente que sea, es relativamente ignorante, además de pecador. Nadie tiene acceso a toda la razón, mucho menos a la verdad, que nadie —o sólo Dios— conoce. Por tanto, no conviene confiar a nadie un exceso de poder, o ponerle metas concretas a la sociedad. El futuro es más complejo y fecundo que el que diseña un gobierno: ningún ejemplo mejor que la misma Australia, diseñada por los ingleses como colonia penal, que se convierte a pesar suyo en una de las sociedades más prósperas del mundo.

En la tradición liberal clásica, los individuos se someten al dominio no de hombres brillantes sino de leyes. Estas son producto no del código de algún iluminado, sino de la experiencia milenaria. En Inglaterra los complejos derechos que ésta ha ido consolidando nunca han sido reducidos a la enredada pobreza de una Constitución escrita.

Una característica del liberalismo clásico es su modestia, la convicción de que no corresponde tomarse demasiado en serio. Por eso tal vez estos centenarios han sido apenas celebrados en los países afectados. La excepción es Australia, donde el historiador chileno Claudio Véliz organizó una cadena de hogueras la noche del solsticio del invierno austral, acto de jolgorio colectivo que cubrió 15.000 kilómetros de territorio e involucró a más de dos millones de personas, y que recordó la cadena de hogueras que había sido encendida en Gran Bretaña en 1588 para advertir la llegada de la Armada.

La capacidad para controlar el fuego es propia del ser humano y tal vez el cimiento mismo de la civilización. Casi todo pueblo primitivo venera al fuego, atribuyéndole algún origen mágico, si bien no siempre con la excentricidad del maorí para quien proviene de las uñas de una abuela. Su brillo y calor nos despierta fascinación atávica, agradecida camaradería. Genial, entonces, la idea de la hoguera como símbolo de amistad, libertad y civilización, en un país donde el incendio forestal, repentino y voraz, es todavía una amenaza constante a las frágiles hazañas del hombre libre, aun cuando éste haya superado las apasionadas hogueras de la intolerancia.

La elegancia popular

1989...

Una característica esencial de los países desarrollados ha sido el acceso masivo a una cultura que antes era privativa de un estigio reducido de privilegiados. En las grandes ciudades son cada vez más numerosos los sectores populares que disfrutan de aire acondicionado. Restaurantes de elegancia o pretensión se multiplican con asombrosa velocidad, y en algunos hay que pedir mesa con días de anticipación. Contrario a lo que superficialmente se dice, ha habido además una explosión en el interés por la cultura. El que llega desprovisto a descubrirnos como lo de Degas o Georgia O'Keefe en Nueva York, o la de Goya en París, descubre que otros aporreados las verdades por abrumar cultura. Y el público sueña con la mayor naturalidad un lenguaje que antes era del dominio de unos pocos filólogos o críticos. Una nueva cultura con apuro de semiólogo que para Degas «el taller es un movimiento de colores sin referentes». Otra le explica a su amigo que la «interferencia de Georgia O'Keefe con el paisaje de Nuevo México es recíproca».

Grandes industrias se desarrollan con el fin de entregar productos distinguidos a un público que si bien es masivo, está compuesto de personas antiguas de diferenciarse de la masa. En ropa hay por ejemplo una competencia con marcas, de Ralph Lauren y sus imitadores, que suplen pertenencia a algún club exclusivo sin cuando las visitan millones de personas, o las abren costuras con rayos diagonales, que evocan las de colegas o regimientos de élite. Por una módica suma se adquiere un status subliminal inmediato.

El desafío de las publicistas es lograr vender masivos sin que el cliente pierda la ilusión que su compra es signo de superioridad. Esta difícil combinación se ha logrado en productos tan diversos como el agua mineral Perrier (debería haberse vendido en Estados Unidos una conversación similar, casi a beber champagne) o el perfume Opium de Yves Saint Laurent, el perfume más exitoso de todos los tiempos vendido a base de asociarlo con una suerte de disolución sensual.

Los trucos para dar la ilusión de exclusividad son varios. En Nueva York abundan las tiendas en que hay que tocar un timbre para entrar, cuando se abre finalmente la puerta, tras un angustioso segundo de latitudinaria, el

La elegancia popular

UNA CONSECUENCIA notoria de la riqueza de los países desarrollados ha sido el acceso masivo a costumbres y conocimientos que antes eran reservados a un exiguo reducto de privilegiados. En las grandes ciudades son cada vez más numerosos los sectores poblados por *boutiques* de aire refinado. Restaurantes de elegancia o pretensión se multiplican con asombrosa velocidad, y en algunos hay que pedir mesa con días de anticipación. Contrario a lo que majaderamente se dice, ha habido además una explosión en el interés por la cultura. El que llega desprevenido a exposiciones como la de Degas o Georgia O'Keefe en Nueva York, o la de Gauguin en París descubre que están agotadas las entradas por semanas enteras. Y el público maneja con la mayor naturalidad un lenguaje que antes era del dominio de unos cuantos filósofos o críticos. Una dama exclama con aplomo de semióloga que para Degas «el ballet es un movimiento de colores sin referente». Otra le explica a su amiga que la «interlocución de Georgia O'Keefe con el paisaje de Nuevo México es recíproca».

Grandes industrias se desarrollan con el fin de entregar productos distinguidos a un público que si bien es masivo, está compuesto de personas ansiosas de diferenciarse de la masa. En ropa hay por ejemplo esas chaquetas con escudos, de Ralph Lauren y sus imitadores, que sugieren pertenencia a algún club exclusivo aun cuando las visten millones de personas, o las ubicuas corbatas con rayas diagonales, que evocan las de colegios o regimientos de elite. Por una módica suma se adquiere un status subliminal inmediato.

El desafío de los publicistas es lograr ventas masivas sin que el cliente pierda la ilusión que su compra es signo de superioridad. Esta difícil combinación se ha logrado en productos tan diversos como el agua mineral Perrier (beberla ha adquirido en Estados Unidos una connotación similar, casi, a beber champagne) o el perfume Opium de Yves Saint Laurent, el perfume más exitoso de todos los tiempos vendido a base de asociarlo con una suerte de distinción sensual.

Los trucos para dar la ilusión de exclusividad son varios. En Nueva York abundan las tiendas en que hay que tocar un timbre para entrar: cuando se abre finalmente la puerta, tras un angustiante segundo de incertidumbre, el

agradecido cliente se siente aceptado donde podría haber sido excluido y donde otros —ojalá— lo serán. Al entrar escuchará, probablemente, música clásica. Lo ideal es alguna pieza a la vez refinada y reconocible, como *Las cuatro estaciones*, de Vivaldi, donde el oyente, aun cuando no pueda identificarla con precisión, siente el halago de pensar que no está lejos. Cuánto más cerca aún estará, si compra esa joya, esos zapatos, ese pan francés.

Otro ingrediente esencial de la tienda será el sabor a antiguo, a historia, a tradición. Nada para eso como la casa de Ralph Lauren, con sus espejos ahumados, sus estanterías con libros viejos, sus chimeneas prendidas, con botas de montar dejadas al lado como a secarse después de un día de cacería, sus biombos levemente desteñidos, decorados con acuarelas de faisanes y perdices, sus mesas de madera envejecida, con alguna Brownie dejada como al azar, cámara con que tomaron, tal vez, las fotos de personajes con aire de antepasados que adornan las paredes, junto a las numerosas pinturas de caballos a la manera de Stubbs y las cabezas de venados, cazados en algún remoto otoño. En el quinto piso de la casa venden hasta olores viejos: cojines que dispersan la fragancia de hierbas victorianas olvidadas.

Hay quienes protestan contra toda esta ansiedad por el *status*, de «consumidores» cada vez más «materialistas» y menos «solidarios». Tal es la fuerza de esta protesta que felizmente los mismos «consumidores» se han sumado a ella. Hábilmente los publicistas la han incluido en el inventario que el *status* demanda, convirtiendo el sentido de culpa en un atributo más de la elegancia popular.

El libro por venir

TAL VEZ los mejores libros no han sido escritos, ni lo serán nunca. Aquellos libros que un escritor alberga en los más secretos confines de la imaginación. La novela perfecta, que penetra todas las vicisitudes del espíritu y de la carne, en un estilo innovador que explora las fronteras del idioma, pero es accesible y ameno.

¿Cuántos escritores morirán como Jaromir Hladik, ese autor de obras inconclusas inventadas por Borges? Condenado a muerte, le falta componer el último acto de una tragedia en verso. Frente al pelotón de fusilamiento, entre la orden de disparar y el instante de morir, y sin «disponer de otro documento que la memoria», Hladik redacta los perfectos hexámetros que le faltan. Nadie conocerá este «milagro secreto», producto de la relatividad del tiempo, que Hladik urde en ese instante. Su obra no puede estar destinada «ni para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía».

La historia está llena de personas de extraordinario potencial literario que nunca satisficieron o que fue superior a su ocasional rendimiento. Uno, el Dr. Johnson, tuvo la fortuna de ser recordado en toda su genialidad por un biógrafo dedicado y brillante como Boswell. En Argentina Macedonio Fernández tuvo tanta dificultad en resignarse a la brecha entre su imaginación y su capacidad ejecutora, que precedió una brevísima novela con 57 largos y reticentes prólogos. Felizmente algo del humor genial de Macedonio, dispersado en largas caminatas por la noche porteña, fue registrado por sus contemporáneos.

Tendemos a ser, no sólo en lo que escribimos sino en muchos otros quehaceres, un poco como Hladik, que «como todo escritor, medía las virtudes de los otros por lo ejecutado por ellos y pedía que los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba». Y muchos libros notables no se escriben a causa de la tiranía perfeccionista que asedia al autor. Este compara su texto humano con el texto divino que imaginó y se desmoraliza.

A veces desde luego el pudor es sano y lúcido. Y es escaso: más comunes son los autores que, intoxicados por su genialidad, son capaces hasta de autoeditarse antes de aceptar el prudente silencio que el mercado les insinúa. Existe el profesor genial y modesto, reacio a escribir, cuyas ideas se van

diseminando sólo en la memoria de sus alumnos. Más común es el profesor pedestre y prepotente que se mide en proporción a los kilos de papel que despacha a la imprenta. Hay además proyectos de obras literarias que son necesariamente más interesantes que su ejecución. La idea de una novela épica, escrita en endecasílabos, en un idioma que proscribe los sustantivos y la letra «a», es interesante. No lo es su lectura.

El libro por escribir, como el libro por leer que reposa, por el momento, en la estantería, tiene la magia de toda ilusión que no ha tenido que medirse con la experiencia. La del viaje por hacer que imaginamos sin lluvia, sin que se enfermen los niños y sin que se pinche el neumático.

Un proyecto nos permite quedarnos con todas las opciones. Implementarlo implica una decisión; escoger palabras, caminos, que excluyen otros; pasar de la cómoda y ociosa crítica que nos permite la observación o la lectura, a esa aciaga apuesta que es la escritura o la acción.

García Lorca y los mitos de España

T IERRA, AIRE, fuego, agua: el teatro de Federico García Lorca (cuya obra maestra, *La casa de Bernarda Alba*, está en cartelera en la austera versión cinematográfica de Mario Camus) deriva su imaginería de los cuatro elementos, y sus rudimentarios personajes se juegan con conmovedora pasividad entre las escasas opciones que su destino elemental les brinda. La mujer, que es tierra y fuego, vive en espera de un hombre, «cántaro de agua» o «río oscuro», que apague su ardor y la fecunde. El hombre llega como por el aire, llevado al galope por un caballo que apenas controla. «Te quise olvidar» le dice Leonardo a la Novia en *Bodas de sangre*, «y puse un muro de piedra/entre tu casa y la mía.../Pero montaba a caballo/y el caballo iba a tu puerta». La Novia, de voluntad igualmente exigua, abandona al Novio por Leonardo porque éste la arrastra como un «golpe de mar», en tanto que el Novio no es sino un «niñito de agua».

En este mundo pasional primitivo, son especialmente rígidas las normas de conducta. Lejos de gozar de envidiable desenvoltura, los primitivos viven en la noche oscura de la prohibición. Las funciones están estrictamente definidas. El destino del hombre es «levantarse, sudar, comer unos panes y morir»; el de la mujer, «un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás». Como dice la Muchacha en *Yerma*, «toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta». Sobre todo limpiando, puliendo, lavando manchas casi imaginarias: «blanquean todo el día las paredes, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales»; y obsesamente preocupados, como Bernarda Alba, de qué dirán los vecinos que estarán «con el oído pegado a los tabiques», si bien casi nunca se comunican con ellos, tal es la ferocidad con que se encierran. Frente a tanta restricción, las pasiones se desbordan, en el ardor del verano andaluz: los dramas de García Lorca están contruidos del violento choque que se produce entre la inclinación humana y las normas que pretenden anularla. Los personajes son encarnaciones de gran carga poética gracias al lenguaje en que se expresan, pero como personas son estereotipos sin ninguna individualización. Generalmente ni siquiera tienen nombre propio. Son designados por un atributo, función o destino: Novia, Suegra, Yerma. El drama se produce por incompati-

bilidad entre ellos, o entre la pasión que los estremece y la restricción; nunca por desarrollo o conflicto interno.

La tendencia de García Lorca a elaborar una suerte de ballet flamenco de estereotipos fue lo que llevó a Borges a tildarlo de «andaluz profesional». En realidad, la visión que tiene de España es a la vez exótica y reductiva, de personajes que, al par de pintorescos, son de cartón. Lo único de individual que hay en ellos es el mágico y extraño ruido que emite la poesía de su autor.

Ante la España primitiva, supersticiosa, prejuiciada de García Lorca —esa España turística y teatral— cabe recordar otra, el país real habitado por individuos complejos y diferenciados. El historiador Raymond Carr, autor del estudio hasta ahora definitivo *España 1808-1936*, cita una iluminada observación de Napoleón, de que en realidad «los españoles son iguales a todo el mundo», en especial cuando logran superar lo que Hegel llamó «el trágico conflicto, no entre el bien y el mal, sino entre el bien y el bien». El libro de Carr investiga la maraña de empeños y de circunstancias que configuran el proceso histórico español, como cualquier otro, y muestra que es imposible reducirlo a las categorías simples de alguna España esencial.

No se puede generalizar sobre los «españoles», como lo hacen tantos observadores simplistas que los convierten, según su gusto en alegres, tontos, místicos, tristes, superficiales, nobles, ladrones, generosos, perezosos, expansivos o parcos. Ningún pueblo ha sido más absurdamente víctima de definiciones lapidarias, todas ellas imposibles de sostener sin la más empedernida ignorancia.

La Avanzada de Pajaritos

PASANDO PUYEHUE hacia la frontera argentina, los cultivos de los fundos que circundan el lago van dando lugar a bosques nativos. Poco a poco se va sintiendo la tranquilidad de una naturaleza apenas tocada por el hombre. Uno puede transcurrir varios kilómetros sin ver otro auto, y el que piensa cruzar la frontera para explorar las misteriosas diferencias del otro lado supone que va a ser casi el único en hacerlo ese día.

De repente se desploma el ánimo: aparece una larga cola de automóviles estacionados. ¿Qué habrá pasado? ¿Un accidente? ¿Un alud? No ha pasado nada. Es un día como cualquier otro en este puesto de frontera que se llama Avanzada de Pajaritos. Es que el trámite de cruzar la frontera de Chile a Argentina en auto puede demorar hasta tres horas.

Primero, hay que caminar a una casucha de madera, donde un carabnero revisa los documentos del auto. Un segundo trámite se realiza en la aduana, donde un funcionario llena un formulario pulsando con envidiable calma las teclas de una antigua máquina de escribir Adler. Pero el trámite más engorroso, causa de una angustiante cola de, a veces, hasta dos horas, es irónicamente el único que no involucra el auto, el mismo que en el aeropuerto de Pudahuel tarda sólo unos cuantos minutos, el de mostrar el pasaporte o carnet y la tarjeta de turismo a Policía Internacional.

El tedioso espectáculo de lentitud administrativa no se aprecia en su plenitud hasta que uno haya llegado, ya agotado, a la cabeza de la cola. Allí uno puede observar cómo un funcionario examina cada documento con lento asombro, como si estuviera leyendo ruso. Retoca casi todas las tarjetas, amoldando la inexperta letra de los turistas a las formas pulcras y meticulosas de su propio puño. Cuando ya ha reunido unos diez documentos, se retira por una puerta que tiene un aviso que dice «Area Prohibida». ¿Qué hace en este recinto vedado? El sufrido turista tiene largo rato para meditarlo ya que la ausencia del funcionario es prolongada e inapelable.

De repente se abre la puerta y el turista se agacha, dispuesto a cualquier cosa, hasta a que le ataque una avanzada de pajaritos como en una película de Hitchcock. Felizmente las noticias son buenas. Y como siempre le pasa a quien se ha sentido impotente ante un monopolio estatal, el turista se

vuelve exageradamente agradecido: el funcionario ha tenido la gentileza de regresar con su documento; el trámite está a punto de concluirse. Todavía faltan los trámites del puesto argentino. Pero dentro de poco estará en el otro lado, explorando la extraña transformación que experimenta el paisaje por el mero hecho de ser argentino.

En Europa, continente en el que los países son tan distintos que al cambiar de uno a otro se cambia hasta de idioma, y donde muchos países se han enfrentado durante siglos en guerras sangrientas, el trámite de cruzar la frontera es apenas más arduo que el de pagar un peaje, a pesar de la enorme concentración de vehículos que se desplazan por las autopistas. El pasajero no tiene que bajarse del auto: muestra sus documentos por la ventana. Argentina y Uruguay han logrado hace poco un procedimiento similar. ¿Cómo se explica entonces que salir de Chile a Argentina en auto es tan complicado, y tan incongruente con la desburocratización y modernización de Chile en otros ámbitos? ¿Se debe a alguna intransigencia de las autoridades argentinas?

Es cierto que algunos argentinos tienen voces estridentes y que otros exhiben esa desafortunada combinación que es la del aplomo con la ignorancia. Sin embargo no son maricanos, y a cinco años del Tratado de Paz y Amistad, deberíamos poder cruzar la frontera sin esta falsa penitencia que nos impone lo que es, probablemente, nada más que descuido de parte de las autoridades pertinentes.

Santiago rock

EL CANTANTE ROCK Phil Collins protagoniza una reciente película sobre los osados ladrones que hace 25 años asaltaron el ferrocarril del correo de Londres a Edimburgo. Se convirtieron perversamente en héroes nacionales, en parte porque en la Inglaterra estratificada de entonces era raro ver a gente de origen humilde acceder a una fortuna.

La película muestra a Collins, uno de los ladrones, en una fastuosa casa de Acapulco, rodeado de impactantes mujeres, y dedicado a los lugares comunes del lujo. En realidad Collins, resueltamente proletario, no se halla en este ambiente. Sueña con su equipo de fútbol y con la rudimentaria comida popular inglesa, la única que se acomoda a su estómago.

Me acordé de esta película al ver a Rod Stewart la semana pasada en el Estadio Nacional. Con Jagger, McCartney, Keith Richards o George Harrison, Stewart es un sobreviviente de aquel rock inglés que surgió en la época del asalto al ferrocarril. Estos rockeros también se hicieron dueños de bruscas fortunas cuyos frutos —Rolls Royce y mansiones— chocaban con sus orígenes. También eran repentinas estrellas proletarias en un mundo estratificado.

Stewart era el más simpático y simplón. Con el descuidado aplomo de un poeta renacentista, adaptaba canciones de otros a su estilo de cantar. Su originalidad estaba en su voz alta y carrasposa, y en su aire de niño rudo y malcriado, soltado como por error en un palacio. Cuando componía canciones propias, como Maggie May, eran sobre las arriesgadas hazañas de algún niño atrevido escapado de su mamá o de su colegio.

La música de Stewart está bien hecha. Si siempre fue liviana en relación a los grandes originales del rock, no aspiró a otra cosa. Para apreciar la diferencia y medir la profundidad alcanzada por el rock, hay que ver *Imagine*, el documental sobre John Lennon. La música de Lennon explora toda la variedad lírica e instrumental que el rock permite, siendo éste no más repetitivo que cualquier otra expresión musical, llámese «música barroca» u «ópera italiana». Y exhibe la eficacia con que el rock puede encauzar una exploración creativa personal, y hacer que ésta impacte a cientos de millones de personas. Lo notorio de Lennon no es sólo que haya probado los arriesgados

límites de la honestidad y de la libertad, desnudando su mente —y su cuerpo— en público, sino que lo haya hecho ante un público de dimensiones casi inimaginables.

Stewart y Lennon son parte de la historia del rock, arte maduro que ya medita en un pasado que, gracias a Stewart y a la velocidad de este siglo, podemos observar en vivo. Mañana toca en Santiago UB40, un conjunto más actual, que es para el *reggae* lo que Stewart es para el rock, una versión profesional, amena y superficial de una música que tiene alcances más complejos. Sus exponentes más creativos, Bob Marley o su hijo Ziggy, se inspiran en el Rastafari, una exótica religión reivindicadora de la negritud, cuyo improbable profeta es el emperador Haile Selassie de Etiopía.

La gracia de UB40 es que su versión «a lo profano» de esta música de inspiración divina y racista es profusamente multirracial, juntándose ingleses y jamaicanos en un grupo cuyo propósito parece ser nada más que divertirse y producir diversión. Una pena entonces que en su última obra UB40 haya optado por dar una explicación tan solemne a la tapa del disco. Esta luce ocho pequeños retratos en el estilo de iconos antiguos. ¿Una simpática humorada posmodernista? Según el texto que los acompaña, están nada menos que «inspirados en la 'Gueca Solo', bailada como protesta en Chile por los parientes de los 'desaparecidos', con fotos de sus queridos pegados a su ropa».

Extraordinaria por cierto la fama de Chile, país-mito usado hasta para dar un sello de «profundidad» a un grupo cuya gracia estaba más bien en su amena superficialidad.

Entre vidas paralelas

EN *LA INVENCION DE MOREL* (1940), novela de Bioy Casares, un naufrago desemboca en una isla poblada por misteriosos veraneantes franceses. Con frecuencia desaparecen sin dejar rastro, y nunca se fijan en él. Esta indiferencia lo desespera, especialmente cuando proviene de la bella Faustine. «Señorita, quiero que me oiga», la increpa, cada vez más enamorado, pero ella no le contesta. Es sólo después de largas y paranoicas frustraciones que descubre que Faustine y sus compañeros son el resultado de una prodigiosa invención: son meras imágenes tomadas por una cámara tan eficaz, que se confunden con sus originales y los desplazan. El balbuceante naufrago no es percibido por Faustine porque literalmente ella está «en otra película».

La invención de Morel es entre muchas otras cosas una metáfora de la distancia que separa a las personas, incluso a los enamorados, porque cada uno vive su vida en forma paralela a la del otro a quien logra interpretar sólo a medias. Más dramática aún es la distancia entre dos culturas que se manifiesta con el descubrimiento de América, o con los ecos de ese acto que resuenan cada vez que un hombre moderno se topa con los primitivos indígenas de la selva. Europeo e indio confluyen desde contextos tan dispares, que casi todo lo ven diferente. Dos grandes películas de Werner Herzog, *Aguirre* (1972) y *Fitzcarraldo* (1982), narran la alucinante enormidad de esta distancia.

Aguirre traza una búsqueda de El Dorado por la selva amazónica hacia 1560. Ningún signo de desencuentro de dos mundos paralelos más elocuente que el oro, que los españoles buscan con voracidad, y que para los indios apenas tiene valor. En realidad Aguirre, conquistador enloquecido por la codicia y la fiebre, apenas percibe a los indios que lo rodean. En especial los indios invisibles de la selva, que se hacen sentir sólo con las bruscas flechas que lanzan a las balsas de los españoles desde las orillas del río, hasta que quedan vivos sólo Aguirre y su hija. Terminan éstos atrapados en un torbellino, dando las vueltas desesperadas que desmienten su vano y empedernido sueño.

Fitzcarraldo urde una metáfora aún más sublime de la ciega confluencia de mundos paralelos. Aventurero irlandés, Fitzcarraldo resuelve explotar el caucho de las laderas de un río inaccesible, paralelo al que navega desde

Iquitos. Para llegar a él, debe cargar un vapor a hombros por tierra de un río a otro. Con este propósito navega hacia el dominio de los inhóspitos jibaros. Estos por coincidencia albergan profecías que su venida parece confirmar y en vez de matarlo deciden ayudarlo.

Sin embargo, sus propósitos son muy distintos al de Fitzcarraldo. Lo ayudan a cargar el vapor entre los dos ríos paralelos justo para que corra los rápidos que él necesita evitar. Porque así el vapor aplacará la ira de los dioses. Fitzcarraldo y los indios —cada uno en su propia película— coinciden sin percibir la incompatibilidad de sus respectivos objetivos: el sueño romántico e individual de un esteta occidental; el cumplimiento pragmático y comunitario de un deber sagrado. Cuando el vapor ya está al otro lado, y Fitzcarraldo duerme la borrachera del triunfo, el cacique corta los cables y el vapor se desliza hacia los rápidos, para terminar en Iquitos, su lugar de origen. Al cumplirse el objetivo indígena, se frustra el de Fitzcarraldo, que termina, como Aguirre, dando vueltas en el torbellino de la futilidad.

Para Herzog las líneas paralelas que trazan las vidas humanas parecen ser como éstas, líneas cuya imperceptible curva conduce, en un largo, arduo y vano círculo, a su punto de partida. Con todo, hay esplendor en el porfiado optimismo con que cada ser guarda la ilusión tanto de compartir su lectura del mundo con otros como de tener un claro y preciso trayecto.

El arte en Italia

A LA ACADEMIA REAL de Londres se le ha ocurrido tener una exposición de «Arte Italiano en el Siglo XX». La exposición parte con los experimentos ópticos y cromáticos —una lámpara en explosión, triángulos a colores en filas ordenadas— que Giacomo Balla pinta hacia 1910 bajo las consignas del futurismo, estruendoso movimiento lanzado como atrasado saludo al siglo XX por F. Marinetti el año anterior. El manifiesto futurista había pedido el fin «por una vez, de todos los retratistas, costumbristas, pintores de lagos, de montañas». La exposición incluye a los grandes italianos del siglo XX, destacándose Modigliani y De Chirico, y termina con las estrellas del nuevo expresionismo figurativo: Chia, Cucchi y Clemente.

La exposición hace meditar en general en los conceptos con que se clasifica el arte. Para comenzar ¿qué significa «arte italiano en el siglo XX»? Dos enormes generalizaciones. No hay duda que al recorrer un conjunto de obras con ese nombre, uno empieza a ver conexiones. Pero ¿son reales o son producto de la autosugestión? Corren por la cabeza diversas hipótesis: el arte italiano del siglo XX «se resiste a lo abstracto», «tiende al surrealismo», «rememora sus orígenes clásicos», «es muy abstracto». Las hipótesis son demolidas al pasar de una sala a otra. Es cierto que son romanas las ruinas o estatuas de diosas que De Chirico combina con sus desiertos o sus fábricas. Pero no hay nada de especialmente italiano en estos vertiginosos espacios en que a veces la construcción moderna aplasta los vestigios de lo antiguo, y a veces es alguna diosa o alguna ruina clásica que invade a la modernidad. Guerra de tiempos en que el hombre, solitario y frágil, no tiene nada que decir.

En el lenguaje universal de la plástica las designaciones nacionales o temporales son traicioneras. Balla se parece más a sus contemporáneos rusos Malevich o Kandinsky que a sus contemporáneos italianos Boccioni o Carrá. La pintura «metafísica» urdida por De Chirico se parece mucho más a la surrealista de toda Europa —la de Ernst, Magritte o Dalí— que a la de cualquier italiano. Y Modigliani, raro ejemplo de genio aislado que deja una estampa única, no se parece a nadie. En cuanto a tiempo, Carrá parece ser un imitador oportunista de las corrientes de cada momento. Es expresionista

alemán en 1910. Es cubista en 1915. Pero de repente, en 1920, se vuelve pre-Rafaelista, como si estuviera en la Inglaterra de 1890 o en la Europa posmodernista de 1989.

Italia siempre ha sido un campo de batalla ideológico y por tanto es un buen lugar para medir la supuesta influencia de la política en el arte. Por ejemplo, una copiosa literatura ha procurado comprobar que existió un «arte fascista». No lo ha logrado. Muchos artistas y escritores —D'Annunzio, Pirandello, Marinetti, Terragno, Carrá, Sironi— fueron entusiastas fascistas por lo menos hasta la invasión de Etiopía en 1936. Pero no tienen casi nada en común, o se parecen más a contemporáneos antifascistas que entre sí.

Que un fenómeno político —Mussolini, Pinochet, Mitterrand— produzca cierto tipo de arte es un mito plausible que alimenta a toda una industria crítica. Prefiero creer, con Croce, que el arte, expansivo y universal, es antagónico a la política, reductiva y contingente. Claro, esto no impide que artistas le den una connotación política a sus obras con un título sugestivo. Así un pintor abstracto como Vedova responde a sus críticos social realistas del PC italiano de la posguerra, llamando «Campo de concentración» a un laberinto de jeroglíficos.

Tanto las categorías («italiano», «futurista») como los títulos de una obra individual son cómodos para el compilador de catálogos. Y pueden inspirar al artista, que quiere sentirse italiano o futurista. O pueden inducir a una lectura entre otras posibles por parte del espectador. Pero toda obra que valga los burla con su irreductible y plural amplitud.

Las ficciones de Gibreel

VERSOS SATÁNICOS, de Salman Rushdie, es una novela inteligente, alegre, conmovedora, con protagonistas atractivos y creíbles. Trata los problemas de identidad de quienes han crecido entre culturas tan diversas como la india y la inglesa. En sus capas más profundas medita en la inconstancia de un mundo cuya perpetua mutación socava a la fe en el rígido Islam. Pero en ningún caso justifica o siquiera explica la reacción sangrienta del Ayatolah y otros, que seguramente no la han leído y para quienes el libro sería un instrumento para sus propios fines.

Una gran parte de los diversos argumentos de la novela son el producto de los sueños de Gibreel, un actor de cine especializado en protagonizar los dioses del panteón hindú. Influenciado por el recuerdo de que su mamá le decía «ángel», por el cine, y por numerosos textos islámicos, Gibreel sueña que él es el Angel Gabriel, papel que se imagina protagonizando en diversas circunstancias: ante Mahoma para comunicarle el sagrado texto del Corán, ante un santón musulmán exiliado en Londres, que lo invoca para derrocar a una emperatriz corrupta, y ante una muchacha iluminada que, extrañamente cubierta de mariposas, convence a sus fieles en la India a emprender un peregrinaje a la Meca que implica cruzar el mar arábigo a pie. En esta crónica de un desastre anunciado, llena, por cierto, de alusiones a García Márquez, sólo los escépticos se salvan de ser ahogados.

El narrador se esmera en recalcar que todos los argumentos de la novela son ficciones. En algunas hay una visión heterodoxa de Mahoma; en especial un análisis despiadado de sus posibles motivaciones. Y el libro medita en la dificultad para un Profeta de saber si ha visto un ángel bueno como Gabriel o uno malo, dadas las conocidas artimañas de Satán; o de saber si ha sido visión o delirio, producto éste de la locura, del hambre o de la lectura excesiva. Diagnosticado como esquizofrénico, Gibreel, en una de sus etapas, se pasea en ayunas por Londres, viendo todo «desde la lógica de los ángeles», y como un Quijote urbano, sus lecturas lo impulsan a impugnar a gente en la calle que lo ignora, fijándose sólo en su ropa, demasiado harapienta para un arcángel.

Una escena, soñada por Gibreel, ejemplifica el propósito esencialmen-

te literario de esta novela. En ella, Hamza, tío de Mahoma, lidia con un mantícora, bestia mitad hombre y mitad león, que «escupe la peste y devora los ejércitos, cuando éstos se aventuran en el desierto». Esta exaltada descripción del mantícora, recordada por Hamza, no es del Corán sino del *Manual de zoología fantástica* de Borges. O sea, por obra de magia onírica o literaria, el soñador hace que un tío de Mahoma haya leído a Borges, uno de los culpables, entonces, con García Márquez, de las «blasfemias» del libro.

Según el Islam, el Corán es anterior al mundo. Por tanto la palabra —la literatura— precede a la realidad; la genera y la transforma. Es así que a otro personaje indio, Chamcha, le crece una enorme cola, a raíz de las descripciones que hacen de él en la Policía Internacional. Insultos como «burro», «asno», «animal» se hacen realidad, tal es el terrible poder combinado de la metáfora y la policía.

En todo esto el teatral anatema del Ayatolah, como los sangrientos disturbios en Pakistán, parecen como un cuento más del libro, una suerte de pesadilla surgida de los sueños de los personajes literarios soñados por Rushdie; un caso terrible de realidad creada por literatura. Parte de este efecto fantástico de una novela de fantasía es vaticinado por Gibreel, que dice que el escritor, «invirtiendo el pacto de Fausto, consiente la ruina de su vida a cambio, si tiene suerte, si no de la eternidad, por lo menos de la posteridad». Rushdie está sacrificando su vida por dos ficciones: la que está en su libro y la que el libro ha creado.

El decenio de Thatcher

HACE 10 AÑOS, cuando asumió Thatcher como Primera Ministra, Gran Bretaña era un país estático, con una economía en decadencia. Eran sagrados el consenso, la concertación: confederaciones de empresarios y de obreros se reunían con el gobierno para fijar sueldos y, a veces, precios, y para dictar políticas que al querer acomodar a todos los intereses representados, eran confusas e indecisas. Las ubicuas empresas estatales eran protegidas de la realidad económica al ser sus pérdidas subvencionadas automáticamente por el fisco. Esto les daba a sus sindicatos un poder de chantaje sobre el resto del país.

Thatcher desde el comienzo libró una lenta y tozuda guerra contra este sistema corporativista. La prueba más difícil fue la huelga de los mineros del carbón en 1984, que duró un año. Todo gobierno anterior había sucumbido ante ellos. La tenacidad de Thatcher ese año es comparable a la de Churchill en 1940, cuando, sin aliados, Gran Bretaña se resistió al blitz de Hitler, dejando abierta la puerta para su sobrevivencia como gran nación.

Abrir la puerta es justamente lo que ha hecho Thatcher, porque queda mucho por hacer. El obrero industrial británico todavía produce un tercio menos que su competidor en Estados Unidos, Alemania o Japón. El desempleo y la decadencia industrial del norte de Inglaterra han producido un lumpen juvenil cuya conducta indecorosa se manifiesta en los partidos de fútbol. Como en cualquier revolución, hay grupos desplazados por el cambio porque no quieren o no pueden aceptar su desafío. Gran Bretaña demuestra lo difícil y lento que es cambiar a una ciudadanía protegida durante 50 años de la competencia.

Pero se ha avanzado mucho. Los sindicatos ya no tienen poder desmedido, porque las empresas que los sustentaban han sido privatizadas. Y un nuevo dinamismo surge desde abajo, desde los casi cinco millones de empresas pequeñas que ahora existen. Hay una nueva cultura, de empeño e iniciativa, que le da una dimensión profunda a la revolución de la Thatcher, cuyo gobierno ha sido insistentemente didáctico. Ha procurado enseñarle a la gente lo que, íntimamente, siempre sabía. Que cada individuo es responsable de su vida, porque tanto sus logros como sus fracasos son en gran medida el pro-

ducto de sus propias acciones, y no de un estímulo u obstáculo puesto por otro: el Estado, el amigo, el enemigo. Que crear riqueza para uno mismo, para la familia, no es egoísmo, es usar los talentos recibidos, es eliminar una carga más al Estado, cuyo deber es proteger a los realmente desvalidos, es hacer posible la solidaridad porque el que no tiene no puede dar.

Si crear bienestar propio es bueno, lo es, desde luego, sólo cuando los individuos están obligados a competir. Hay quienes creen que la competencia es contraria a la solidaridad, que la competencia es dura, despiadada con los débiles. Al contrario, obliga al hombre a esforzarse, a dar lo mejor que tiene, el mejor producto o servicio en beneficio de los demás. El miedo al competidor es la mejor garantía de que un individuo no se aproveche de otros, sobre todo de los débiles. En cambio, en un Estado corporativista como era la Gran Bretaña de 1979, donde los próceres, empresarios y sindicalistas se concertaban para repartir la riqueza, no hay razón para esforzarse, y en nombre de una solidaridad ilusoria, la sociedad se empobrece.

Es cierto que toda esta ética que la revolución thatcheriana provocó tiene raíces en los llamados valores «victorianos» o «puritanos» de Gran Bretaña. Sin embargo, si la revolución libremercadista chilena hasta ahora no ha calado tan hondo, no es porque los chilenos sean distintos —ninguna nacionalidad tiene un monopolio sobre valores universales— sino porque acá el Gobierno militar no explicó bien la profundidad filosófica y moral de la libertad económica.

Una poesía diferente

ES RARO ENCONTRAR en la poesía hispana —lo es menos en la anglosajona— un poema que describa, no al hombre frente al universo, sino a un individuo, con sus temores y esperanzas particulares, sus mañas, el lugar preciso en que vive. Algo hay en Borges, en su evocación de sus ancestros o de ciertas mujeres, pero también tienden al arquetipo. Nos habla de la «sonrisa» de Elvira de Alvear, pero no sabemos cómo es; del «lento amor» de Susana Soca por «los dispersos colores de la tarde», pero no la visualizamos como mujer. No vemos la forma exacta en que «deja caer lento el pelo hacia atrás».

Esta última cita viene de *Poemas hablados*, el nuevo libro del poeta chileno Arturo Fontaine Talavera. Es un libro de originalidad múltiple. Por su variedad. Por la eficacia con que son resumidos personajes muy chilenos, muchos de ellos aristócratas con aire de reliquia, como el ex-senador conservador Don Tomás, a quien ya no se le ve «por la calle Ahumada volviendo del Banco de Chile», porque se ha fondeado en el campo a dedicarse a las escasas rutinas de la vejez. Y por el lenguaje de todos los días, sin trucos efectistas visibles, con que son descritos o hablan, como el de «Misiá Teresa en la cama de un hospital», dama que se define con frases como «Me ataca el delantal de la enfermera» o «Dicen que no, pero / yo sé que me voy a quedar en la operación». Fontaine ha logrado voces que a la vez de ser poéticas, suenan a habladas, sin nunca caer en esas caricaturas que, al concentrar demasiadas expresiones populares, caen en el amaneramiento.

Los personajes de Fontaine son entrevistados en instantes que los desnudan. Algún imprevisto, interno o externo, los remece. En plena vejez, una súbita memoria de «jóvenes cuerpos livianos en la atmósfera del vals», o el momento en que «un como escalofrío / te corrugó la piel de los brazos»; o una angustia febril: «Yo no sé quién deja caer los frascos de la repisa./ Mientras me voy quedando dormida me parece / oírlos estallar contra las baldosas del baño».

Algunos de los poemas son muy cortos, evocativos y lapidarios, como haikú. Cito uno entero, que se llama «Doña Elsa»: «Hay dos maneras de hablar de Elsa Landáburu./ La primera sería escribir una novela tolstoiana./

La segunda, limitarse a una frase de Stendhal: / Las lágrimas, esa exageración de la sonrisa». Este poema apunta al enfoque muy de novelista de Fontaine, que a veces logra un poema que no es una mera frase de una novela, sino una suerte de novela entera.

Poemas hablados también explora otros registros. IncurSIONa en la parodia en poemas que evocan, o son escritos por el fatuo, pero simpático Luis Castro, que escribe versos como «Cruzan los yates elegantes / por tus ojos abrumados, prohibidos./ ¡Cómo subir a tus anteojos, y me veas», y que dice que hay que «columpiarse en el gran columpio del Ser». Después está (en uno de los mejores poemas) el artista conceptual Araya que expone en la Plaza del Mulato unos retratos vivos (personas reales insertadas en marcos dorados) ante un público exiguo y apático. O el doctor Benjamín Straub Silva, de la Universidad Austral, dedicado físico, «padre» de una partícula que no tiene ninguna consecuencia práctica aparente. Estos personajes, tan ciegos a la distancia entre su afán y su importancia, recuerdan a los de las «Crónicas de Bustos Domecq», de Borges y Bioy Casares.

El libro termina con las «Tentaciones de Fray Julián Velasco», un poema largo en que Fray Julián enfrenta las hábiles tentaciones de Satán, y en que se explora el difícil terreno en que se confunden la vanidad y la santidad, lo beato y lo bueno. Este poema filosófico reúne tres condiciones difíciles de hallar juntas: la lucidez analítica, la eficacia poética, siendo que el poema, siempre evocativo, nunca cae en la banalidad de la filosofía versificada; y un contexto vivo de personajes y lugares que se ven, se oyen, se sienten.

Los senderos literarios

NO ES FÁCIL definir qué es la literatura. ¿Qué la distingue de la historia, del discurso político, del manual científico, de una conversación? Obviamente no su «irrealidad» ni sus recursos retóricos. Los historiadores y los políticos pueden mentir con refinamiento, los científicos equivocarse en el mejor estilo, y en toda conversación se conjugan, en diferentes grados, la verdad, la mentira, la banalidad y la poesía.

La literatura es un espacio de lenguaje de gran intensidad que tras miles de años ha ido acumulando sus propias convenciones, convirtiéndose en lugar reconocible que podemos visitar, estimulados tanto por su familiaridad como por sus sorpresas. El escritor se hace cargo de estas convenciones («novela», «cuento» «poesía», etc.), las recombina y, si es creativo, las transgrede. Su originalidad está en el misterioso desarrollo de un tono, un ritmo, un ángulo de visión propio e inconfundible, mucho más importante, creo yo, que su «tema».

A lo mucho, el tema no es sino un elemento más. Por ejemplo, lo original de Dostoievsky no es necesariamente su estruendoso deslizamiento entre el abismo y la redención ni su extraña idea de que sólo en el pueblo ruso reside la palabra de Dios ni su feroz anticatolicismo, sino de repente la forma insolente que tiene un personaje suyo como Stavrogin de colocar la pierna al conversar, o la mirada insidiosa con que hipnotiza a sus interlocutores hasta que acaten ideas inconfesables.

La literatura es una conversación abierta, donde la pregunta prima sobre la respuesta. Testimonio de la complejidad de las cosas, tiende a ser ingrata con las causas. Es ecléctica en cuanto a temas, y todos le son legítimos desde su propio punto de vista, si bien pueden ser objetados desde otros: desde la filosofía, la moral o incluso la botánica: así Valle Inclán, Ayatolah de las flores, le reprochaba a Juan Ramón Jiménez su imperfecto conocimiento de los rododendros.

No sé cuáles temas son más difíciles de trabajar. A veces parecen ser los tremendos —una gran pasión, un alma escindida entre la santidad y el vicio, una muerte atroz— porque es difícil evitar la trampa de creer que un tema así se sostiene por sí mismo. Pero más difícil aún es un tema cotidiano.

Allí el desafío es lo que Shklowsky llamó el de «desfamiliarizar», provocar la sutil distancia que nos haga sentir emoción, sorpresa ante lo obvio, ante todo lo que día a día vemos sin ver.

Lo absurdo de reducir la literatura a su tema se ve con claridad al considerar la plástica, que está exenta de la carga referencial de las palabras. Puede incurrir en la abstracción pura, volviéndose un cuadro casi indescriptible aun cuando el artista quiera darle una descripción política, religiosa o indigenista o la que esté de moda. Así parece entenderlo la pintora Francisca Sutil, que al hablar con excepcional autenticidad de su actual exposición santiaguina, rehúsa «explicar» sus cuadros abstractos. Estos consisten simplemente en grandes conjuntos de colores. Vienen con algo de Rothko, algo de Helen Frankenthaler, pero son inconfundiblemente propios.

El surgimiento de una visión nueva en el arte o en la literatura tiende a producir rechazo al comienzo. Según Proust, esto ocurre por definición, porque al recolocar o transgredir las convenciones, el creador nos descoloca, nos obliga a readaptar y a ampliar nuestro campo de sensibilidad. Difícil tarea la del crítico: por algo a través de los siglos tantas grandes obras merecieron su indignada reprobación. El crítico tiene que lidiar con un mapa en que no aparece la creación nueva. Necesita entonces una mente abierta y humilde, que le permita adaptar su mapa a la nueva realidad en vez de descalificarla porque no la ubica. Desde luego también necesita honestidad para hacerse cargo de cualquier prejuicio extraliterario que esté perturbando su visión.

El verano europeo

HAY UN CUADRO de Turner en que dos mujeres observan desde las alturas de una terraza a un gentío en la Plaza San Marco de Venecia. Una es joven, espléndida, apasionada; la otra, mayor, con la mirada estricta y desconfiada de una tutora. En el costado de la plaza una explosión de luz estalla sin explicación; parece abrir camino al infinito.

El cuadro, un Turner veneciano atípico, resume las complejas emociones que Italia despertaba en los ingleses de antaño. Por un lado, cierto desprecio por los nativos en la plaza, exageradamente exuberantes y sensuales; por otro, una inquieta envidia y admiración, no sólo por su arte, sino por esa misma exuberancia. Estas emociones parecen estar sublevando el corazón de la joven inglesa, como también al de su tutora, obligada a ocultarlas. Cien años más tarde, una novela de E. M. Forster, *Un cuarto con vista*, complementa al cuadro de Turner. Su versión cinematográfica es esa elegante y meticulosa película, *Un amor en Florencia*.

El cuadro de Turner prefigura también otra realización: el concierto del grupo rock Pink Floyd celebrado (hace poco) en un escenario flotante en plena laguna, y visto por doscientos mil espectadores desde la Plaza San Marco. Con sus extravagantes juegos de luces y su estruendoso sonido (si bien reducido a 70 decibeles para no dañar los edificios) Pink Floyd ha traído una vitalidad a la plaza que esta vez es de origen inglés. Con algo de la magia incongruente de Turner con sus luces explosivas, Pink Floyd ha lanzado fuegos artificiales hacia un infinito que, por cierto, no pocos venecianos han calificado de satánico, más aún por haberse celebrado el concierto en el día de la fiesta del Redentor, que conmemora el fin de la peste de 1578.

Mientras Pink Floyd tocaba en Venecia, o visitaba las tumbas de Pound y Stravinski en San Michele (según un rumor que lamentablemente fue desmentido), el Presidente Mitterrand conmemoraba el bicentenario de la caída de la Bastilla con fastuosas ceremonias de aire monárquico. El acontecimiento acentuó la poca relación que tienen los mitos históricos con lo que realmente ocurrió. La revolución francesa, que en nombre de la razón difundió el terror, es tal vez el acto fundacional del totalitarismo moderno, si bien también tiene ancestros en el absolutismo teocrático, cuyo abuso del poder se

fundamentaba en la razón divina. De los siete prisioneros que había en la Bastilla el día del asalto, ninguno era político. Uno era un loquito que la muchedumbre decidió enaltecer a causa de su apariencia venerable, y que al ser paseado triunfalmente por la ciudad se sintió muy a gusto: se creía Julio César.

Quisiera arbitrariamente destacar dos hechos más de este variado verano. Primero, la aparición de una lectura muy poco apta para la playa: las pesadas memorias de Roger Garaudy, intelectual francés, que en su empedernida búsqueda de la utopía y de la adhesión, ha sido católico ferviente, estalinista inflexible y musulmán. Segundo, la muerte de Lawrence Olivier, gran actor capaz de simular todos estos fanatismos y muchos más, pudiendo ser no sólo el indeciso Hamlet, sino el temible dentista nazi de *Maratón de la muerte* (1975), o el cazador de nazis de los *Niños del Brasil* (1978). En Olivier esta aptitud para la mutación lo condujo a posturas que Garaudy nunca conocerá: la del escepticismo y la del humor.

La muerte de Olivier me trajo dos recuerdos personales. El primero, de su *Otelo* donde logró con perfección imitar a un negro, habiendo pasado meses estudiando los hábitos de esa raza. Se podría objetar que cualquier negro lo podría haber hecho mejor. Sin embargo, tal es el poder del arte que un buen retrato tiende a ser más interesante que su modelo. El segundo recuerdo es de una entrevista en que Olivier, actor absoluto que se olvidaba del papel anterior al pasar a uno nuevo, y que a esa altura ya andaba en terceras nupcias, confesó no acordarse del nombre de su primera mujer.

El arte de los museos

LOS MUSEOS de Estados Unidos y Europa nunca han estado más llenos, atrayendo un enorme público con, al parecer, inagotable sed de cultura. Por cierto la rapidez con que algunos ojean los cuadros, hasta llegar a algún escaso asiento para descansar del calor y del gentío, hace pensar que la apreciación del arte no es su motivación principal. Si bien muchos se detienen delante de una obra y la comentan con erudición, la mayoría parece estar participando casi a ciegas en un rito, hasta un deber, necesario para el *status*, o para satisfacer alguna necesidad atávica, de adoración colectiva de ancestros y de imágenes.

En todo caso estos museos han sido hábiles en sus campañas para atraer a gente que en Chile (sin tener por qué ser menos aptas para la cultura) jamás pensarían en ir a un museo. Uno de los trucos usados ha sido la generación perpetua de exposiciones didácticas que, sin incurrir en grandes gastos, por apoyarse en gran parte en la colección propia, atraen la atención del público a una época, una región, un movimiento, un concepto. Así hay exposiciones con nombres como «Siena en el Renacimiento», «Arte y Revolución», «El Paisaje Medieval». Otra idea es la de invitar a un artista contemporáneo a exponer una pasajera antología personal de obras del Museo, ejercicio que contribuye a un nuevo entendimiento tanto del antologista como de las obras escogidas, que se enriquecen por las inesperadas asociaciones que brotan al estar juntas.

Los museos le sacan partido hasta a su falta de espacio, creando la ilusión de novedad cada vez que rotan las obras. El Tate de Londres, por ejemplo, sólo tiene espacio para exhibir una mínima proporción de sus miles de Turner. Anuncia entonces periódicas «exposiciones» de «Turner en Venecia», «Turner y el Mar», «Los Ultimos Turner», cuyo efecto es el de mantener tanto a Turner como al Tate en una perpetua primera plana.

El arte es un proceso continuo, milenario. Todas las segmentaciones que se le hagan son desde luego discutibles, cuando no arbitrarias. Su frecuente arbitrariedad queda demostrada en el caso de artistas difíciles de colocar en un movimiento o en una región. Así Lucio Fontana ha aparecido dos veces este año en Londres, primero en una exposición de «Arte Italiano

Contemporáneo» y después en una de «Arte de América Latina», debido a que nació en Rosario. Por cierto sus célebres «Buchi» (hoyos) y «Tagli» (tallas) podrían igual aparecer en una exposición de «Abstraccionismo Metafísico». En la exposición de «Arte de América Latina» de Londres, el pintor chileno Roberto Matta Echaurren (con Claudio Bravo, el único chileno en una exposición de 154 artistas) aparece como «Esteban Matta Echaurren, cubano». Entiendo que Matta (que además detesta ser tildado de «latinoamericano») fue el que instigó el cambio de nacionalidad, como «castigo al gobierno chileno por quitarle el pasaporte». Interesante también es el caso de la pintora inglesa Leonora Carrington, surrealista no sólo por haber sido amante de Max Ernst, sino por sus delicadas fantasías plásticas que tienen raíces en cuentos y dibujos para niños muy ingleses y que encuentran estímulo posterior tanto en su relación con Ernst como en sus largos años en México, el «país surrealista» de André Breton. Esta inglesa aparece simultáneamente en la exposición de Arte Latinoamericano de Londres como mexicana, y en una de «Surrealistas» en Milán como norteamericana, tal vez porque ahora vive en los Estados Unidos. La ubicua Carrington amplía el frágil concepto de nacionalidad haciéndose cargo del impacto transformador de vivir por un tiempo en un país, sea o no el «propio».

En todo caso no hay que quejarse de las arbitrariedades de clasificación. La intermediación didáctica es tal vez tan necesaria para empezar a conocer a un pintor, o al arte, como son las religiones para empezar a conocer a Dios. Logra el sano efecto de que las masas acudan a los museos, y justifica a éstos en su búsqueda de fondos.

Los afiches de Gorbachov

LA RELATIVA APERTURA de la Unión Soviética ha puesto de moda al arte de ese país, y en Occidente abundan exposiciones de artistas rusos. Pero es prematuro decir, como lo hacen sus organizadores, que hay un florecimiento del arte ruso, comparable al de 1905-1920, que generó a figuras como Chagall, Kandinsky o Malevich.

Esa generación creyó, con entusiasta ingenuidad, que la revolución de 1917 era libertaria. Quisieron forjar un arte sin límites, como iba a ser la sociedad. Pronto descubrieron que los comisarios exigían un arte convencional, «realista», que estuviera al servicio del partido. Aun entonces, lograron darle cierto estilo, cierta elegancia, a la propaganda misma de la revolución. De allí la fama de los afiches de la época, si bien ésta proviene también del desesperado snobismo de intelectuales de Occidente, que no podían admitir que la revolución —tan de moda— estuviera aniquilando a la creatividad, y que, por tanto, buscaban «arte» hasta en los uniformes del Ejército Rojo.

Algunos de estos primeros afiches soviéticos no eran más que la continuación de la obra anterior de algún artista, con otro título. Por ejemplo el pintor Lissitsky siguió haciendo triángulos y círculos salvo que ahora el círculo lo pintaba blanco y el triángulo rojo, y le agregaba la inscripción «Golpear a los blancos con una Cuña Roja». Otros afiches, como los de D. S. Moor y V. N. Deni, tienen, como las películas de Eisenstein, el perverso mérito de comunicar con finura las más sanguinarias exhortaciones, por ejemplo a exterminar a capitalistas, burgueses, polacos o ingleses (todos éstos dibujados como personajes de prodigiosa gordura). Finalmente los del poeta V. V. Mayakovsky combinan un sorprendente talento gráfico con inscripciones lapidarias que llevan la inconfundible estampa de sus estruendosos versos.

Parece que la tradición del afiche político sigue viva en la Unión Soviética, y que ahora se ha volcado a la defensa de la apertura gorbachoviana. Así lo sugiere un libro publicado por Flammarion en París, *Les affiches de la Glasnost et de la Perestroika*, con reproducciones de más de cien afiches, casi todos de 1988. Es interesante observar los temas tratados, porque dan una visión de la lucha política que se libra en la Unión Soviética.

Muchos de los afiches procuran rescatar el pasado que la revolución

intentó reescribir o borrar. En uno, un libro de Stalin que era usado como catecismo escolar, adquiere proporciones gigantescas y está a punto de aplastar un típico pueblito ruso, con sus casas de madera y su iglesia con cúpulas en forma de cebolla. Según la inscripción, «El pueblo que olvida su historia está condenado a repetirla». En otro, un enorme martillo está por destruir a una iglesia, con la leyenda «Todo en nombre del Plan». En general los afiches son conservacionistas y «verdes» (algunos rinden homenaje a focas, ballenas, pájaros y plantas amenazadas por un plan quinquenal) pero su conservacionismo tiene un matiz interesante: la destrucción de edificios y de paisajes es vista como expediente del colectivismo para destruir a la identidad individual. Así, un afiche muestra una casa con un vidrio roto: un personaje «anónimo», que se arranca, acaba de arrojar una piedra. La leyenda dice «Tu casa es tu cara».

Muchos afiches cubren temas más coyunturales: el delatador, con su odio y envidia; el burócrata, lento, corrupto. Otros se encajan en el nuevo moralismo de Gorbachov: en especial sus campañas contra la prostitución y el alcoholismo. Esta última ha sido blanco reciente de sus enemigos conservadores, quienes están apelando a las ganas de beber de la mayoría de los rusos para desprestigiarla. En general los afiches, cuyo estilo gráfico se sitúa en la tradición nacida en 1917, son testimonio tanto de la magnitud como de la fragilidad de la nueva revolución que Gorbachov está desatando.

Los enigmas de un Goya ilustrado

TODA CONCEPTUALIZACIÓN de un artista es un arma de doble filo. Por un lado lo enriquece, porque nos conduce a verlo desde un ángulo nuevo; por otro lo empobrece, por reducirlo a una sola dimensión. Un ejemplo es la reciente exposición «Goya y el Espíritu de la Ilustración», del Museo Metropolitano de Nueva York.

Los organizadores convierten a Goya en un pintor cuyo objetivo principal es exponer los valores de la Ilustración española. Es útil acordarse de este aspecto de Goya, de su obvia simpatía por el pueblo, de su impaciencia con la hipocresía beata, el abuso del poder, la ignorancia prepotente y de su amistad con el gran intelectual y político de la Ilustración, Gaspar Melchor de Jovellanos, sujeto de uno de sus mejores retratos. En cuanto a su supuesta crítica de la nobleza, debido a que la retratara en posturas de ocio, tengo más dudas: no está claro por qué según el catálogo es censurable que una Marquesa esté tendida en una cama. Y pretender que los «Sueños y Caprichos» de Goya son meras sátiras sociales es desfigurar su aire de insondable angustia.

Goya es un artista complejo. Si es un racionalista de la Ilustración, es también un precursor del romanticismo. Rechaza la superstición, pero lo acechan los demonios. Su arte es un arte de líneas difusas (ni le interesa la estructura ósea de sus retratados, fijándose sólo en su indefinida carne) y sus cuadros son enigmáticos, aun los retratos.

Hay tal vez una clave que resume la facilidad con que para Goya la razón se dispersa y se descontrola: la similitud entre la postura en que está sentado el racionalista Jovellanos en el retrato de 1798, con la del personaje del «Sueño 1º» de 1797 (dibujo) y del «Capricho N° 43» de 1799 (aguatinta). En las tres obras un hombre está sentado al lado de un escritorio, con las piernas cruzadas. En el retrato está como mirando hacia el infinito, en sabia reflexión. En el «Sueño» y en el «Capricho» se ha dormido encima del escritorio, y lo rodean muerciélagos, lechuzas y un lince. El ambiente ya no es sereno y reposado; es de un misterio cargado de terror. El dibujo de 1797 lleva una inscripción que parece irónica: «El Autor soñando. Su Yntento sólo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos el testimonio sólido de la verdad». La aguatinta de 1799 lleva una inscripción

más decidora: «El sueño de la razón produce monstruos». Toca el aciago punto donde la razón no sólo se desliza en fantasías: las genera.

Lejos estamos desde luego de las pretensiones del catálogo que nos explica que los murciélagos representan la hipocresía o el diablo, la lechuga, la oscuridad y la ignorancia, y el lince la luz y la verdad. No hace falta haberse topado con un murciélago para fijarse que estos animales ocasionan una incomodidad más física que emblemática, y si el lince de Goya, o cualquier otro, es portador de la verdad, es una verdad inútil, porque no la conoceremos jamás. En los «Sueños» o «Caprichos» de Goya, como en los «Sueños» de Quevedo, las imágenes son más interesantes que su supuesto referente. Es más notable el hecho físico de ver a un burro vestido de frac, muy concentrado tomándole el pulso a un enfermo («Capricho N° 42»), que pensar en ese burro como «representante de la profesión médica», que Goya pretendiera fustigar. Por cierto Goya es autor de un conmovedor homenaje a un médico: el autorretrato de 1820, en que él está agonizando en su cama en tanto su médico lo sostiene y le acerca un vaso de agua. El cuadro lleva la inscripción «Goya agradecido a su amigo Arrieta: por el acierto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad...»

Los intentos reductivos del catálogo son finalmente superados por ese coloso que es Goya, múltiple genio que se manifiesta de repente en el tono de un cielo, de un azul que nadie había visto y cuya ausencia disminuye todo cielo posterior.

La noche de los perros

LA PELÍCULA *Un grito en la oscuridad* es un documental sobre una reciente epopeya judicial australiana. Una mujer, Lindy Chamberlain, es acusada de matar a Azaría, su guagua, en un acto «satánico»: su marido es pastor adventista y se dice que los adventistas practican ritos extraños. Según la madre, la guagua fue raptada por un «dingo», perro salvaje nativo de Australia, mientras la familia estaba de vacaciones en el desierto.

Es un caso que obsesionó a los australianos por ocho años. Familias se dividían, como en una guerra civil, entre aquellos que creían a Lindy una madre ejemplar e inocente, aquellos que la creían una asesina maligna, y los indefinidos o indecisos. Pero, ¿por qué fue «escogido» este cuento y por quién? ¿No habrán muerto docenas de guaguas en condiciones misteriosas en el mismo período?

La explicación está en un tipo de prensa anglosajona, escabrosa y populachera, cuyo maestro es el australiano Rupert Murdoch, dueño de un imperio periodístico que se extiende también a Estados Unidos e Inglaterra. Esta prensa vive de escándalos «vendedores», cuyos ingredientes esenciales reúne el caso Chamberlain. ¿Cuáles son?

Primero, un crimen a la vez violento y de difícil solución, que prometa un proceso de varios años, y justifique armar un equipo de reporteros expertos que compitan con los detectives. Con el tiempo la población entera se convierte en «expertos», cautivos y enganchados.

El cuento tiene que alimentar el apetito voyerista de la gente, permitiéndoles penetrar en la intimidad de una familia: los Chamberlain, tentados por la fama, se expusieron demasiado. El precio fue que su casa terminó siendo patrullada hasta por helicópteros, llenos de fotógrafos, esperando eternizar alguna indiscreción. Más aún, es necesario que haya símbolos que calen hondo en la conciencia colectiva. Por ejemplo, Azaría era un nombre «raro», poco «australiano», incluso cundía el rumor —falso— de que significaba «muerte en el desierto». El adventismo es una religión minoritaria, «fanática», en un país de escépticos. Un adventista, por tanto, era también percibido como «raro». En cambio el dingo es un animal «australiano de verdad», si bien de signo ambiguo. Todo esto producía emociones encontradas. Algu-

nos se indignaban de que una mujer tan extraña acusara a un buen dingo australiano de matar a su guagua. Otros intuían al dingo como símbolo aterrador de una barbarie que está siempre al acecho en este país de pioneros, donde se ha tenido que construir un enorme cerco —el Cerco del Dingo—, una suerte de muralla china para proteger a las regiones de pastoreo de los dingos depredadores.

En el caso Chamberlain la «verdad» era secundaria. Había demasiados grupos interesados en fabricar el cuento que más les agradaba. Así, en la película vemos cómo editan las declaraciones de los Chamberlain en la televisión. Cortan las partes más «aburridas» —las más sinceras y verdaderas— y ponen música de ciencia ficción como trasfondo, para desacreditarlas subliminalmente. Periodistas, detectives, abogados y testigos expertos en mordiscos de dingo estructuran sus discursos con el único fin de entretener al público o de convencer al jurado.

Debido a descubrimientos posteriores Lindy fue exonerada, el año pasado, después de tres años de cárcel y ocho de juicios. Sin embargo, aún ahora muchos australianos dudan de su inocencia. En la película no hay duda, pero la película, sin querer, contiene su propia autocrítica: es precisamente una película, un montaje más, con todas las artes de Meryl Streep, nada menos, a su favor. El grito impotente en la oscuridad no es sólo entonces el de una madre la noche en que ve a un dingo llevarse a su guagua, sino el de la verdad en la noche oscura de la mentira organizada.

Ahí vienen los rusos

LOS RUSOS están de moda. La ópera *Eugenio Onegin* triunfa en el Municipal, inspirando profundos artículos sobre el alma rusa. Proliferan los Ladas. Una misión comercial soviética llega en noviembre; otra, chilena, va a Moscú en mayo. También nos visita Karen Jachaturov, Presidente del Comité Soviético de Solidaridad con los Pueblos de América Latina.

Estuve con Jachaturov. Es un apóstol de la «perestroika», si bien sospecho que no fue uno de sus gestores. Se habrá convertido a ella cuando no quedaba más remedio. Pero es un armeniano jocosos, afable y no le habrán faltado el aplomo, el humor y la dignidad que sincelan los burócratas soviéticos cuando les toca convertirse.

Apóstol de la «perestroika» es tal vez mucho decir. Jachaturov denuncia a Stalin, e incluso acepta que Lenin es criticable en algunos textos. Se declara enemigo de la censura, si bien le parece exagerado difundir la obra de Trotsky. Pero entre tanta franqueza, o «glasnost», hay súbitos momentos de oscuridad, donde usa el envidiable truco del funcionario soviético (en realidad no sólo soviético) de negarlo todo («en la Unión Soviética no está prohibida ninguna publicación») con una gran sonrisa. Interesante, también, verle como guardándose la mano, con comentarios tipo «ojalá nuestra libertad no degenerare en libertinaje», dejándose la opción de incorporarse a la reacción contra la «perestroika», que todavía es tan frágil.

En general la impresión que da Jachaturov es la de un conservador esforzándose por entender tanto cambio, tanto destape. Habla de *Pequeña Vera* la primera película soviética con pretensiones eróticas. Con el resignado humor de un puritano viejo, obligado a aceptar las locuras de los jóvenes, se queja de que ahora lo raro es encontrar una película soviética que no sea erótica. Es que los dirigentes soviéticos siempre han sido conservadores, cautelosos, cerrados, tanto o más que sus pares en la época imperial. Por cierto, tanto o más imperialistas también: curioso que este señor armeniano no quisiera saber nada de los nacionalismos regionales, que amenazan con desmoronar al imperio ruso.

Para completar la ola rusa se estrenó en Santiago *Ojos negros*, la excelente película de N. Mijalkov, con Marcello Mastroianni. Está basada en

varios cuentos de Chejov, en especial «La dama y su perrito», y explora el «alma rusa» con cariño, ironía y autoparodia. Los personajes se ríen a carcajadas cuando están al borde del abismo, lloran cuando están felices, y en la espesa niebla de la estepa, desde un aburrido pueblito de provincia, emiten con euforia frases como «la belleza es la fuerza de la materia».

Años atrás, durante todo un verano en Moscú, traté de obtener permiso para ir a la ciudad medieval de Vladimir. Todos los días me encontraba con un funcionario que me pedía repetir la solicitud, y me decía que me iba a avisar «mañana». Mi último día me anunció, exuberante, que el permiso estaba listo. Cuando le acordé que ya era tarde, me miró con espanto. «Qué pena», me dijo, «que no me lo pidió antes». En *Ojos negros* un extranjero también procura hacer un viaje al interior de Rusia, en 1903. Se topa con las mismas dificultades. Siempre fue así. ¿Será que los rusos, al resistir durante siglos que los extranjeros penetren su interior, temen que se penetre la inescrutabilidad de su sagrada «alma»?

Al ver *Ojos negros*, se me ocurrió que Chejov captó proféticamente la esencia de la sociedad que nace en 1917: un mundillo tedioso, burocrático y banal, ideado por burgueses conservadores de provincia, como Lenin; y a la vez una retórica sentimental, eufórica, como de tertulia de curados, que por no corresponder a ninguna realidad aparente, se remite siempre a un lejano futuro, hasta caer todos dormidos sobre la mesa.

La inutilidad del arte

EL ARTE con frecuencia ha despertado impaciencia en quienes piensan que todo tiene que tener una utilidad. El arte, en todas sus formas, incluidas las literarias, trasciende todo objetivo específico. Es un espacio donde las metas coyunturales son subordinadas a una aventura sin fin predecible; donde nos abrimos a la reflexión, a la crítica, a la belleza, al descubrimiento de todas aquellas cosas nuevas o antiguas que no vemos en la ceguera del empeño diario. Como lo ha dicho Diego Maquieira, el arte no puede surgir sino del ocio. Tal vez no puede alcanzar su serísima profundidad sin ser, primero, rigurosamente frívolo.

Desde luego el arte no es una suerte de entidad, fetiche a ser adorado como a un dios. Es más medio que fin; medio eso sí cuyos fines son infinitos y con frecuencia desconocidos. Aun cuando pretende subordinarse a un fin preciso —religioso como en la Edad Media o la Contrarreforma, político como en la Revolución Rusa, o amoroso como en un soneto de Shakespeare— lo que vale al final es que el artista haya podido superarlo, volviendo al punto de apertura que es la esencia de todo arte. Así es que se puede admirar al arte comprometido, si es bueno, sin compartir su compromiso.

En todo caso la ausencia de una utilidad obvia o inmediata en el arte causa irritación. Quien se pasea con las hordas que visitan las interminables galerías del Vaticano, uno de los espacios de más concentrada suntuosidad estética que existen en el mundo, escucha quejas, casi viscerales, instintivas, de que es escandaloso que la Iglesia albergue tanto tesoro «inútil» y no done siquiera una pequeña porción a los pobres. Según Guillermo Cabrera Infante, Fidel Castro se quejaba amargamente de lo «cara» que era cada poesía de Nicolás Guillén, porque vivía a costa del Estado y escribía sólo dos o tres poesías al año; su productividad era obviamente muy baja, comparada con los discursos de Fidel Castro. En realidad la observación de Castro encierra una involuntaria sabiduría: la gran cantidad de ocio —de tiempo— que requiere el arte es, junto a la escasez de verdaderos creadores, lo que le da su valor.

Curiosamente un hombre práctico, capaz de proferirle el más despiadado desprecio a un artista por ocioso, y de estar aterrado si su hijo le anuncia que quiere ser poeta, puede volcar una fortuna en la adquisición de

una obra de arte, por el prestigio que le da tenerla, o tal vez porque un emblema del ocio, de la reflexión y de la apertura es una secreta compensación por una vida de trabajo con la mente comprimida, sin tiempo para pensar.

No sería entonces sólo la esperanza de una eventual plusvalía económica la que conduce a que un Alan Bond gaste más de treinta millones de dólares en un cuadro de Van Gogh. En su caso hay tal vez además una involuntaria nostalgia por su juventud, cuando era pintor de brocha gorda y pintaba letreros en los caminos: quizás en esa época sentía el secreto ímpetu del artista, anhelando impregnarle al letrero algún signo misterioso que trascendiera la botella de Coca-Cola o la lata de sopa que estaba coloreando.

Volcar una fortuna en una obra de arte, dedicando por tanto el fruto de una vida útil a la consagración de la inutilidad, parece ser un impulso milenario. En el Museo Metropolitano de Nueva York hay una *te-ting*, u olla ritual de bronce, prestada por el Museo de Shanghai. Proviene de la dinastía Chou, de hacia 1000 a. C. Lleva una leyenda inscrita por el aristócrata Te, su dueño, con las siguientes lacónicas palabras: «El rey le dio veinte kilos de conchas a Te, y él las gastó en la composición de esta incomparable olla ritual».

Entiendo que en esa época veinte kilos de conchas era una fortuna; Te las habrá ganado tras una vida de servicio, no sabemos en qué disciplina, de gran utilidad para el Estado. Me gustaría pensar que era la fortuna entera del aristócrata Te, ésta que, fruto de una vida útil, dedicó a la inutilidad del arte.

Los paisajes de seda

LA PINTURA CHINA es poco conocida en Occidente. Nos cuesta distinguir entre un rollo colgante del imperio Ming y una reproducción actual en algún restaurante chino de Providencia y tendemos a pensar que es toda igual. Tal vez los chinos piensen lo mismo de la pintura occidental. En realidad los gustos estéticos son en gran parte adquiridos: ante lo nuevo o ajeno estamos desvalidos, desadaptados.

Sin embargo, al ver una gran exposición como la actual de pintura Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911), en el Museo Metropolitano de Nueva York, uno cambia. Esos paisajes vertiginosos, pintados en rollos de papel, seda o raso, perduran en la memoria como nuevos puntos de referencia. Paisajes insólitos, de montañas exageradamente escarpadas, con barrancos de profundidad intolerable y casas colocadas en los rincones más precarios. Paisajes donde todo parece que se va a venir rodando abajo, pero donde a la vez hay suavidad y armonía.

El arte chino obedece a preceptos estrictos. La precisión de las pinceladas es más importante que el tema, los colores, la composición, y éstos no pueden apartarse de la tradición. Desde ese otro planeta que es el Occidente, uno está mal equipado para juzgar la técnica, pero sí abierto a otros elementos interesantes. Por ejemplo, la asociación entre naturaleza y filosofía. Así el filósofo Yingxue Dushu es retratado hacia 1536 por Zhou Chen, asomado a la ventana de su refugio de montaña con un libro, para «estudiar al amparo de la luz reflejada de la nieve», escena poco común en la Parva. En otra ilustración de Zhou Chen, un grupo de sabios examina manuscritos en una mesa depositada como al azar, en pleno campo. Según la inscripción, están «disfrutando antigüedades a la sombra de los bananos». Por lo visto la más refinada civilización no es incompatible con la vegetación bananera.

Algunos de los paisajes tienen un aire onírico. En «Un millar de riscos y una mirada de barrancos», pintado en raso por Wu Bin hacia 1610, hay una montaña inclinada como la Torre de Pisa. Las casas que se le cuelgan están, algunas, apoyadas en las nubes. El paisaje, pintado con meticuloso realismo, es fantástico, manifestación temprana de realismo mágico. En «Penglai, isla de los inmortales», rollo colgante pintado en seda por Yuan Jiang hacia 1708,

un suntuoso palacio reposa en un lago de nubes. Según una leyenda china, Penglai es una «montaña-espíritu» donde habitan los inmortales. «Los pájaros y animales son todos blancos, y los palacios y torres hechos de oro amarillo y plata blanca. Las montañas, de lejos, se parecen a las nubes, pero cuando uno se acerca, retroceden y la nave nunca las alcanza». Extraordinario este paraíso seductor y fugitivo, cercano e inalcanzable, como el Castillo de Kafka.

El paisaje que la naturaleza esparce al azar es más rico y más pobre que el paisaje ideado en la imaginación de un artista. Dong Qichang (1555-1636), calígrafo, pintor y crítico, hace una distinción técnica, muy china. «En cuanto a las maravillas únicas de una región, es inferior la pintura al paisaje. En cuanto a las refinadas sutilezas de tinta y pincel, el paisaje es absolutamente inferior a la pintura». Por cierto Dong no era muy confiable como pintor: cuando un comerciante le pedía una obra la subcontractaba a un discípulo, poniendo de su parte la sola firma. Pero sus concubinas sí lograban obtener originales. Precavidas, siempre andaban con una seda para extraerle pinceladas a cambio de favores, logrando vencer la impostura con la ilusión del amor. Los coleccionistas de la época aprendieron, con el tiempo, a comprar pinturas de Dong sólo a ellas.

La importancia de escribir cartas

«**T**E ESTOY ESCRIBIENDO. ¿Qué más puedo decir?» Es así que Tatiana, la tímida y provinciana heroína de Pushkin, comienza su carta de amor a Eugenio Onegin, *dandy* cínico de San Petersburgo que llega al campo con desgano y mal humor, y que apenas se fija en ella. Con esas palabras Tatiana reconoce que el mero hecho de escribir una carta tiene una importancia más allá de su contenido. Con sólo escribirle se está exponiendo al juicio de Onegin. Este la rechaza con fría pomposidad.

Una carta deja de ser propiedad de su autor al instante que la despacha. Su receptor podrá archivarla, olvidarla en un cajón, perderla, botarla a la basura, pero si no la tritura, queda latente la posibilidad de que reaparezca años, siglos más tarde con imprevisibles consecuencias. Como lo observa el narrador de *Middlemarch* (1871-1872), novela de George Eliot, «tal como la piedra pateada por generaciones de personas puede llegar por una serie de curiosos eslabones de efecto en manos de un estudioso a través de cuyos empeños finalmente sirve para determinar la fecha de guerras y para descifrar religiones, asimismo un pedazo de papel con tinta que por mucho tiempo ha servido inocentemente para envolver un objeto o tapar un hoyo puede un día ser visto por el único par de ojos con el conocimiento para convertirlo en el inicio de una catástrofe».

Puede ser ese peligro el que ha cohibido la escritura de cartas en países hispanos, donde son escasos los epistolarios llenos de confesiones que abundan en el mundo literario anglosajón o francés: por ejemplo, las desgarradoras cartas de Proust, que, como Tatiana, importunaba a sus amistades con exageradas declaraciones de amor, o con recriminaciones desmedidas si el amor no le era correspondido con adecuada intensidad. Tal vez la brecha entre lo oral y lo escrito sea más profunda en el mundo hispano, donde los profesores de castellano enseñaron a escribir en un estilo ceremonioso que nadie usa en una conversación, induciendo a redactar misivas o epístolas en vez de simples cartas. Además la tradición legal hispana, con sus códigos rigurosos, privilegia lo escrito por no haber pruebas de lo hablado. En la tradición anglosajona, más analfabeta o más confiada, no hay mayor diferencia entre un contrato oral y uno escrito: Inglaterra ni siquiera tiene una Consti-

tución escrita. Donde tanto pesa la memoria de lo hablado, el envío de una carta no es un paso tan aciago.

El que escribe cartas depende, claro, de la discreción de su corresponsal. ¿Qué pasa si éste muere y la carta cae en manos de un heredero irresponsable? Violet Trefusis creía sin duda en la discreción de su amante, la escritora Vita Sackville-West. «Quémela. Prométame», le imploraba, en una carta de amor, y en otra le decía: «por favor destruya todas mis cartas». Sin embargo, a 17 años de su muerte, todas están archivadas en la Biblioteca Beinecke de Yale y una selección ha sido publicada por el asiduo Profesor Mitchell A. Leaska de la Universidad de Nueva York. ¿Quién sabe si el novelista inglés Evelyn Waugh, ferviente católico y marido ejemplar, quería que el mundo entero conociera las 283 cartas de amor que escribió entre 1932 y su muerte en 1962 a Lady Diana Cooper, belleza de la sociedad inglesa, y también casada? Las cartas, donde hasta sus propios hijos son víctimas de la indiscreta ironía de Waugh, han sido adquiridas por la Biblioteca Británica.

Antes de que el hábito fuera desplazado por el teléfono era común la correspondencia hasta entre marido y mujer. Recién se publicaron las cartas entre el economista y literato Lord Keynes y su mujer, la bailarina rusa, Lydia Lopokova. En este caso la escasez de indiscreciones sugiere que el matrimonio fue ejemplar y armónico, o que las cartas fueron escritas para la posteridad.

El crepúsculo de los comunistas

NO HA SIDO un buen año para los comunistas del mundo, con las cúpulas cubanas dedicadas al narcotráfico, la masacre de estudiantes en Beijing, la retirada del ejército vietnamita de Cambodia, el éxodo de 50.000 personas de Alemania Oriental, el cambio hasta de nombre del Partido Comunista húngaro, el acceso al poder de Solidaridad en Polonia, las huelgas en la Unión Soviética, a pesar de intentos recientes de prohibirlas, y los nacionalismos voraces que irrumpen en todos los confines de ese imperio.

La causa principal del descalabro es económica. Estamos asistiendo al colapso del comunismo como forma de organizar una economía, y a la vez al dolor que implica desenredar un sistema tan artificial, donde la relación entre oferta y demanda es equilibrada a través del racionamiento (7 años de espera para comprar un auto, 7 horas de cola para comprar un pollo), y no a través de los precios, que son fijados por los burócratas por caprichoso decreto. Retornar estas economías a la vida real, al mercado, para que de allí desarrollen su enorme potencial, es como curar a un drogadicto, que debe superar amargos síntomas de privación para liberarse de su dependencia.

En este proceso parece evidente que los cambios más peligrosos son los tímidos, en especial en países como la Unión Soviética o Polonia, donde junto a una incipiente libertad económica crece también la libertad política, y, por tanto, la capacidad de la gente para expresar sus frustraciones. Mejor un dolor brusco, rápido. Cambios dolorosos que son a la vez demasiado extendidos en el tiempo parecen desencadenar reacciones inmanejables que finalmente desembocan en una represión como la que se vio en Beijing.

El caso soviético es especialmente alarmante. Las medidas de liberalización económica que se han tomado han sido tan tímidas, y tan fuera de contexto, que tal vez habría sido mejor no tomarlas. Se ha permitido la creación de cooperativas privadas. Pero sin condiciones de mercado (sin libertad de precios y sin competencia), algunas cooperativas se han dedicado a abusos que bordean el gangsterismo. Al amparo de funcionarios corruptos con facultad de otorgarles cualquier permiso en el laberinto de controles que hay en la Unión Soviética, los empresarios de las cooperativas acaparan productos a precios subsidiados, y en el momento de máxima escasez, los venden a precios

exorbitantes. Así aprovechan la demanda reprimida que hay en un país donde, por tener casi nada que comprar, los ciudadanos han ahorrado el equivalente en rublos (a la absurda tasa oficial) de unos 650 mil millones de dólares. De éstos, unos 250 mil millones los tienen en la casa, en billetes, en espera de poder comprar cualquier cosa.

En este contexto corrupto y artificial la mal llamada iniciativa privada provoca inflación y agrava la escasez: en Leningrado se han tenido que emitir cupones de racionamiento para el jabón y la sal. Y Gorbachov empeora la situación con medidas populistas que pretenden paliar los daños. Aumenta el gasto: el déficit fiscal ya alcanza el 14 por ciento del PGB. Se ofrecen incentivos exagerados para que los trabajadores «produzcan más», sin un mercado que informe si el producto a ser multiplicado es el que está en demanda.

Si Gorbachov no le dedica a la economía el tino que despliega en su política internacional, la «perestroika» terminará mal, tal vez con un golpe militar. En ese momento, la decadencia comunista entraría en una fase trágica; en una suerte de explosión de todas las contradicciones que siempre ha habido entre el dogma comunista y cualquier sociedad real.

La locura de Lucía

LUCÍA DE LAMERMOOR, de Donizetti, la ópera que cierra una original y variada temporada lírica del Teatro Municipal, es, como tanta ópera italiana, una tragedia de errores. Lucía se casa con un hombre que odia porque su hermano, Enrico, logra imponérselo. Con falsificaciones y engaños la convence que su prometido, Edgardo, le ha sido infiel. Enrico es movido por un odio ancestral: su familia y la de Edgardo son enemigos irreconciliables, como los Montague y Capulet de *Romeo y Julieta*. La confusión que Enrico siembra en Lucía la conduce a la locura y al homicidio. Como en tanta ópera italiana, los errores, sembrados por los malos para confundir a los buenos, se van disipando, pero el precio de la verdad es la muerte.

El libreto de *Lucía de Lamermoor* fue tomado de una novela histórica de Sir Walter Scott, el prolífico poeta y novelista escocés, cuyas dos o tres novelas anuales equiparaban en abundancia a las 71 óperas de su contemporáneo Donizetti. Las novelas de Scott son epopeyas fogosas y monumentales, cuya contribución a la literatura está más en la idea que tenemos de ellas, que en su sufrida y prolongada lectura. Donizetti descubre su potencial operático y aprovecha sus pasiones tenebrosas, sus insistentes fantasmas, sus entornos morbosos.

Lucía de Lamermoor es una obra que saca a relucir los méritos de la ópera como género. La ópera tiene una ventaja sobre el teatro, porque la música complementa a las palabras, y logra conmover más allá de ellas. Extraordinariamente expresiva por esta interacción, la ópera es a la vez un medio absolutamente artificial, que lejos de esconder sus artificios, los destaca. No es sólo que habitualmente no cantemos para comunicarnos. El tiempo que demora el canto le impone a la ópera economías, le obligan a prescindir de explicaciones que en el teatro o la novela dan una ilusión de realidad. Por falta de tiempo, Edgardo no puede sino llegar a la boda de su querida Lucía justo en el segundo en que ella firma su compromiso. Esta imposible coincidencia nos confirma que estamos en un lugar —la ópera— en que lo improbable es justamente lo normal, y que en eso está su encanto.

La llegada de Edgardo da lugar a un famoso sexteto de monólogos interiores. Edgardo, Lucía, Enrico y otros se quedan cada uno reflexionando.

Para beneficio del público lo hacen cantando en voz alta, todos juntos, si bien se supone que no se pueden oír entre ellos. Sólo una ópera osaría lograr esta expresión simultánea de seis diferentes pensamientos íntimos, seis vidas paralelas cuyos secretos antagonicos escuchamos unidos en un coro armónico.

En realidad la armonía lírica es lo que finalmente se impone en la ópera italiana. Se impone, junto a la escenografía y al vestuario, en una suerte de espectáculo total que está más allá del argumento, y que es tan inverosímil que bordea la locura. No es en vano que ópera y locura se juntan en el tercer acto de *Lucía de Lamermoor*, cuando una Lucía demente canta con desesperada euforia ante los invitados a la boda. Lucía está loca porque su mente ha sido destruida por su hermano y porque acaba de matar a su marido. Pero está loca también porque no puede sino ser un acto de locura cantar un aria de quince minutos ante un grupo de invitados, que la escuchan mudos. ¿Qué mejor metáfora de la locura y su soledad que este ensimismado despliegue de proezas vocales que se llama un aria, cantada por una soprano, una solista, mientras la escuchan los invitados? Estos últimos conforman el coro, conglomerado de gente entrenada a cantar al unísono y de quienes sólo Lucía está excluida, acentuando la agonía de su diferencia, su locura con una elocuencia propia de la ópera.

El desafío de la izquierda

LA ÚLTIMA ENCUESTA de CEP-Adimark indica que el 30 por ciento del electorado es de «centroizquierda» o de «izquierda». Entre los jóvenes de 18-34 años el porcentaje es más alto, del 34 por ciento. Pero en general la izquierda está repartida en forma bastante pareja. Sorprendentemente, apenas hay correlación entre izquierda y región, o nivel social. Ser o no ser de izquierda no obedece ya a impulsos clasistas.

Según la misma encuesta, el electorado tiene una postura liberal en una amplia gama de temas. La mayoría está a favor de la competencia de precios (54 por ciento contra 32 por ciento); en contra del aumento de los impuestos para desarrollar los planes de gobierno (45 por ciento contra 35 por ciento); a favor de los canales de televisión particulares (59 por ciento contra 20 por ciento); en contra de que los trabajadores paguen cuota sindical, aunque no estén afiliados a un sindicato (57 por ciento contra 24 por ciento); a favor de la libertad para elegir entre diferentes sindicatos en una empresa (80 por ciento contra 6 por ciento), y del derecho de los trabajadores a reintegrarse al trabajo en caso de huelga (67 por ciento contra 16 por ciento).

En todos estos temas prácticamente no hay diferencias entre las respuestas de los «izquierdistas» y los demás. Pareciera en general que ser de «derecha», «centro» o «izquierda» es un entusiasmo de poco contenido ideológico en el Chile actual. Parece obedecer al instinto —como el de ser hincha de un equipo de fútbol— de querer pertenecer a un grupo competitivo, en este caso uno que también permite el acceso al poder.

Esta desideologización presenta un desafío para los líderes de izquierda. En primer lugar es notorio que aun entre sus propios adherentes no haya demandas por los cambios laborales propugnados por la Concertación. Parece desmentirse el mito de que sin esos cambios entrarían en ebullición violentas presiones laborales. El mito siempre me pareció sospechoso. ¿Con qué lógica explotarían esas presiones el próximo año sin no lo han hecho hasta ahora? Los políticos se han impresionado demasiado con la fuerza, más aparente que real, de la CUT. Con sólo el 12 por ciento de los trabajadores chilenos sindicados, esta fuerza aparente proviene mucho más de su acceso a la publicidad y al financiamiento externo que de su representatividad en la base. Se ha

producido, entonces, una comedia de errores en que los políticos se han convencido de la existencia de demandas que no existen. Si como resultado cambian la legislación laboral, entonces sí tendrán poder las cúpulas de la CUT. Con sólo la cotización obligatoria que se propone tendrán una enorme fuente de financiamiento para captar la adhesión popular que actualmente les falta. Allí sí el mito se volverá realidad.

Al examinar esta aparente contradicción de un electorado que combina el izquierdismo con posturas liberales, cabe recordar el caso de España. Cuando murió Franco, en 1975, el PSOE, Partido Socialista Español, seguía siendo marxista. Las encuestas y los estudios de politólogos como Linz y Maravall, que revelaban un país moderado y liberal, convencieron a un Felipe González que había que transformar el partido. En el Congreso de 1980 se tachó toda referencia al marxismo de sus estatutos. De allí le faltó sólo dos años para acceder al poder y desarrollar políticas económicas más liberales que las del anterior gobierno conservador de Suárez. El electorado socialista —el mismo de 50 años atrás— ha demostrado su entusiasmo, dándole recientemente a González su tercer triunfo electoral.

Muchos socialistas chilenos también ya saben que los antiguos medios del socialismo no son los idóneos para lograr los fines que no sólo el socialismo, sino casi toda la sociedad desea: el bienestar, la justicia, la convivencia. Ojalá éstos puedan vencer a sus poderosos adversarios de la izquierda antigua, para de allí orientar su movimiento hacia un socialismo de mercado.

Una oportunidad liberal para Aylwin

SE HA REPETIDO hasta el cansancio que Chile es el único país que funciona bien en América Latina. Países tan diversos como Brasil, Argentina, Perú o Venezuela están a la deriva. Algunos meramente estancados; otros sujetos, también, a una estruendosa violencia, provocada por terroristas, narcotraficantes o asaltantes comunes.

No es difícil discernir la razón por la diferencia. En América Latina el Estado empantana a los ciudadanos en un laberinto de reglamentos y de controles, ahogando su capacidad de generar riqueza, pero no es capaz de mantener el orden público. En Chile su desempeño es el inverso.

Ideas económicas liberales han transformado una economía chilena que hace dieciséis años era tan artificial y pobre como cualquiera en América Latina. Esas ideas no son de «derecha» o de «izquierda», dicotomía clasista que el liberalismo rechaza. Y no son «conservadoras» o «socialistas». Para el liberal la sociedad avanza por las iniciativas libres de los individuos, su interacción espontánea, y su selección en ese filtro imparcial y anónimo que se llama el mercado. Confiar en esa selección implica una enorme fe en la humanidad, porque no se puede predeterminar o predecir el resultado.

El avance de la sociedad libre es una aventura creativa sin fin conocible. La apuesta es inaceptable para un conservador o socialista a la antigua, porque él cree que un grupo de personas superiores debe guiar a la sociedad a fines determinados. Tiene poca fe en la humanidad y excesiva fe en sí mismo.

La política internacional ha demostrado que las ideas liberales pueden ser implementadas por las culturas políticas más diversas. En Estados Unidos el gobierno demócrata de Kennedy, que se dedicó a reducir impuestos, fue más liberal que el gobierno republicano de Eisenhower que lo precedió. En España el gobierno socialista de Felipe González, dedicado a destrabar y privatizar la economía, ha sido más liberal que el gobierno conservador, paternalista, de Suárez.

En Chile la liberalización de la economía fue realizada con la oposición no sólo de políticos izquierdistas y de cúpulas sindicales, sino de empresarios y dirigentes de derecha. Muchos de éstos hasta ahora son poco liberales. En cambio hay demócratacristianos capaces de entender las bondades de una

economía de mercado igual que sus colegas alemanes. Algunos socialistas evidencian la misma voluntad.

Las ideas liberales son demasiado importantes para Chile para estar amarradas a algún grupo de personas que, con más o menos competencia, quieran llegar al poder en un momento dado. Su aceptación en el país no puede estar sujeta a rencillas entre grupúsculos empeñados en mantener posturas parlamentarias superfluas, o a comandos electorales autoritarios y autoofuscados, hostiles a la crítica, ya sea por inseguridad o por excesiva confianza en sus propias capacidades.

Por ser universales, las ideas liberales no tienen dueño. No hay razón para que no puedan ser aceptadas por una gran mayoría de los chilenos. Si el gobierno de Patricio Aylwin acoge la oportunidad que tiene de consolidarlas, Chile llegará al nuevo milenio como el primer país desarrollado de América Latina. El primero por lo menos desde que Argentina dejara de serlo, al abandonar el rumbo liberal iniciado por Sarmiento, Alberdi y Mitre el siglo pasado.

La importancia del desenlace

ESTOY LEYENDO *London Fields* (*Las praderas de Londres*), la última novela de Martin Amis, uno de los mejores novelistas ingleses actuales. Es una «crónica de muerte anunciada». Desde el comienzo el narrador nos dice que su antiheroína Nicola Six va a ser asesinada por su antihéroe Keith Talent. ¿Qué pasará? ¿Se cumplirá la intención del narrador? En tal caso, ¿cómo será el asesinato? ¿Qué pasa si el narrador se arrepiente? El narrador, que padece de una insidiosa enfermedad, atribuida al fin del milenio, puede morir antes de terminar la novela. Otro puede recoger el manuscrito y cambiarlo.

Me falta poco, pero no estoy seguro si voy a terminar el libro. Una tarea inesperada puede obligarme a olvidarlo por unos días. Después, tal vez tenga que viajar. Omitiré llevarlo. Empezaré otro en el avión. No será la primera vez que haya cometido semejante irresponsabilidad con una novela, y sin mayor arrepentimiento, aun en el caso de novelas buenísimas. En realidad, ¿qué perderé al no terminar *London Fields*? ¿Qué perderé si la termino? ¿Acaso no perderé la emoción del suspenso? De las varias opciones de desenlace que ahora existen —las que se me ocurren y muchas más— tendré que resignarme a una. La novela quedará cerrada y mi recuerdo de ella transformado por su conclusión. Esta me distraerá de su esencia: el sabor de un Londres decadente, agresivo, de personajes vulgares, desagradables, descritos con mordaz elocuencia: el inconfundible mundo de Amis.

Desde luego, no toda novela se limita a un desarrollo lineal. Por ejemplo, la cámara lenta, detallista de un Proust, desmenuza las vidas de sus personajes sin nunca pedirles que alcancen algún objetivo definitorio. Más que en su trama, el mérito de su ficción está en las frases lapidarias, las observaciones devastadoras que creemos compartir, pero que a la vez nos asombran con su novedad.

En Proust los protagonistas no están encaminados en una dirección precisa. Distinto es el caso de K, el protagonista de *El castillo*, de Kafka, que dedica la novela entera a tratar de llegar a un castillo que está a la vista y donde se supone lo esperan, pero que nunca logra alcanzar. Kafka no escribió el capítulo final, en que se podría haber cumplido el empedernido propósito de K. Es gracias a esa falta que Borges pudo equiparar la novela, mágicamente,

a la paradoja de Zenón, en que una flecha no puede nunca llegar al blanco, no porque al arquero le falte puntería, sino porque el espacio entre el arco y el blanco es infinitamente divisible.

Kafka, tal vez sin querer, reescribe la novela de aventuras, de movimiento épico, mostrando que con sólo retirarle el desenlace se convierte en signo de la ignorancia y confusión del hombre; en metáfora de la brecha entre lo que se sabe y lo que hay por saber, lo que se propone y lo que se logra. Borges extiende la metáfora a la novela policial, estructuralmente parecida. ¿Qué signo más elocuente de la vulnerabilidad del hombre, de su asombro ante lo desconocido, que aquel momento de terror en que, en una noche oscura, un detective, potencial víctima de asesinato, penetra al parque de una casa deshabitada? En *La muerte y la brújula*, donde esto ocurre, Borges no elimina el desenlace «normal». Hace algo peor: lo invierte. El detective, víctima de una hipótesis errada que su arrogante e insuficiente mente ha ideado, es asesinado por el criminal.

Este cuento nos obliga a reconsiderar toda novela policial, toda película de suspenso. ¿Qué pasa —pienso en dos películas de Hitchcock— si la niña joven e inocente muere en manos del sicópata, o si el irreprochable joven no es absuelto del horrible crimen que no cometió? El hecho de que nos confiamos en un desenlace feliz obedece nada más que a las convenciones de un género literario o cinematográfico: ciertamente, no a la experiencia.

El último discurso en Bucarest

RUMANIA es uno de los países —otros serían Albania, Corea del Norte, Cuba— donde el comunismo más se ha parecido a su gemelo, el fascismo, ideología que también pretende que una elite obligue a la sociedad hacia objetivos «superiores», pero que no tiene pretensiones igualitarias, y tiende a concentrar los «objetivos» en uno solo: el culto a la personalidad del líder.

El decenio cierra con imágenes imborrables desde Rumania. Hace pocas semanas, la de Ceausescu, el «Conducator», discursando cinco horas, en tanto los fieles lo ovacionan, de pie, 67 veces. Recién el mismo Ceausescu, en el balcón de su palacio, da puñetazos al aire, alecciona a la multitud. De repente de alguna parte los vivas dan lugar a un terrible *Jos Tiranul*, «abajo el tirano». El puño del Conducator se desploma. La mano se abre, flácida, vieja, e intenta un tímido gesto, como de contrición o de despedida. De atrás aparece un personaje con cara y sombrero de *gangster* de Chicago, un policía de la «Securitate». La imagen se corta: la televisión nacional ha dejado de transmitir. Pero queda grabada para la historia una impactante secuencia, metáfora de la fragilidad del poder absoluto.

Después, la revolución. Niños con fusiles. Estudiantes rescatados de las celdas de la «Securitate», con enormes moretones, los ojos encandilados por la luz del día. Gente celebrando encima de los tanques del Ejército, el nuevo amigo. Otros tanques convertidos en quioscos, para distribuir la nueva prensa libre. Agentes de la «Securitate», de «uniforme» (impermeable azul, anteojos oscuros) o de civil (amplias parkas para ocultar sus armas), rodeados de gente ávida de venganza. Una señora despistada tratando de hacer compras de Navidad. Las voces cavernosas de los patriarcas ortodoxos celebrando misa en iglesias recién abiertas. Edificios grises, calles vacías, y la ropa tan proletaria de la gente evocando escenas de otro tiempo, la guerra civil española, «Morir en Madrid». Es que el tiempo ha sido detenido en Rumania, como ocurre cuando el cambio es circunscrito a la limitada imaginación de un solo hombre. Ceausescu pretendió modernizar a partir de ideas antiguas de lo que era moderno. Estas incluyeron la decisión demente de eliminar miles de aldeas, para ubicar a sus habitantes en edificios de cemento, donde estupefactas cabras hacían estragos en el transcurso de sus quehaceres naturales.

Las últimas imágenes del drama son las más penosas. El poeta de la corte, atajado por la multitud, mientras corre desesperado a una embajada, para asilarse. Había escrito líneas como «estadista filósofo, con la agilidad de un atleta y la ética de un santo». Ceausescu detenido, luciendo una bufanda a cuadros, arremangándose para que le tomen la presión. ¿Para ver si su presión es satánica? ¿O porque ser reducido a un cuerpo, a ser examinado por un médico, es la humillación más común que existe, la que todos hemos sufrido? Finalmente, el cuerpo sangriento, todavía con su bufanda a cuadros, el cadáver de un hombre que para proteger su vida exigía que un sirviente le probara la comida.

Y la televisión. La guerra de Vietnam fue la primera que se vio en vivo. La revolución rumana no sólo se vio en vivo; fue hecha desde la televisión. La acción principal fue la toma del canal estatal. Una vez tomado y convertido en Televiziunea Romana Libera, la «Securitate» hizo lo imposible para recuperarlo. De la televisión se daban las instrucciones al pueblo. Allí mismo se iba conformando el gobierno nuevo, y el canal era su sede. Rumania confirmó que la televisión es el corazón de la sociedad moderna. El que la controla, controla el país.

Havel: El dramaturgo Presidente

1990...

A principios del siglo XX, los escritores realistas procuran adorar la verdad, reflejar y describir la realidad tal como es. Havel y Orszag fueron los primeros pensadores occidentales en analizar el poder con lucidez. Según Havel, «la palabra verdad dejó de tener su significado antiguo. Ya no describe algo o ser humano, sino algo que la autoridad de otro... Aprende de sentirse la creencia que de la propaganda comunista en 1964. Godel describe cómo se pierde la noción de la verdad descubierta en la herencia o la moralidad. En su gran ensayo político, *El poder de los impotentes* (1979), el gran amigo Miklas Havel, recién convertido en Presidente de Checoslovaquia, hace el mismo diagnóstico: la corrupción de su país se debe a que «el poder se antoja el origen de la verdad, como en la teoría de Heidegger».

Según Havel, el terror de perder su trabajo o su seguridad en Bulgaria hace que el alcohólico crea cosas sobre las fiestas de la mentira oficial con algo de auto-ironía. Por ejemplo, un vendedor dice, «con las cebollas y las zanahorias, el colgajo: «Proletarios del mundo, unidos. No lo leo, si lo leo sus ideas». Pero lo tiene que poner para comunicar su entrega a la mentira oficial. El colgado dice, en realidad, «no me molestes, soy incoherente».

En este tipo de sociedad, según Havel, el sistema de poder está en conflicto no sólo con la verdad, sino con la vida misma, con el espíritu del hombre, de «otra» que está debe subordinar para proteger su «existencia». Así no hay hechos y valores, porque todos son esclavos: «nada más los dirigentes que declaman, los ministros en famosos discursos. En todo esto la desobediencia no es sino el espejo a la verdad, siempre latente. Cuando triunfa, se disculpa por la sociedad como seres biotecnológicos». El régimen se desploma porque, vencido el mundo, nadie creía en la alegoría de la verdad.

Havel, como dramaturgo, es autor de *Señores y señoras de Vargas Llosa*, otro aspirante literario a la presidencia de un país hundido en la mentira demagógica, así declaman a desentramarse la mentira, a desmantelar la verdad. Como en Vargas Llosa, hay un paso Negro de la literatura a la política. Ya en *Los políticos y el teatro*, ensayo de 1967, Havel dice que una pieza de teatro debe darle al público «una imagen de su propia actividad humana en que el teatro no sea «directivas políticas» (con otros amigos

Havel: El dramaturgo Presidente

AL IMPONER sus metas rígidas, los gobiernos totalitarios procuran adecuar la verdad, múltiple y dinámica, a su versión única, uniforme. Hayek y Orwell fueron los primeros pensadores occidentales en analizar el proceso con lucidez. Según Hayek, «la palabra verdad deja de tener su significado antiguo. Ya no describe algo a ser indagado, sino algo que la autoridad decreta». Aparte de satirizar la «neolengua» de la propaganda coercitiva en *1984*, Orwell observa cómo la pérdida de la noción de la verdad desemboca en la barbarie e inmoralidad. En su gran ensayo político, *El poder de los impotentes* (1979), el dramaturgo Václav Havel, recién convertido en Presidente de Checoslovaquia, hace el mismo diagnóstico: la corrupción de su país se debe a que «el poder se atribuye el origen de la verdad, como en la teocracia de Bizancio».

Según Havel, el terror de perder su trabajo o su vacación en Bulgaria hace que el checoslovaco común acate las formas de la mentira oficial con ciego automatismo. Por ejemplo, un verdulero pone, entre las cebollas y las zanahorias, el eslogan: «Proletarios del mundo, uníos». No lo lee, ni lo leen sus clientes. Pero lo tiene que poner para comunicar su entrega a la mentira oficial. El eslogan dice, en realidad, «no me molesten, soy inocuo».

En este tipo de sociedad, según Havel, el sistema de poder está en conflicto no sólo con la verdad, sino con la vida misma; con el espíritu del hombre, su «ser», que éste debe subordinar para proteger su «existencia». Casi no hay buenos y malos, porque todos son esclavos: mucho más los dirigentes que declaman las mentiras en fogosos discursos. En todo esto la disidencia no es sino el apego a la verdad, siempre latente. Cuando cunde, se disemina por la sociedad como «arma bacteriológica». El régimen se desploma porque, vencido el miedo, nadie resiste la alegría de la verdad.

Havel, como dramaturgo, es autor de ficciones y como las de Vargas Llosa, otro aspirante literario a la presidencia de un país hundido en la mentira demagógica, sus ficciones apuntan a desenmascarar la mentira, a desentrañar la verdad. Como en Vargas Llosa, hay un paso lógico de la literatura a la política. Ya en *La política y el teatro*, ensayo de 1967, Havel decía que una pieza de teatro debe darle al público «una imagen de su propia autenticidad». Insistiendo en que el teatro no sea «directamente político» (sus obras utilizan

los recursos del teatro del absurdo y a veces son casi abstractas), Havel aboga por un teatro que se concentre en «la representación rigurosa de la verdad», para así «descubrir la verdad sobre el poder y los políticos».

Donde la vida es una indagación, la sociedad no puede estar sometida a esquemas *a priori*. En sus «Cartas a Olga» (escritas desde la cárcel entre 1979 y 1983) Havel postula un Ser de quien el hombre se habría apartado al venir a residir en la Tierra. La nostalgia por ese Ser, u «horizonte absoluto», y su búsqueda, es el impulso vital más genuino del hombre, y es el que moverá la «revolución existencial» que vendrá cuando el comunismo se desmorone.

Havel parece estar diciendo que después del comunismo la sociedad debe buscar un nuevo camino a través de la interacción libre de todos sus habitantes, cada uno en busca de la verdad. Esta imagen atractiva es algo desvirtuada cuando Havel propone instrumentos específicos. Prefiere la democracia «participativa» a la «representativa», le gusta la autogestión de las empresas («los principios de control y disciplina deben ser reemplazados por uno de autocontrol y autodisciplina»), y hace duros ataques a la tecnología que «convierte al hombre en autómeta». Confío en que la feroz autenticidad de Havel lo conducirá a someter estas opiniones algo ingenuas a los filtros que brinde la libertad sin mentiras.

La inviolabilidad literaria

¿CUÁNDO SE VUELVE definitivo un texto literario? ¿Qué derecho tiene un editor de alterarlo? ¿O un autor de seguir modificándolo en ediciones nuevas?

Confieso que cuando he editado un texto ajeno he tenido el impulso de querer «mejorarlo». En cambio, no soporto que un editor me cambie uno mío. Me parece un abuso de poder. Entiendo a Nabokov cuando dice que su prosa es como el perfil de su cara, buena, mala, pero suya. Toda alteración que se le haga es como una herida en la piel. No entiendo a Pushkin cuando autoriza a su editor cambiar *Eugenio Onegin*, siempre que se publique rápido. Al extremo están el político, la actriz, que consiguen que otro les escriba su libro. La actriz por lo menos tiene ella misma como vocación la de desempeñar el papel de otras. En cambio el político pretende ser auténtico. ¿Cómo, entonces, confiar en él si por vanidad o ignorancia firma como suya una obra ajena?

Un escritor publica sus poemas, su novela. ¿Y si se arrepiente? Borges se arrepintió de sus primeras obras: sus poemas «ultraístas» y dos libros de ensayos, *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*. Recorría las librerías para rescatar ejemplares y destruirlos. Misión imposible: están en docenas de bibliotecas, y ahora mismo un estudiante entusiasta puede estar analizándolos para su tesis doctoral, en Phoenix, Arizona. Y Borges cambiaba su poesía de una edición a otra. Donde en una escribía, de las calles de Buenos Aires, «ya son la entraña de mi alma/ No las calles enérgicas/ molestadas de prisas y ajetreos/ sino la dulce calle de arrabal/ enternecida de árboles y ocaso», en la próxima ponía «ya son mi entraña/ No las ávidas calles,/ incómodas de turba y de ajeteo,/ sino las calles desgastadas del barrio,/ casi invisibles de habituales».

¿Quién decide cuál es el texto definitivo? El escritor, mientras está vivo, tiene la ventaja. ¿Qué pasa cuando muere y deja una versión alternativa entre sus papeles? En 1986 el novelista Claude Mauriac descubrió, entre los papeles de su suegra, Suzy Mante Proust, que Marcel Proust había dejado una versión corregida de *Albertine desaparecida*, posterior a la conocida. Proust había tachado casi la mitad, con lo que cambia nuestra percepción de varios personajes, en especial de Saint-Loup. Pero ¿debemos abandonar nuestra versión por la nueva? ¿Qué pasa si Proust pensaba trasladar las escenas purgadas

a otro tomo? En todo caso, no somos aptos para el olvido voluntario. No podemos leer la versión nueva con inocencia. Al contrario, sus ausencias fecundan su presencia en la anterior.

Es difícil para un escritor resignarse a que un texto sea el definitivo. A veces se equivoca al cambiarlo. Y no hay peor editor que el moribundo, súbitamente pudoroso, preocupado por el juicio póstumo, prefiriendo el olvido a la crítica: Virgilio, que al morir se pidió que se destruyera la *Eneida*, Kafka que pidió que se quemaran todas sus obras, «hasta la última página y sin leerlas».

Un caso extremo de indefinición fue el de Cézanne, que no firmaba sus cuadros. Nunca los consideraba terminados. Cézanne puede haber sufrido algo de esa inseguridad que se disfraza de perfeccionismo. El impulso perfeccionista nos conduce a esmerarnos, pero cuando los exageramos y persistimos en creer que mañana vendrá el toque que falta, se convierte en estrategia para no asumir una derrota. Cézanne tenía otra razón para no considerar terminados sus cuadros: una más mágica. Era que los paisajes que pintaba estaban en constante movimiento: aparecía una nube, cambiaba la luz, el viento doblaba las ramas de un árbol. ¿Cómo terminar un paisaje si el paisaje nunca es el mismo? La reticencia de Cézanne a poner su firma es una suerte de homenaje a la naturaleza, a su inasible rebeldía, a la imposibilidad de reducirla a una imagen.

El invierno europeo

ESTA ES LA ÉPOCA del año en que los europeos sueñan con el Caribe o el Pacífico sur. A riesgo de encontrarnos de vacaciones, llegan a países como Australia o Chile en busca de «negocios», y para escaparse de las largas y ventosas noches de invierno.

A mí este año me ha tocado viajar en sentido contrario, a los temporales de Inglaterra, al hielo de Finlandia. Exagerados los reportajes sobre los temporales. La prensa inglesa se refería al «huracán homicida», al «viento mortal», para describir un mal tiempo que en el sur de Chile habría parecido normal. Así es la avidez por el drama de un país donde la naturaleza, como la política, es casi demasiado benigna.

En pleno temporal de Londres murió Ava Gardner. Llevaba años en esta ciudad respetuosa y privada, descansando de sus alegres veladas en la Cuba de Hemingway, la España de Manolete o la California de Sinatra. La intuyo en su departamento con Morgan, su perro, meditando con asombro en la conmovedora belleza que una vez la acompañó, y que provocaba tormentas más devastadoras que la que asistió a su muerte; esas que sacuden las entrañas del hombre.

En Helsinki el mar se congela en esta época. Los finlandeses cruzan la bahía a pie, como hebreos en el Exodo boreal, evitando tropezarse en las olas que el frío ha detenido. Un barco, apenas visible en la penumbra del mediodía, parece incongruo, rodeado de hielo y de nieve. Veo a un marinero ebrio, atrasado, que patina por el mar para alcanzarlo, antes que zarpe.

Desde Helsinki pude ver el noticiero de la televisión rusa. Comenzó con un reportaje sobre Azerbaiyán. Duras escenas de conflicto entre los soldados rusos y los azeris. Después, las madres de los soldados insultando a Gorbachov por haberlos enviado a pelear. «Glasnost» en toda su gloria. Pero de repente, retornos a los hábitos tendenciosos del pasado. A todo «terrorista» azeri capturado se le encontraba «los bolsillos forrados de hashish».

Después de Azerbaiyán, el locutor anuncia «por lo menos una buena noticia. En este país donde los servicios no funcionan», dice, «se inaugura uno que alegrará a millones de fotógrafos soviéticos». Resultó ser una cadena de la Kodak para procesar películas al «instante», servicio que se podía pagar

nada menos que en rublos. Finalmente veo una serie, un *Moscow Vice*, donde el héroe es un periodista medio destartado, que investiga la corrupción de los burócratas comunistas, exponiéndose a terribles represalias.

Por cierto en Finlandia, como en toda Europa, hay temor de que caiga Gorbachov. Con las mejores intenciones —parece ser un hombre bueno— Gorbachov intenta una liberalización demasiado tímida, que sólo agrava las contradicciones del comunismo, y por tanto las frustraciones de la gente.

Con todo, la milenaria Europa es el lugar más vital del mundo en este momento. Ridícula la tesis de un «Occidente decadente». Los únicos países decadentes en Europa son los que fueron inmovilizados por el comunismo geriatrico, sistema violentamente conservador impuesto por la Unión Soviética. Y aun éstos se despiertan. Por cierto una Europa cada vez más ecologista ha descubierto con asombro la decadente polución que dejó la «planificación socialista». Lagos y ríos polacos o checos, con aguas viscosas, amarillas. Enormes territorios convertidos en basurales. En cambio en Europa occidental la vigilancia ecológica es tal que los «verdes» suizos ahora quieren impedir la fabricación de nieve artificial en los Alpes (única esperanza para los sufridos esquiadores ante la creciente escasez de nieve natural). Les preocupa que la nieve artificial altere los hábitos de las marmotas alpinas.

La buena fe de Rushdie

ESTAMOS A UN AÑO del *fatwa*, o fallo con que el difunto Ayatolah Jomeini condenó a muerte a Salman Rushdie, por su novela *Los versos satánicos*. Todavía escondido, Rushdie acaba de publicar un ensayo en defensa de su libro. Llamado *De buena fe*, el ensayo está destinado a ser un clásico de la libertad literaria, como también de la fluctuante relación entre literatura y «vida real».

Cuando escribí sobre *Los versos satánicos*, enfatice su carácter insistentemente ficticio. La novela partía con una conversación entre dos hombres que caían vertiginosamente de un avión recién estallado en el aire. El narrador acotaba que si bien el diálogo no era verosímil, ocurría, por el mero hecho de estarlo él describiendo. En *De buena fe* Rushdie expresa su asombro de que un libro tan ostensiblemente ficticio haya provocado violentas reacciones religiosas. Según Rushdie, «es un caso de error de categoría único en la historia literaria».

Desde luego la idea de un texto enteramente ficticio, autorreferente, puede parecer demasiado sofisticada a un «fundamentalista» musulmán. Y cabe admitir que la novela no es tan autorreferente. El mismo Rushdie se contradice cuando a la vez defiende su derecho de criticar al Islam. Por ejemplo, admite que al comparar el harem de Mahoma con el prostíbulo de Jahilia está criticando dos formas de machismo islámico. Y no acepta que las reglas establecidas en el origen de una religión sean inmutables. «¿Qué pasa», se pregunta, «con el castigo contra la prostitución (apedreamiento) o el robo (mutilación)?»

Los versos satánicos sería poca cosa si, además de criticar al Islam, no fuera también una apología cómica, vital, de la pluralidad. Tal vez lo que más moleste a los fundamentalistas sea la alegre insolencia con que conjuga el humor con el escepticismo. Su mundo es el de hombres migratorios, sin raíces, escindidos entre Bombay y Londres, entre la fe y la duda, que en vez de acomplejarse gozan de su hibridez, y la defienden contra el «absolutismo de lo Puro». «Sin mezcla, sin diversidad», dice Rushdie, «no surge nada nuevo en el mundo. *Los versos satánicos* celebra el cambio que nace de la fusión, de la conjunción. Es un canto de amor a nuestra impureza». En especial a la impureza de los musulmanes ingleses, los mismos que instigaron la

campana en su contra. Para Rushdie es como si sus propios personajes lo estuvieran amenazando.

El tema de la libertad de expresión es complejo cuando roza con los derechos de las minorías. Por ejemplo, no es legítimo que la prensa calumnie a un individuo indefenso. El racismo público tampoco es aceptable, porque la raza es una condición heredada. No así las religiones y las ideologías. Estas son opciones, y no permitir que se critiquen desde afuera, aun con irreverencia, es emascular al pensamiento.

Rushdie señala que no puede ser apóstata porque nunca ha sido musulmán, nunca ha creído. «Soy un hombre urbano, moderno y modernista», dice, «para quien la incertidumbre es la única constante, el cambio lo único seguro». Y demuestra que su libro tiene múltiples fuentes no islámicas. Entre éstas destaca a William Blake, y la novela de Mikhail Bulgakov, *El maestro y Margarita*, obra de «realismo mágico» ruso en que Mefistófeles, acompañado de un enorme y repugnante gato, visita a Moscú con el fin de espantar a los corruptos y pedestres miembros de la Sociedad de Escritores. Curioso que entre sus fuentes no islámicas Rushdie no cite también a Borges y a García Márquez, cuyas obras saquea. En esta y otras ocasiones, debo decir que no es impecable la buena fe de Rushdie, si bien no hay duda de la justicia de su causa ni de su calidad literaria.

La ópera de Varsovia

HACE POCO ESTUVE en el Teatro Wielki, la ópera de Varsovia. Daban el ciclo completo del *Anillo de los Nibelungos*. Por ahora no comentaré esa gran obra de Wagner, que examina el dilema de los dioses: deben acatar el destino, porque pierden su poder si lo ejercen para alterarlo. Comentaré más bien las circunstancias en que la vi.

Al decirles a los polacos que quería ir a la ópera, me contestaban con evasivas. Wagner, tan amado por los nazis, no les era grato. No hay lugar donde las memorias de la guerra estén más vivas que en Varsovia. La ciudad fue sistemáticamente destruida. En el Museo Histórico muestran un macabro documental, filmado por los mismos nazis (voyeuristas de sus propias acciones), mientras dinamitan cada edificio.

Después de la guerra, los sobrevivientes reconstruyeron la ciudad, pieza por pieza. Usaron planos antiguos, fotografías, y los meticulosos paisajes urbanos de Bellotto (1720-1780), sobrino y discípulo de Canaletto. Fue notable esta voluntad de reconstruir no una ciudad nueva, sino la antigua, la misma. Como lo señaló Jorge Swinburn en una oportuna defensa del adobe, después del terremoto de 1985, la identidad de un pueblo es inseparable de su arquitectura: buena o mala, es suya, propia.

Convencí a tres amigos polacos a que me acompañaran a la ópera. Obtuvimos un palco. Costó lo mismo que el taxi de mi hotel al teatro: 10.000 zł. o 300 pesos. Cinco minutos de taxi o cuatro horas de Wagner, a 75 pesos por cabeza. Era legítimo pensar que a ese precio los polacos serían vencidos por la curiosidad. Por lo menos caerían por un rato, para ver quién estaba, o llegarían al último acto, como los nobles de antaño, para el despertar de Brunhilde con el beso de Siegfried. No fue así. El teatro estaba mitad vacío. ¿Odio a los alemanes, o pobreza? Las dos cosas. Tal es la pobreza actual de los polacos que la vendedora de programas se regocijó con una propina de 10 zł, o tres centavos de peso.

El Teatro Wielki es una metáfora de la Polonia actual. El edificio reconstruido mantiene la fachada de 1830, pero adentro hay un auditorio moderno con asientos de ese rojo charro que hace pensar en sombríos congresistas soviéticos, aplaudiendo la oratoria oficial con resentida euforia. Hay

numerosas *szatnia*, o guardarropas, una inolvidable institución varsovia. En todo hotel, restaurante, teatro o museo, es obligatorio hacer cola para entregar el abrigo, o cualquier bulto ajeno al lugar, a las señoras que atienden las *szatnia*. En la ópera había cuarenta, todas esperando, con feroz dignidad, que terminara la función para ejercer su segunda y última actividad del día. ¿Y el público de la ópera? De aspecto distinguido, culto, inteligente. Bien vestido, a pesar del sistema comunista que logra darle a la más elegante boutique un aire de ferretería.

Yo había estado en Varsovia 25 años antes, en un viaje en tren de Bruselas a Moscú. Había que cambiar de tren en Varsovia. No había cómo salir de la estación, pero de allí logré entrever el ubicuo Palacio de la Cultura, rascacielos grotesco, regalado al pueblo polaco por Stalin en 1952, y de cuyo trigésimo piso se tiene, según los polacos, la mejor vista de la ciudad, por ser la única en que el Palacio no es visible. El tren ruso que partía de Varsovia segregaba a los polacos en vagones de tercera que decían «Vagón para Polacos». Una humillación más para este sufrido pueblo, invadido y repartido como por hábito por sus vecinos durante siglos.

Es notable que los polacos no hayan perdido la esencia de su civilización. La han preservado en esos territorios invisibles e inexpropiables que son el idioma y la religión. Su tozudez se manifiesta en que pocos hablen ruso, a pesar de haber tenido que aprenderlo en el colegio, y a pesar de su notable parecido con el polaco.

De Varsovia a Florencia

UNOS DÍAS en Polonia me han dado una idea más matizada del desafío que enfrenta Europa Oriental. ¿Cómo desenredar lo que Abel Aganbegyan, el asesor de Gorbachov, ha llamado «economías fundamentadas en años de mentira»? ¿Se adaptará la gente a la libertad política y económica?

En general (con envidiables excepciones) todos somos a la vez consumidores y trabajadores. Como consumidores, los europeos orientales se deslumbran con el bienestar de Europa Occidental. Pero como trabajadores, no se entusiasman tanto con los hábitos de trabajo necesarios para lograrlo. Han tenido empleos bastante relajados. Han podido dedicar parte de la jornada a leer el diario, jugar a las cartas, ir al dentista. Y han podido llevarse parte de la producción a la casa y venderla en el mercado negro.

La abundancia de bienes de la vida occidental ¿compensará el abandono de estas prácticas? ¿Y qué será de aquellos que la modernidad desplace? El comunismo conservador ha logrado detener el tiempo. Estos países siguen como en los años cincuenta. Es poca la gente que sabe manejar una computadora. En la industria el atraso es notorio. Con cualquier renovación muchos trabajadores quedarán superfluos.

Hace poco yo caminaba por Varsovia, en el espeso smog de invierno, con una mujer florentina. Casada con un historiador medieval polaco, llevaba nueve años allá. Me explicaba la ciudad con la erudición, el entusiasmo y la distancia que sólo un extranjero culto puede combinar. «Es fea», me decía, «con su polución, sus edificios grises, sus autos destartados. Pero tiene encanto. Es como esas mujeres feas que seducen con los ojos, con una sonrisa. ¿Y sabes?», me agregaba, «cuando voy a Florencia me cuesta acostumbrarme. Tanto lujo. Tanta frivolidad».

La misma mujer me había dicho antes que llevaba días sin agua en su casa, y que ya no daba más. Sus llegadas a Florencia hacían pensar en esos presos que sienten nostalgia por la cárcel cuando son liberados; cuando se refriegan los ojos con el resplandor de la calle. Me acordé de un viaje mío en tren de Moscú a Bruselas. En la frontera belga cambian el restaurante. Después de un verano en Moscú, comiendo sardinas y pepinos, era impactante probar un *coq au vin*, un Camembert. Daba una sensación como de pecado, y el placer de la abundancia se confundía con nostalgia por la penuria.

Nostalgias habrá en estos países cuando sus gobiernos intenten extraerlos de su plácida mediocridad. Nostalgias que pueden adoptar formas desagradables. En países cuyas fronteras han sido corridas periódicamente durante siglos, y donde hay incómodas minorías étnicas, pueden surgir nacionalismos agresivos. Según Isaiah Berlin el nacionalismo es una reacción a la modernización, «a la pérdida de oportunidad de usar sus talentos que sufren hombres bien educados, pero incapaces de soportar el cambio». En todo caso es uno de los múltiples recursos que adopta el hombre para atribuir causas ajenas a sus propios males. Y en los países comunistas nadie ha sido educado a sentirse responsable por lo que le pasa.

El tránsito a una sociedad donde la gente se vuelva responsable será difícil. Algunos países saldrán adelante, compartirán la prosperidad de una Francia. Otros se quedarán atrás, y serán visitados por turistas intelectuales en busca del pasado. De un pasado incompetente pero a la vez inexigente, donde la pobreza material es compensada por la vida interior. Esta abunda en los países totalitarios. Es una suerte de protección. Como lo ha observado Bruce Chatwin, «la supuesta propensión de los checos a ser dominados no es necesariamente una debilidad. Su visión metafísica les hace sentir que los actos visibles son efímeros».

El fin del veraneo

UNOS AMIGOS comentaban en la playa que su hijo, de tres años, tiene un amplio vocabulario de palabras como sol, agua, arena, pero no entiende «vacaciones» o «veraneo». A esa edad la tarea de clasificar las cosas concretas no deja tiempo para las abstracciones. Además, la vida entera es una vacación. El niño no está encarrilado en un proyecto de vida del cual necesite descansar, como ocurre cuando entra al colegio, y cada año se vuelve un número a ser «pasado». Allí sí la vacación es entendible. Es la única pausa en un camino de nunca acabar, hacia metas siempre futuras.

En el colegio el futuro es todavía prodigioso en opciones. Más tarde las vamos cerrando. Escogemos carrera, cónyuge. De repente estamos construyendo casi a ciegas una casa que ya se diseñó. El veraneo es una oportunidad para detenernos, ver qué pasa.

El veraneo es estimulante y peligroso. Despierta recuerdos de veraneos pasados. El verano en que aprendimos a nadar. El del primer beso. El del viaje al extranjero. El del año pasado. Al unirse dos veranos consecutivos en la memoria, nos percatamos de lo mucho que ocurrió entre tanto. A veces irrumpe una ráfaga de recuerdos, en que varios veraneos se entrecruzan. Brotan nostalgias, comparaciones. ¿Soy lo que entonces prometía? ¿Lo eres tú? La respuesta es un sabor alegre o melancólico.

Hay años en que esperamos el retorno a la ciudad con entusiasmo. Resolvemos corregir matices, pero nos satisface la obra gruesa. Hay otros en que lo anticipamos con espanto. A espaldas en la arena, nos hemos fijado que la vida ha tomado un rumbo antipático. Sin querer, se nos mueve el piso. Decidimos cambiar, lanzarnos a la aventura.

Por ser un período en que se sale de la rutina y se enfrenta lo inesperado, el veraneo es un tema literario recurrente. Pienso en novelas de Turgenev o Tolstoi, sus veraneos en el campo dedicados a conversaciones intensas, donde el roce con la naturaleza vigoriza a los personajes más auténticos, y debilita a los que son hipócritas. Pienso en vacaciones peligrosas contadas por Chejov, donde una señora buena, cálida, descubre sin querer que su marido es pomposo y frío. Pienso en el Balbec de Proust, balneario de súbitas bellezas, y de las torturadas nostalgias que desparraman. Pienso en «Jolie Madame»,

cuento de Donoso, donde las tentaciones de la playa rompen la precaria armonía de tres remilgadas señoras de Cachagua.

Siempre nos seduce el lugar de veraneo. Soñamos con quedarnos a vivir allí, justo allí, en ese valle toscano, o al borde de ese lago casi inaccesible al que hemos llegado trepando montes desde la Carretera Austral. Tenemos la certeza que el próximo año volveremos, que siempre volveremos. Pero la ilusión pasa, y los lugares son tan inconstantes con uno como uno con ellos. Creemos que el lugar nos entiende, que comparte la intensidad con que lo hemos vivido. Pero los lugares son profesionales: se prestan a las pasiones de cualquiera. Y nunca se puede volver al mismo lugar, porque el lugar en gran parte era uno, y uno cambia. El lugar cada año es otro.

Hay veraneos marcados por un amor, otros por una lectura. En mi edición de *La guerra y la paz* hay manchas de bronceador y un boleto de *vaporetto*, recuerdos de una lejana lectura en los alrededores de Venecia. Hay veraneos marcados por un paisaje, no el de la foto, sino el que apareció cuando el rollo se había acabado. Otros veraneos son marcados nada más que por la indolencia; el chapoteo de los cuerpos en la piscina; la corriente eléctrica en las piernas al entrar al helado mar chileno; el vigor, al salir, de las olas, del yodo; en un velero, el viento que desenreda, o consolida, los nudos que entraban la mente; las cosas elementales, las que entiende el niño y nos vuelve intemporales como él: el sol, el agua, la arena.

El desafío del Canciller

TODO CHILENO que no sea político profesional debe tener la esperanza de que el nuevo gobierno sea exitoso. Existe la oportunidad de complementar el pujante sistema económico chileno con las cosas que faltaban: en especial la convivencia cívica y una buena imagen externa. Será óptimo para la estabilidad futura si la economía de mercado es consolidada justamente por la gente que más la había criticado. Eso ocurrió en España, con bastante lógica: el liberalismo no es dominio ni de la izquierda ni de la derecha.

Una medida de la oportunidad que se presenta es el despliegue de estadistas que vienen para la transmisión de mando. Enrique Silva Cimma, el nuevo Canciller, tiene la posibilidad de poner la imagen externa de Chile en mejor pie de lo que ha estado nunca.

La mala imagen del régimen militar se debió a varios factores. Primero, la forma en que se dio el golpe y la persistencia inexplicable de crueldad policial tantos años más tarde. Segundo, la muerte de Allende: además de convertirlo en mártir, permitió que surgiera un mito de utopía interrumpida. Tercero, el exilio de miles de chilenos, que creó focos de presión en todo el mundo. Cuarto, casos extraños para los extranjeros como el de Letelier o el de la Colonia Dignidad. Quinto, prácticas autoritarias en o con la Cancillería, donde la obsecuencia era más rentable que la verdad, porque el mensajero era despedido si el mensaje era malo.

Con todo, mientras las relaciones públicas del país estaban deterioradas, florecieron las privadas. Mientras Alfonsín se paseaba por la India, sin utilidad para los argentinos, y Pinochet volvía humillado de un viaje, también inútil, a Filipinas, los inversionistas extranjeros llegaban a Chile, no a Argentina, y Chile, no Argentina, multiplicaba sus exportaciones.

El desafío del nuevo Canciller es el de complementar estas buenas relaciones privadas con un vuelco en las públicas. Un Canciller creativo puede generar una imagen del país como el único latinoamericano que combina la libertad económica con la política, convirtiendo a Chile en país de moda que otros querrán imitar, como ya es el caso de países tan diversos como Perú y Polonia. ¿Qué mejor manera de influir en ellos que incluso asesorarlos? España ha influido exportando su «transición», por ejemplo. Lo hacen tan bien que

mucha gente, demasiado ocupada para estudiar historia, termina creyendo que los españoles inventaron la democracia, que la Carta Magna se firmó en Galicia.

En la gestión externa no basta con pomposos viajes presidenciales al extranjero. Estos pueden despertar algún orgullo provinciano, como el matrimonio de la Cecilia Bolocco. Pero basta estar en Washington o París cuando llega el presidente de un país chico para darse cuenta de la asimetría de interés que pueden provocar esos viajes. Rara vez sabe la gente siquiera quién es el visitante que está causando los indignantes tacos. En la política exterior es fácil olvidarse que son pocos los que van a los cocteles.

Hay que crear una imagen de Chile que repercuta en sus productos, y por tanto en el bienestar de la gente. El Canciller tiene que ser un vendedor dinámico, sensible a los gustos y a las expectativas del mundo moderno, capaz de generar un ambiente en que los extranjeros compren fruta chilena porque viene de un país que les cae simpático, un país que además quisieran visitar como turistas. Y hay que ubicar bien a los productos y los paisajes chilenos en esa ola ecologista que promete ser la obsesión de esta década.

Mientras la Cancillería adquiera el dinamismo necesario, se podría tal vez contratar a una agencia de publicidad internacional.

La apreciación de la historia

LA TRANSMISIÓN del mando y el discurso del Presidente Aylwin en el Estadio han dejado la impresión de un país de categoría, con la oportunidad de complementar la libertad económica, no sólo con la libertad política, sino hasta con la cordura. Las medidas de los próximos meses nos permitirán adivinar si esa oportunidad va a ser aprovechada. Mientras tanto, la salida del general Pinochet despierta júbilo en algunos, emocionada gratitud en otros, y sentimientos contradictorios en muchos más.

Nos falta información para hacer un juicio histórico sobre Pinochet. En todo gobierno quedan hechos por esclarecer e interpretar. Y Pinochet ha optado por permanecer en la vida pública: cada acción nueva que emprende un hombre compromete nuestra percepción de sus acciones anteriores. Además la valorización de la historia es lenta. Según E. H. Carr, favorece a las personas que gracias a su visión o al azar lograron éxitos sostenibles en el tiempo. También es cambiante, porque los historiadores son adictos a ese juego perpetuo que se llama revisionismo. Y la valorización que hacemos día a día es traicionera. Una foto tomada de Pinochet y sus economistas en 1982 habría transmitido un aura de fracaso, mientras que hoy los percibimos como los arquitectos de una economía moderna y pujante.

Hace poco el historiador comunista inglés E. J. Hobsbawm se permitió un sorprendente homenaje al general Franco, por haber «a pesar de todo» modernizado a España y sentado las bases de su actual democracia. ¿Terminarán Franco y Pinochet entronados en el prestigioso y controvertido panteón de déspotas ilustrados, junto a Pedro el Grande de Rusia y a Federico el Grande de Alemania?

La semana pasada la pasé en el Perú, donde pude meditar en la potencial apreciación histórica de un hombre muy distinto, Alan García. Tarea difícil, porque tiene sólo 40 años. Por ahora ha logrado que el PGB per cápita de su país caiga casi 27% en dos años, y los derechos humanos de los peruanos están tan frágiles como las casas de los raquíuticos «pueblos jóvenes» de Lima. Desde 1980 el Perú cuenta 16.000 muertos por actos de terrorismo o represión. En un solo día de 1986, estando García de Presidente, unos 250 presos políticos fueron masacrados en la cárcel de Lima. Mientras tanto, cunde la más escabrosa corrupción administrativa.

En el Perú el símbolo de *status* que más pesa ya no es, como en Chile, el tamaño de la cocina nueva o la pulcritud del uniforme de la empleada, sino la ametralladora. El peruano pobretón se debe resignar a una ametralladora Ingram, con limitada cadencia de fuego, mientras no le alcanza para comprar la temible Uzi de los 1.000 cartuchos. En pistolas, el sueño máximo es tener una Desert Eagle calibre 357, igual a las de *Miami Vice*. Los peruanos dicen que es una joya, y que opaca a la Glock.

Desde luego, García es pifiado por donde pise en el Perú. ¿Por qué, entonces no ha acumulado una leyenda negra en el exterior como Pinochet? ¿Por qué ha sido vitoreado durante su visita a Chile? ¿Será el engañoso poder de la simpatía? ¿Sumisión ante la fuerza de la irracionalidad? Prefiero creer que en el caso de Chile, es el ambiente de fiesta en que estamos, después de tanta disciplina prusiana; la atracción pasajera de la irresponsabilidad, las ganas que dan de aplaudir al campeón de la chacota. No nos alarmemos. Las emociones fiesteras son sanas. Despejan la mente. Pueden abrir el camino a un país más sosegado y tolerante.

El escándalo de la tribu

ME CUESTA JUZGAR la película *Escándalo*. Traza la caída de John Profumo, Ministro de Guerra de Gran Bretaña, en 1962, al descubrirse su aventura con Christine Keeler, mujer de profesión más ambigua que antigua, que también andaba con un diplomático ruso llamado Ivanov. Yo estaba en Londres en esa época, y la película me ha servido como ayuda memoria. No sé si es más que eso: habría que preguntarle a alguien que no conocía la historia. Con todo, el escándalo fue un hito por varias razones.

Ocasionó la caída de un político poderoso por un desliz en su vida privada en un país que había tenido a hombres públicos castos y prudentes, pero también a otros notoriamente mujeriegos, como el Rey Eduardo VII o el Primer Ministro Lloyd George. ¿Por qué cayó Profumo, entonces? El detonante fue un presunto riesgo de seguridad: ¿la Keeler no estaría transmitiendo a Ivanov secretos contados por un Profumo demasiado emocionado? Peor, en una declaración solemne al Parlamento, Profumo negó haber cometido «impropiedad alguna» con la Keeler. Como después Ted Kennedy en Chappaquidick, el verdadero crimen era entonces el de haber mentido. Yo creo que lo que pasó fue más complejo.

Por ejemplo, existe la versión de que Profumo mintió a instancia de sus colegas. En ese caso el delito no fue mentir, sino ser descubierto. Hipocresía aparte, Profumo sí fue juzgado por su «impropiedad». Fue juzgado en especial porque la prensa había desarrollado un formato narrativo arrasador: el de diseminar detalles escabrosos de la vida de un hombre con un enfoque puritano, moralista, para que el diario se venda y a la vez se absuelva. Nada mejor, además, que sea un hombre público el destruido por sus indiscreciones púdicas.

El caso Profumo fue interesante también por la forma tribal con que reaccionó el Establishment británico al ser descubierto «in fraganti», ya que la prensa dio con las impropiedades de varios otros personajes connotados. Felizmente para ellos había un maestro de ceremonias, o «proxeneta» según los horrorosos subtítulos de *Escándalo*: el doctor Ward, un osteópata arribista que creía haberse ganado la amistad de los poderosos con su capacidad organizativa. Ward sirvió a la tribu como chivo expiatorio. Sus «amigos» lo

botaron como perro. Nadie lo defendió cuando lo procesaron, y se suicidó. Nadie fue al crematorio.

Inglaterra es un país de gente individualista, sin reglas escritas, pero todo el mundo sabe cuáles son los límites de conducta. ¿Qué pasa cuando alguien los excede y no hay arribista que sirva de chivo expiatorio? En 1974 Lord Lucan, un «playboy» simpático, mató a la niñera de sus hijos por error: había querido matar a su mujer. Fue escondido por sus amigos. Desde entonces no se ha visto. Hace poco, en una notable entrevista, le preguntaron a uno de sus amigos si se justificaba que un hombre matara a su mujer. «Por supuesto», contestó. «A veces una mujer provoca a un hombre tanto que lo deja sin alternativa». Cuando no hay chivo expiatorio, la tribu, en vez de acusar, encubre y justifica, y lo hace con aplomo.

Ahora en Inglaterra se está desarrollando el «proceso del siglo». Ernest Saunders, ex presidente de la Guinness, arribista ambicioso, afuerino, es acusado de complejos crímenes económicos que casi nadie entiende. Cualquiera empresa los cometía, pero al ser descubiertos, había que dar un «ejemplo». Saunders ha sido arruinado por la prensa y por el Establishment.

El instinto tribal de encontrar un chivo expiatorio que sirva de «ejemplo» o, en su defecto, de perdonar al culpable cuando es uno de los propios, no es un monopolio británico. Cabe recordar a los acusados de delitos económicos en el Chile de 1983. ¿Fue lógica la relación entre la culpa y la pena en cada caso?

El despegue vertical de Maquieira

EL ACIERTO LITERARIO de 1989 fue el premio de poesía «Pablo Neruda» que se otorgó a Diego Maquieira. Su poesía es difícil y como ocurre con una voz nueva, le había costado a la crítica adaptarse a ella. Tal vez por ser tan novedoso en un siglo ya viejo, Maquieira había sido tildado hasta de «adolescente tardío».

La poesía de Maquieira es escrita desde el impacto de su regreso a Chile tras una infancia en el exterior, que le permite tomar distancia de su entorno, aunque no se contente con observarlo. Incapaz de la recatada paciencia del voyeur, la distancia lo que le da es inmunidad e inocencia para desafiar a los tabúes del ambiente, del «gallinero». Su poesía se dedica a «mover el piso», aunque vuelen plumas, para conquistar espacios para la belleza. No espacios frágiles, efímeros, sino continentes sin frontera, que su poesía invade en pie de guerra.

Un primer recurso bélico es el de infiltrar a la sombría prohibición con el humor de la fiesta. No la fiesta autodestructiva del Buñuel de *Viridiana*, sino una que sin negarse los encantos de la provocación, no permite que quede la resaca de la culpa. Aun cuando el vino corra por el mantel blanco, la fiesta es indestructiblemente alegre.

Tanto en *La Tirana* como en los *Sea Harrier* se narra una suerte de gesta. Un grupo de amigos, con nombres tomados del arte, la historia, la mafia y el cine, transita por el tiempo y el espacio. A veces andan en *Harrier*, un avión que como la poesía conjuga lo vertical con lo horizontal y logra un alto vuelo sin tener que pisar mucha tierra. No hay lujo que se nieguen estos amigos, y siempre hay quien los reciba a la altura, como cuando regresan en *Harrier* al «Atolón Luciferino», su portaaviones a vela: «yo traía mi reposacabeza y mi sillón ampliado/para regalárselo al ministro Coritani/que nos esperaba con animales salvajes sueltos / en cubierta que parecía un desfile de abrigos/ de pieles». Innecesario destacar la tremenda belleza de tanto dispendio recíproco.

Nada mueve el piso y obliga a despegar con más premura como la belleza femenina, por ejemplo la de la Patresca Ossavicini «de una belleza/ que mandaba a irse de lado al cielo». Es una belleza desinteresada, sin propó-

sito, como las fiestas. O como los extravagantes espectáculos gratuitos que Maquieira fabrica: «entonces alucinó hundir el portaaviones/ hasta la mitad, hasta dejar flotando/ sólo las gigantescas velas en cubierta/ para que parecieran unas dunas de mármol/ levantando una carpa». Son espectáculos cuya trascendencia está en que no buscan trascendencia alguna. Su sublimidad es la del teatro puro, donde hasta la muerte es teatral. Como dice la Tirana, «Qué gran final es morirse, Velázquez».

El espectáculo a veces es de puras palabras, las armas del poeta, sus propios Harrier. Las palabras abren espacios a la vez precisos e inasibles, como el que se intercala entre dos alternativas de lógica lorquiana: «iba a tu casa a pie de rosado/ en lugar de ir a caballo de negro». O el que despeja una última palabra sorpresiva: «deja de mirarte por alguna vez en el cielo».

La poesía de Maquieira tiene la liviandad de Huidobro, su agudeza epigramática, pero es más condensada, exigente. Combina la intensidad de un Vallejo con soltura narrativa. Cuando como Vallejo coloniza a uno de esos lugares marginales al borde del sentido, tierras de nadie entre la física y la metafísica, Maquieira moviliza un ejército de «curados como frambuesas» para repartir humor en la triste serranía vallejana. Maquieira es un poeta de interiores que recurre a paisajes cuando los necesita para campos de batalla. Pero los paisajes se parecen más a los de Dalí que a los de Chile. En su poesía hay ecos de la erudita insolencia de Pound. Pero sobre todo, está la voz propia de Maquieira, inconfundible; la más notable de por acá en estos tiempos.

La importancia de ser japonés

EN *LA CASA VERDE*, de Vargas Llosa, hay un japonés de nombre Fushía. Prófugo de la justicia, trafica el caucho por los tórridos ríos de la selva. Contrata a guerreros huambisas para robarlo a otras tribus. Es un explotador despiadado, si bien los riesgos que toma son enormes y la renta que percibe es miserable. Logra un dominio pasajero sobre la región pero muere abandonado, consumido por la lepra.

Fushía es una de las muchas encarnaciones del fracaso a la peruana que se perfilan en las novelas de Vargas Llosa. Alguna vez me impresionó que fuera japonés. ¿Cómo emigraron sus antepasados de un país tan rico a uno tan pobre? Me olvidaba que la riqueza de los países es pasajera, y que se debe a su sistema de gobierno, no a su raza. Para los japoneses de 1900, el Perú era la tierra prometida. No tardaron en ser defraudados, y no les ha ido mejor en el Perú que a otras razas.

Un caso típico es el del candidato Alberto Fujimori, un técnico honesto pero mediocre. Sin haberse nunca lucido en nada, sin más mérito que ser japonés, de repente promete transformar al país con la «tecnología». Para comprobarlo, hace campaña en un tractor, símbolo de modernidad atrasada. ¿Cómo logra un tercio de los votos, siendo que hace un mes nadie sabía de él? ¿Cómo ocurre este fenómeno de un Fushía disparado al estrellato, más fantástico que cualquier ficción de Vargas Llosa?

Se me ocurre que en el Perú, donde el caos imperante desgasta al hombre público con feroz velocidad, no hay mayor virtud que la de ser desconocido. La gente desesperada se refugia en la ilusión pura, y para que ésta no se desmorone, debe ser inmune a la realidad. Sólo un desconocido puede entonces encarnarla. El jefe del Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, lleva años sin mostrar la cara: incluso se piensa que puede haber muerto. Su ausencia hermética le da al Sendero un aire mágico, amenazante, entre la gente primitiva de la sierra. Cabrera Infante lo ha comparado a Hakim el Velado, falso profeta que Borges describe en la *Historia universal de la infamia*. Hakim nunca muestra la cara. Cuando finalmente es desenmascarado por sus enemigos, descubren que ésta ha sido destrozada por la lepra. «Vuestro pecado abominable», les dice, en un último intento de engaño, «os prohíbe percibir mi esplendor».

El esplendor de Fujimori está en que es una suerte de japonés genérico cuya individualidad nadie conoce hasta ahora. Nadie sabe cuál es su proyecto para el Perú, si es que lo tiene. Promovido por evangélicos, se contenta con invocar a Dios arriba de su tractor. Y los evangélicos difunden el rumor de que Vargas Llosa es el demonio: los peces muertos que aparecen en las playas son el primer anuncio de la plaga que acarrea.

Desde luego hay otras explicaciones del fenómeno Fujimori. Los argumentos de Vargas Llosa pulverizaron al Apra y a la izquierda, pero éstos hicieron una exitosa campaña de terror en torno al shock económico que Vargas Llosa proponía. Además los políticos profesionales que rodeaban a Vargas Llosa se apoderaron de los spots publicitarios, desvirtuando su identidad originalmente apolítica e independiente.

No creo que Vargas Llosa deba desesperarse. La mayor gracia de Fujimori, la de ser un desconocido sin programa, la perderá pronto, ya que ahora todas las miradas estarán fijadas en él. Lo más probable es que el mito se desplome, que el profeta velado sea desenmascarado. Si como consecuencia Vargas Llosa gana las elecciones, podrá gobernar con autoridad, ya que la verdadera oposición a sus ideas liberales, la del Apra y de la izquierda, está despedazada.

Ocurre un hecho irónico final de esta campaña de novela. La jerarquía católica, aterrada de que haya un gobierno de evangélicos, ha presionado a Vargas Llosa para que siga luchando. Vargas Llosa, el agnóstico, se convierte en el último defensor de la fe.

Notas de viaje

LA CALLE ES ANGOSTA, de casas bajas, simples, construidas hacia 1800. La cruzo con perplejidad: a un lado brilla un sol límpido, casi veraniego; al otro está nevando. El fenómeno climático se llama primavera inglesa.

Pocos días antes el clima político se había vuelto turbulento en Trafalgar Square, la plaza de Londres que conmemora una batalla naval, pero que es más conocida por sus museos y sus palomas. Se había librado una batalla terrestre entre la policía y miles de personajes inusualmente primitivos y violentos. El día siguiente saldrían las fotos: caras como de perros rabiosos, contorsionadas por una furia inexplicable, arremetiendo contra la policía con palos y piedras, como británicos neolíticos.

El motivo ostensible de la violencia era un cambio en el impuesto municipal. Pero eso era un pretexto para repetir la ferocidad ciega de los hinchas de fútbol ingleses hacia el final del partido, cuando están ya ahogados en cerveza. En Inglaterra no pasaban estas cosas. ¿Será que la violencia viene de una minoría primitiva que antes se desahogaba en las guerras? ¿Será que el gasto en educación ha sido tan parsimonioso, que surge una generación de jóvenes abrutados? Son jóvenes que recurren, antes siquiera de trabajar, al exagerado seguro de cesantía británico. No tienen más ambición que la del ocio mediocre, y, de vez en cuando, la de una borrachera anárquica cuando la inactividad termina por exasperarlos.

En Gran Bretaña menos mal no todo es política. Al contrario, la persistencia de la civilización se nota en que la política es un tema que la gente aborda poco. En esta capital de la cultura abundan las exposiciones. En el Museo Británico hay una, original, de obras de arte falsificadas: desde esculturas griegas hechas por los romanos o imitaciones de vasijas «ding» hechas en la dinastía Ming, a falsos Kandinsky vendidos hace poco como originales, con el visto bueno de expertos. Muchas de estas falsificaciones tardaron siglos en descubrirse, e influyeron en nuestra percepción del pasado.

No lejos del Museo Británico se da una obra de teatro sobre Sir Anthony Blunt, asesor artístico de la Reina, eventualmente desenmascarado como espía de los rusos. La mejor escena es una en que Blunt, artista de la decepción, le explica a la Reina la historia de cada uno de los cuadros del palacio, advir-

tiéndole que algunos pueden ser falsos, y que en todo caso la autenticidad siempre es relativa.

Regresando a Chile vía los Estados Unidos, me encuentro con quejas sobre la relatividad de las clasificaciones étnicas en el actual censo de la población americana. Entre otras cosas, la gente tiene que definir su raza, y debe escoger entre blanco, negro, asiático, indio e hispano. El censo conjuga colores, regiones e idiomas en una sola categoría. Un amigo argentino rubio, de apellido alemán, ha tenido que clasificarse como «hispano», por lo que se desprende que no es «blanco».

Mientras tanto las feministas luchan por reclasificaciones de género. Ya no se puede hablar del «hombre» en forma genérica y es mal educado atribuirle masculinidad a Dios. Un filósofo tan sofisticado como Nozick se ve obligado, no sé si por amor a la moda o por temor a sus alumnos, a referirse tanto a Dios como al ser humano como «él» o «ella» por turno, convirtiendo a ambos en hermafroditas indecisos.

Finalmente, hago una escala técnica en Buenos Aires, ciudad que a pesar de la crisis, sigue vital y sofisticada. Llego a tiempo para oírle a Menem opinar sobre la corrupción. «La verdadera respuesta», dice, «es que el Estado se dedique exclusivamente a la educación, la seguridad, la justicia y la salud». Con la simpleza de su mensaje liberal, y la tozuda valentía con que lo implementa, los argentinos empiezan a sentir esperanzas.

Educando a los poetas vivos

LA SOCIEDAD de los poetas muertos ha despertado mucha emoción en Chile. La película es muy buena, si bien merece algunos reparos. Tiene una estructura narrativa demagógica: la de los contrastes estereotipados. Neil, el niño creativo, inocente, enfrentado a un padre ciego y cruel. Keating, el profesor simpático, ocurrido, enfrentado al director pedante y pedestre. Pero su popularidad no se debe sólo a estos recursos efectistas. Su cuestionamiento del autoritarismo educacional, tanto en el colegio como en la familia, despierta emociones que compartimos casi todos.

En los colegios, incluso en las universidades de Chile, se llega a creer a veces que la labor del educador es sólo la de entregar información para que los alumnos la digieran casi de memoria. Las palabras, tanto del profesor como del libro de texto, son representadas como la verdad, y el alumno más premiado es el que las repite con más obsecuencia. Hay poco espacio para el que duda y cuestiona.

No sé cuál es el origen de ese enfoque tan autoritario. Puede ser herencia de una tradición hispana que vio en el razonamiento un mero recurso para confirmar la verdad ya revelada. O de un racionalismo napoleónico que le dio al profesor la ilusión de tener acceso a la razón. Más recientemente, se ha pretendido que la educación sea también funcional, que se concentre en formar especialistas «útiles para la sociedad», como si se conocieran con certeza las especialidades que serán útiles en el futuro.

Lamentablemente tanto los profesores como los autores de libros son seres humanos, con prejuicios y pasiones que distorsionan sus planteamientos. Su información es incompleta, porque nadie sabe todo y porque nuevos descubrimientos la pueden modificar. Por eso, en vez de exigir que los alumnos lo sigan al pie de la letra, el profesor debe enseñarles a cuestionarlo, y a analizar los libros que reparte con escepticismo.

Desgraciadamente Keating no practica la autocrítica, pero sí se esmera en enseñar a dudar de la infalibilidad de los libros. Hasta les exige a los alumnos que arranquen la fatua introducción al libro de poesía que el colegio les ha impuesto. Es un gesto vandálico, pero tiene el mérito de dejar grabada en el alumno la idea de que la información se va obteniendo a través no de

una sola lectura sino de lecturas diversas y contrapuestas. Keating, además, les enseña que las preguntas no siempre tienen una sola respuesta «correcta» como nos hace creer nuestra inculca Prueba de Aptitud Académica.

Aprender a pensar más que a acumular montañas de información no sólo es compatible con la «eficiencia». No hay sistema educacional más ineficiente que el que se limite a transmitir información y a insistir que sea «útil». Es un sistema que produce loros, ovejas. Condena al país al mimetismo tecnológico y cultural propio del subdesarrollo.

La educación desde luego tiene objetivos adicionales. Para muchos es vital la formación religiosa. Y es fundamental que el alumno aprenda a abrirse a una perspectiva estética. Comparto la pregunta de Keating: ¿de qué sirve la eficiencia si el que la ejerce no está abierto a la belleza? ¿Para qué acumular riqueza material si uno está ciego a la riqueza que proviene del espíritu, del intelecto, de los sentidos? ¿Qué le sirve a un profesional estar empantanado entre los bienes, por definición reducidos, que ha podido comprar, si está ciego a los espacios infinitos que lo rodean?

Un sistema educacional que ignora la cultura disemina pobreza. El próximo viernes, aparte de hacer reparos a algunas deficiencias en las enseñanzas de Keating, intentaré plantear que el estudio de la literatura, del arte, de la música no sólo es un bien en sí: le da al estudiante una capacidad de análisis y una amplitud de criterio aplicable a cualquier disciplina, incluso a los negocios.

La patota de la cueva

EL VIERNES PASADO comenté las teorías de Keating, el profesor de *La sociedad de los poetas muertos*. Elogié su insistencia en que el educador enseñe a pensar. Y compartí su defensa de los estudios humanísticos. En Chile han sido equivocadamente sacrificados a la «eficiencia».

Un profesor que se limita a traspasar información a sus alumnos logra dos cosas. Primero, que éstos absorban cantidades de datos, que después se olvidarán (los abogados o financistas ¿cuánto se acuerdan de sus clases de química?). Segundo, que en general sean diestros en almacenar detalles por un tiempo corto: el necesario para la próxima prueba. Lo que no logrará es que aprendan a procesar información. De allí la importancia de los estudios humanísticos.

Aprender a oír música o a ver un cuadro, a tener un «buen oído» o un «buen ojo», ayuda a oír y a ver en general: inepto y triste el hombre que escucha sin oír, que mira sin ver. El estudio de la novela enseña a entender la complejidad de las personas, su impredecible particularidad. La historia, cuando no se usa para confirmar prejuicios, enseña a investigar, a descubrir que aun el pasado es impredecible. La filosofía, cuando no se limita a resumir «lo que dijo Platón», y obliga al estudiante a él mismo filosofar, enseña a desenredar los problemas más complejos. Y las conexiones inusuales de la imagen poética estimulan a escarbar más allá del limitado contexto habitual.

Con todo, Keating tiene una deficiencia: sus métodos desvirtúan su propósito. A nombre de abrirles la mente a los alumnos, enseñarles a ser individuos, usa los trucos histriónicos del profesor demagógico. Un toque de osadía fuera de carácter siempre gana aplausos para quien ejerce una profesión solemne, sea juez, general, sacerdote o profesor. Keating, que se para encima del escritorio, abusa de ese tipo de recurso. Se contradice seduciendo a sus alumnos. En vez de dejarlos tomar un rumbo individual, los induce a adoptar su propia visión epicúrea, la del «carpe diem» de la oda de Horacio, repetida en el poema de Herrick que Keating les enseña, y en el soneto de Garcilaso que no les enseña: «coged de vuestra alegre primavera/ el dulce fruto, antes que el tiempo ayrado/ cubra de nieve la hermosa cumbre».

Una educación que apunta a abrir la mente no es igual a una que

difunda el culto al ocio. No el de Horacio porque su oda es más estoica que epicúrea, sino el de Thoreau, filósofo americano y héroe de Keating, que se retiró a una cueva y propuso que seis días de la semana estuvieran dedicados al descanso y uno al trabajo. Por algo los confundidos discípulos de Keating no hacen nada original en la cueva a la que se escapan en las noches. Y en vez de actuar como seres libres, andan murmurando la frase «carpe diem» como mantra, como si fueran los esclavos de algún gurú asiático. Por cierto Keating les pide que lo llamen «Capitán, mi capitán», frase de Whitman que fuera de contexto es una expresión de obsecuencia.

Si Keating tiene alguna responsabilidad en el suicidio de Neil, no es entonces por haberles dado a los alumnos demasiada libertad, sino al contrario, por haberlos hechizado y avasallado con la promesa de un jolgorio infinito irrealizable. Irónicamente él mismo, sorprendido en su oficina por Neil, irradia la más amarga soledad, como la de Thoreau en su cueva de ermitaño.

La patota de la cueva de *La sociedad de los poetas muertos* es casi tan uniforme y abrutada como las que circulan por Apoquindo, y es porque la educación que les ofrece Keating es también apabullante y autoritaria: no logra hacerles pensar como individuos.

Los galardones literarios

¿QUÉ TIENEN EN COMÚN Henryk Sienkiewicz, Rudolf Eucken, Selma Lagerlöf, José Echegaray, V. von Heidenstam, Henrik Pontoppidan y Frans Silleinpää? Y ¿qué tienen en común Lev Tolstoi, Marcel Proust, Antonio Machado, Franz Kafka, Robert Musil, Henry James, James Joyce, Ezra Pound y José Luis Borges? Los primeros, que recibieron el Premio Nobel de literatura; los segundos, que nunca lo recibieron.

¿Por qué fallan tanto los premios literarios? ¿Será porque un talento original tarda en ser reconocido? Posible, pero es obvio que muchos premios son dados por razones ajenas a la literatura.

Fue notorio que Borges no recibiera el Premio Nobel. Uno de los académicos suecos, Artur Lunkvist, tal vez el último novelista en el mundo en definirse él mismo como «socialista realista», lo vetó por prejuicios políticos. Mientras tanto Lunkvist gestó el Nobel de García Márquez. Hace dos años el Premio Cervantes, el «Nobel español» según sus publicistas, fue dado a Carlos Fuentes en vez de a Mario Vargas Llosa, por ser éste «derechista». El argumento poco literario fue aportado por el entonces presidente de la Academia Española, Pedro Laín Entralgo, a pesar de su larga adhesión a Franco. Por cierto los candidatos al Cervantes tienen que ser propuestos por las Academias de los países hispanos, y en realidad es un premio a países, sujeto a que España lo reciba vez por medio. El Premio Cervantes, más que Nobel hispano, es una suerte de OTI literaria.

El ubicuo Fuentes tuvo un papel decisivo en el jurado del Premio Príncipe de Asturias, recién dado al escritor venezolano Arturo Uslar Pietri. He visto premios más desacertados. Por ejemplo este mismo premio ha sido dado a un crítico español sólido pero pedestre, Ricardo Gullón. Uslar Pietri es un intelectual prestigioso. Ha dominado el difícil arte de decir poco con la apariencia de decir mucho. Si bien es un arte más valioso en un político que en un escritor, y si bien su carrera como prócer de la política venezolana es más importante que su carrera literaria, se merece recibir algún premio literario. El punto es que «venció» a otros dos «finalistas», José Donoso y Adolfo Bioy Casares, que son grandes escritores: él no lo es. Juan Goytisolo y Alfredo Bryce Echenique, novelistas que también son más interesantes que Uslar

Pietri, ni siquiera llegaron a ser «finalistas» en esta Miss Literatura. En vano dijo Borges que «la literatura no es un certamen».

Si los premios literarios son arbitrarios, ¿por qué son importantes para los escritores? ¿No es más prestigiosa la lista de escritores que no recibieron el Nobel que la lista de los que lo recibieron? ¿Caerá el escritor en la falacia de creer que esa sola vez que le tocó a él, el premio sí fue bien dado? Desde luego hay dinero involucrado: del premio mismo, y por su efecto en las ventas. Pero el buen escritor no escribe sólo por el dinero, por bien que le venga. Escribe para crear una obra de arte. Tal vez por temer que la línea que la define es discutible, escurridiza, siente inseguridad, necesita reconocimiento. Y aun cuando tenga confianza en sí mismo, son seductores los símbolos de la gloria, los galardones. Y da rabia de esfuerzo frustrado, de vanidad herida cuando un buen escritor ve que un premio percibido por el vulgo o su familia como prestigioso, es dado a un competidor farsante, diestro en intrigas politiqueras. De allí que tal vez Octavio Paz se despierte a veces en la noche con un sobresalto: ha tenido el amargo sueño de que Fuentes se ganó el Nobel.

El fenómeno Fuentes hace pensar en el tema de la fama literaria en general: los premios literarios no son sino uno de sus síntomas. ¿Cómo llega un escritor a ser «importante», en especial cuando su obra parece no justificarlo?

El talento y la fama

EL VIERNES PASADO comenté la arbitrariedad de los premios literarios. Hoy quiero explorar la frecuente brecha entre la celebridad de un escritor y la calidad de su obra.

Tomemos el caso de Carlos Fuentes. Escribe párrafos, incluso cuentos enteros memorables. Pero le urge ser genial, estar de moda. Novelas como *Cambio de piel* y *Terra Nostra* son catálogos de referencias exquisitas que comprueban que Fuentes está en todo, pero son impenetrables para quien no dispone del snobismo para acoplarles un sentido. La oscuridad parece ser consciente. «*Terra Nostra* no está hecha para lectores», dice Fuentes. «Cuando la escribí estaba absolutamente seguro de que nadie la iba a leer y la hice con ese propósito».

Entonces ocurre un fenómeno curioso. Cuanto menos legibles y menos leídas, las novelas de Fuentes se vuelven más famosas. Pareciera haber lectores dispuestos a comprar un libro como objeto, por la fama del autor. Fuentes lo sabe. Actor consumado, desarrolla una «persona» vendedora que Enrique Krauze ha llamado la del «guerrillero-dandy». Simpático revolucionario de salón y de campus, corrobora con excelente inglés tanto el desprecio por América Latina como el sentido de culpa de los norteamericanos. Lo hace con su visión de pueblos corruptos, indolentes por obra del «imperialismo». Y a la vez se coloca en fastuosa intimidad con el oficialismo mexicano, que lo apoya en su acumulación de honores.

Fuentes es el perfecto «escritor producto». También hay «novelas-producto». No sólo los «best-seller de aeropuerto», sin pretensión literaria, sino también los «best-seller literarios» escritos para masas que quieren sentirse cultas. Umberto Eco e Isabel Allende son maestros de este género. Eco parte de un hallazgo: que los cuentos de Borges tienen una estructura narrativa vendedora. Literariamente no hay nada que agregarles. Pero su comprensión demanda una lectura paciente, minoritaria. Eco los populariza intercalándoles cientos de páginas de política, ocultismo, sexo y suspenso, sin sacrificar su vendedora erudición.

Isabel Allende se dirige a una masa que quiere sentirse culta leyendo novelas latinoamericanas, porque están de moda. Su arte es el de confirmar

prejuicios. Dispersa «realismo mágico» a la García Márquez para confirmar la fantasía de un continente en que la gente levita (qué importa la similitud, percatada por Cabrera Infante, con *Mary Poppins*). En lo político ubica a los buenos y los malos con relajante simplismo. Agrega un toque —¿por qué no?— de feminismo, para destacar el detestable machismo latino. Y refuerza su *chic* político con el cuento de que es la sobrina exiliada de Salvador Allende. Por cierto tiene oficio: una prosa amena, ocurrida y buen manejo del suspenso. Pero no para ser celebrada como genio.

No hay pues una relación clara entre la fama y la calidad literaria. Hay escritores cuya fama ha sido magnificada por su pertenencia a cenáculos diestros en consagrarse entre sí y aislar a los demás. El «grupo Bloomsbury» operaba así en la Inglaterra de los años veinte. La novela latinoamericana tuvo su propio Bloomsbury: el «boom». Tal vez sin querer, fue exclusivista. Por ejemplo Bioy Caseres, que se quedó en Buenos Aires en vez de vivir en Europa donde el *boom* se gestaba, no es suficientemente conocido como gran novelista. Cabrera Infante tampoco, por su temeridad de ser cubano anticastrista.

Es difícil jugarse por una obra sin apoyarse en la opinión de otros. La gente lee un libro a través del aura de su fama. Quisiera pensar que la historia literaria a la larga es justa, pero intuyo que grandes talentos han permanecido enterrados u olvidados por modas centenarias.

Perder la cabeza

EN EL «INFIERNO», después de toparse con Mahoma, que anda con sus entrañas a la vista, Dante y Virgilio se encuentran con un pecador decapitado. Lleva la cabeza en la mano, colgada como una lámpara. Se identifica como Bertrán del Bornio y explica que ha instigado a un hombre a rebelarse contra su padre. Su castigo es por haber separado a padre e hijo, seres tan unidos como la cabeza a un tronco.

El incidente tiene una amplia iconografía. Recuerdo en especial dos grabados de Gustave Doré. En el primero, Bertrán está sentado en postura de pensador: el codo apoyado en una rodilla, la cabeza en la otra. A su lado hay un hombre con sólo las piernas amputadas. Debe ser el momento en que el Bertrán de Dante dice «Oh me!». En el segundo grabado el tronco está parado en una roca, en postura desafiante. La cabeza tiene una copiosa melena que permite agarrarla. Bertrán la posiciona como para que sirva a la vez de micrófono y parlante.

Los grabados de Doré hacen apreciar la conveniencia de no perder la cabeza, de tenerla bien puesta. Nada más horroroso que una cabeza cortada. Lo sabe el Padrino de Coppola cuando, para presionar a un cliente, le deja una cabeza de caballo en la cama. De las buenas y malas sorpresas que puede deparar una cama, habrá pocas peores.

La decapitación ha sido una de las múltiples formas de la pena de muerte. Para los griegos y los romanos era la más honorable. La operación se practicaba con hacha o, más elegante, con una espada, como la que le cortó la cabeza a Cicerón. Según Suetonio, Calígula, que se deleitaba en presenciar torturas mientras comía, mantenía a su lado a un maestro decapitador en espera de alguna confesión.

La decapitación fue introducida a Inglaterra por Guillermo el Conquistador. Los siglos XVI y XVII fueron pródigos en decapitaciones notables. La de dos de las seis mujeres de Enrique VIII (una con hacha y la otra con espada), las de María de Escocia, Lady Jane Grey, Walter Raleigh y Carlos I. En Francia se introdujo una eficiente máquina decapitadora en 1789. Recomendada por el Dr. Guillotine, era una adaptación expedita de la más ruda «maiden» o «virgen» escocesa. Entre las cabezas cortadas por este impertur-

bable artefacto, están las de Luis XVI y María Antonieta, de Robespierre y Danton. A veces se dudaba de la velocidad de su efecto. Cuando es decapitada Charlotte Corday por haber asesinado a Marat, el verdugo levanta la cabeza y la abofetea. El público cree ver en la cara de Charlotte una mueca de indignación.

Tal vez el verdugo de la Corday quería demostrar que su mano de asesino oficial valía más que la cabeza entera de esa asesina informal. Su acción recalca la importancia simbólica de la decapitación. No hay símbolo de triunfo más aterrador e inapelable. Así lo entiende Inés Suárez cuando decapita a los siete caciques en 1541. Y los jíbaros de la selva ecuatoriana cuando reducen las cabezas de sus enemigos al tamaño de un puño.

Uno se espanta con la crueldad de los jíbaros. Para ponerla en perspectiva, la mera decapitación es considerada insuficiente para el castigo de un traidor en la Inglaterra de 1700. La sentencia correcta es «et ibidem per collum suspendatur et vivus ad terram prosternatur et quod secreta membra ejus amputentur, et interiora sua intra ventrem suum capiantur et in ignem ponantur et ibidem ipso vivente comburantur, et quod caput ejus amputetur, quodque corpus ejus in quatuor partes dividatur». Para las traidoras el procedimiento es más simple: hasta 1790 son arrojadas vivas a la hoguera.

En los evangelios hay una decapitación notoria: la de San Juan el Bautista, efectuada por insistencia de Salomé. Tema de la ópera por estrenarse en el Municipal, la examinaremos con más atención en el próximo artículo.

Naturaleza muerta con cabeza

ES LARGA Y FECUNDA la historia iconográfica y literaria de Salomé. La entrega de la cabeza de San Juan Bautista a Salomé es representada por Botticelli, Leonardo, Durero y Rubens. Hay dos cuadros de Tiziano de una Salomé sensual, triunfante. En uno le entregan la cabeza; en el otro, un canasto de fruta. En la versión de Cranach, es Salomé la que da la cabeza a Herodes. Un cortesano la sigue con una bandeja de fruta. Da la impresión que cabeza y fruta son parte de la cena del tetarca.

Salomé despierta un persistente interés literario desde 1850. En *Hérodias*, de Flaubert, una Salomé acrobática baila en las manos, como lo había hecho en un relieve medieval de la catedral de Rouen. Salomé aparece en poesías de Heine, Lafforgue y Mallarmé. Y sobre todo en *A contrapelo*, la novela de Huysmans. Inspirado en dos cuadros de Gustave Moreau, Huysmans describe a Salomé como «la encarnación de la lujuria insaciable, la bestia monstruosa, irresponsable, insensible, que como Helena envenena a todo lo que toca».

El héroe de la novela, Des Esseintes, se dedica a probar los límites de la conducta. Inspira a Oscar Wilde. «Tengo su misma enfermedad», dice Wilde. «Huyo de todo lo que es parco o moral». Wilde escribe su propio *Salomé*: una obra de teatro en francés cuya prosa evoca o parodia el *Cantar de los Cantares*. «Me gusta que mis comedias sean intensamente modernas», dice, «y que mis tragedias se vistan de púrpura y sean remotas». En 1892 el censor proscribió la obra, frustrando el sueño de Wilde de que su Salomé sea Sarah Bernhardt, «la serpiente del Nilo», como él le decía a la diva. Muerto en 1900, Wilde no sabrá que su obra, abreviada, será usada por Strauss como libreto de ópera.

La Salomé de los evangelios exige la cabeza del Bautista para complacer a su madre. La de Wilde o Strauss se enamora de él, o por lo menos se enfurece porque él no le consiente un beso en la boca. Con la insistencia perversa de una delincuente infantil, Salomé exige la cabeza del Bautista, o «Jokanaan», para darle el beso negado.

Detrás del disfraz de prosa charra («tengo un collar de perlas que parecen lunas encadenadas a rayos de plata. Son como cincuenta lunas apre-

sadas en una red de oro. En el marfil de su pecho una reina lo ha lucido») está toda la inteligencia de Wilde. La obra es «púrpura» pero también «intensamente moderna». Confronta múltiples visiones: el escepticismo (Herodias), la vacilación agnóstica (Herodes), el egoísmo ciego de la sensualidad (Salomé), el ensimismamiento no menos ciego de la fe (Jokanaan). Entre los extremos de Jokanaan y Salomé están Herodias y Herodes. El es supersticioso y poético. Ella es empedernidamente pedestre. «La luna está desnuda», le dice Herodes. «Las nubes la quieren tapar, pero ella no les deja. Tambalea por las nubes como borracha, en busca de amantes. ¿No tambalea como borracha?» «No», le contesta Herodias. «La luna es como la luna, eso es todo. Entremos». Como trasfondo hay un agitado debate religioso entre los invitados de Herodes. Para expresar su abstrusa circularidad, Strauss acentuará las disonancias de su música cuando aparecen.

En *Salomé* está todo el ingenio lapidario, escéptico de Wilde, aunque menos en la versión abreviada de Strauss, que se concentra en las escenas más perversas y espectaculares. También está la otra cara de Wilde en *Salomé*, la del decadentista osado cuyo escepticismo desemboca en el desenfreno. De allí la compulsión infantil no sólo de Salomé sino de Herodes, inteligente pero capaz de ofrecer la mitad de su reino por un solo baile.

Hay una foto notoria de Wilde vestido de Salomé. El se especializó en gestos tan alocados como el de Herodes. Con una de las mentes más lúcidas de su época, era tan esclavo de la compulsión como Salomé. En esta obra de pasiones paralelas no sólo Jokanaan pierde la cabeza. Todos la pierden, y más que nadie el autor, por lo que la obra expresa de él.

Una mariposa amarilla

NO SOY TAN OPERÁTICO como para saber si *Madama Butterfly*, estrenada en 1904, fue la primera ópera en que se toma whisky. Sé que Puccini quería que fuera «moderna», lo que para él significaba «realista». Que los personajes fueran contemporáneos y que predominara el recitativo.

Una ópera «realista» no nos parece necesariamente moderna hoy. Y no son «realistas» los personajes de cartón de *Madama Butterfly*. Pero su argumento no deja de fascinar, como lo atestiguan dos versiones recientes: *M. Butterfly*, obra de teatro de David Henry Hwang, y *Miss Saigon*, comedia musical que hace furor en Londres.

En la ópera, el irónicamente llamado Benjamín Franklin Pinkerton, de la corbeta «Lincoln», compra a la Butterfly en el puerto de Nagasaki. Geisha de quince años, es toda una fantasía de la mujer oriental delicada y sumisa. Costó sólo 100 yen y, además, promete ser ahorrativa. «Somos gente humilde», dice de su raza japonesa.

Pinkerton se casa con ella con la intención de traicionarla. En sus momentos de máxima prepotencia, Puccini le introduce como *leitmotiv* la melodía del himno nacional norteamericano. Cuando Pinkerton desaparece, Butterfly lo espera con fe ciega en su retorno, conmovida, hay que decirlo, no sólo por el amor, sino por el desmesurado prestigio que atribuye a estar «casada» con un norteamericano. Tal es la ascendencia de los Estados Unidos que cuando Pinkerton vuelve a Nagasaki casado con una americana, Butterfly no sólo lo perdona: le entrega el hijo de los ojos azules que éste le había impregnado, para que sea criado como norteamericano. Entonces ella se suicida, con debida abnegación oriental.

Mucho del encanto de *Madama Butterfly* proviene de las ironías que depara el tiempo. Que se desarrolle en Nagasaki: Pinkerton prefigura la bomba atómica de 1945. Sobre todo es extraña hoy la visión de japoneses abyectamente postrados ante un norteamericano. ¡Cómo cambian las fortunas de los países! Por cierto, cuando Butterfly presenta a Pinkerton a sus amigas, éstas le dicen «vale un Perú». Entre ellas había tal vez alguna antepasada de Fujimori, obnubilada por la evidente superioridad del Perú sobre el Japón.

En *Miss Saigon* los personajes son menos estereotipados. Pinkerton

quiere a la Butterfly. Trata de sacarla de Saigón pero ella no llega a tiempo para alcanzar el último helicóptero de la evacuación. Se casa porque la supone muerta. La obra de teatro *M. Butterfly*, de Hwang, es una relectura más tajante y sugestiva. «Pinkerton» es un diplomático francés en Beijing, viviendo las postrimerías de un matrimonio ya gastado. Fanático de *Madama Butterfly*, se enamora de una cantante de la ópera china, y la instala en un departamento. Ella lo deleita como «geisha», pero le dice que es demasiado pudorosa para desvestirse. El no insiste, conmovido por su «fragilidad». En una terrible comedia de falsas apariencias, ella resulta ser doblemente falsa. Es espía maofista, pero eso no es nada. Es un hombre. La obra es una reflexión sobre el papel de la autosugestión en el amor y en el sexo. Desde luego también derrumba el mito de la mujer oriental sumisa.

La ópera de Puccini hace reflexionar en la perdurabilidad de otro mito, el del yanqui atropellador, ya extendido en 1904. En América Latina se había acentuado con la guerra de 1898. En 1900 Rodó publica *Ariel*, libro en que contrasta el espíritu sensible del Ariel latino con el materialismo inculto del Calibán nortino. Lector de Rodó, Darío elogia la nobleza de la «latina estirpe» frente a los «hombres de ojos sajones y alma bárbara». En su diatriba «A Roosevelt», increpa a éstos con una advertencia: «Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!».

España vertebrada

ESPAÑA ES UN EJEMPLO de lo pasajera o cíclica que es la fortuna de las naciones. «Castilla miserable, ayer dominadora», escribía Machado, lejos ya de los siglos de la grandeza. «Vestida en sus andrajos, desprecia cuanto ignora», agregaba. Ortega y Gasset se lamentaba de una «España invertebrada». Para colmo, en las ceremonias del centenario argentino una señora nativa comentaba su decepción al conocer a la Reina de España. «Oíme, habla como cualquier gallega».

Hace sólo veinte años los españoles emigraban a Francia, Inglaterra, incluso Venezuela, para probar fortuna en el servicio doméstico o en las fábricas. En cambio hoy España es otra vez uno de los países más dinámicos del mundo, y recibe hordas de inmigrantes, entre ellos argentinos, clasificados como «sudacos».

¿Cómo se ha producido este vuelco? España ha tenido desde luego la ventaja de lindar con uno de los mercados más prósperos del mundo. Pero México también la ha tenido, y la ha desaprovechado. La clave del éxito español entonces es otra. Es en parte la apertura económica que comienza hacia 1960 y se acentúa con el gobierno socialista (léase privatizador y libremercadista) desde 1982. También es crucial que hayan menguado los ideologismos fanáticos que empobrecieron al país durante 400 años.

No es que sean perfectos los hábitos políticos actuales. La sana camaradería que existe entre los parlamentarios españoles se debe en parte a que son cómplices de un sistema venal. Los partidos se financian con coimas. El PSOE, por estar en el gobierno, está más implicado que su rival conservador, el Partido Popular. Sin embargo, los ayuntamientos que éste controla no son inocentes y el sonado «caso Guerra», que estremece al PSOE, tiene su contraparte en el «caso Naseiro», que revuelca al PP. Los votantes parecen aceptar los pecados de sus políticos: en las elecciones andaluzas del sábado pasado el PSOE se fortaleció.

A pesar de la prosperidad, en España, desde luego, hay problemas como en cualquier país. Hay mucho asalto, mucha droga. La gente se queja de que los teléfonos no funcionan y, peor, que las conversaciones son escuchadas por las autoridades, aprovechando que la Telefónica es controlada por el

Estado. Y la televisión estatal tiende a manipular las noticias, si bien es gracias al gobierno socialista que ahora también hay canales privados.

En general, me quedé muy bien impresionado durante una semana recién pasada en Madrid. La ciudad es tal vez ahora la más sofisticada de Europa después de París y Londres. Al graduarse de la austeridad e intolerancia de la época franquista los españoles primero se volvieron tontos. Hubo un destape —entendible— como de adolescencia tardía, en reacción a la beatería anterior. Y mucho consumismo bobo: hacia 1980 los españoles eran francamente vulgares en su ostentación de riqueza nueva. Ahora han madurado. Se han vuelto cultos. Donde antes combinaban el aplomo con la ignorancia, ahora combinan la inteligencia con la circunspección.

Claro que no todos. En realidad la sofisticación de Madrid se nota cada vez que uno intenta una generalización: se desploma porque cada español es diferente. La sociedad ha adquirido una textura variada, matizada. En vez de posar como «españoles», diferenciándose del resto del mundo moderno, la gente se desarrolla y se tolera como individuo. Así el potencial tanto material como cultural del país se multiplica, ya que los países son más ricos cuando la gente se parece menos y tiene más que enseñarse, y más unidos cuando la gente tolera sus diferencias en vez de querer siempre imponerse. Gracias a la libertad, España recupera las vértebras que Ortega veía disueltas.

Las arrugas de Keith

ERA UNA DE ESAS TARDES asoleadas, de sombras largas, que hacen olvidar la ubicua llovizna del verano inglés. Comenzaba el baile de Magdalen College, Oxford. Los estudiantes y sus invitadas se paseaban bebiendo champagne. Carpas llenas de langostas y de frutillas con crema se extendían bajo el inconfundible campanario de 1492 entre el parque de venados y los claustros con sus monstruos jeroglíficos pegados a los contrafuertes. Venía una banda inglesa nueva, recién famosa. Regresaban por sólo esa noche de una gira triunfal por Estados Unidos. Su vocalista había impactado allá por su forma de brincar por el escenario con la espalda recta, y por su insolente boca de labios gruesos entre los que siempre estaba como por sacar la lengua. En ese verano de 1964 apenas conocíamos su nombre: Mick Jagger.

La banda de los Rolling Stones tocó hasta el amanecer. Todo el mundo la disfrutó con excepción de un barón alemán. Su amiga tenía un recado para Keith Richards, el guitarrista. «Ya vuelvo», dijo. Pero el recado era muy complejo y se demoró toda la noche en darlo. El barón, orgulloso en su frac, no entendía cómo podía ser cambiado por un rockero proletario.

Los Stones en 1964 eran insolentes pero inocentes. Después se volvieron más agresivos. En 1969, antes de un concierto en Berlín, visitaron el bunker de Hitler. Marcharon con paso de ganso, dieron saludos nazis y patearon los muebles. Ese mismo año su osada canción «Simpatía por el diablo» provocó violencia, incluso un muerto en Altamont. Los Beatles eran los «buenos» y los Stones los «malos». Eran revolucionarios y sus conciertos tenían una energía iconoclasta que aterraba al *establishment*. También eran intelectuales. Por lo menos Mick, cuya película *Performance* es un homenaje *sui generis* a Borges, para el espanto de éste.

Habiendo visto a los Stones en su primavera, había que verlos en su otoño. Por eso, mientras Inglaterra jugaba contra Alemania en Roma, me fui a escucharlos al estadio de Wembley, corazón del fútbol. Estaban allí por primera vez en 11 años, la escala más significativa de su maratónico Tour de la Selva Urbana.

La vitalidad de los Stones no ha menguado, y su público es nuevo, joven. Eso me sorprendió porque esperaba ver a viejos nostálgicos en busca de música que les despertara recuerdos de amor y de amargura.

Los Stones todavía dan la impresión de estar improvisando. En un mundo de sonidos robóticos, prefabricados, es un placer escuchar música que parece compuesta y tocada por individuos. Desde luego ya no hay la sensación de que podría ocurrir cualquier cosa en el concierto. La revolución ya se hizo, y los Stones son sus próceres. El logo revolucionario, la boca de Mick con sus labios carnosos y su lengua insolente, está impreso en camisetas que se venden a la entrada, como las de Batman o Mickey Mouse. «Simpatía por el diablo» es ya un clásico, y cuando lo cantan largan dos enormes dragones inflables al cielo. Parecen versiones de Disneyworld de los lagartos de Lacoste. La banda, tocando desde una tradición que ella misma creó, en vez de crear historia, la recuerda. Para recalcarlo muestran clips de los otros héroes que los acompañan en el panteón: Chuck Berry, Elvis, los Beatles, Jerry Lee Lewis, Muddy Waters, The Who, Buddy Holly, Little Richard.

El transcurso del tiempo está grabado en la cara de Keith Richards. Flaca, con arrugas que hacen pensar en las trincheras desde las que ha dado tanta batalla, en especial contra las drogas, luce la resignada felicidad de quien ha visto lo peor. Es una cara que contrasta con la de Frank Sinatra, también en Londres esta semana. En tanto que la cara de Keith va inventariando los acontecimientos, la de Frankie los borra, y por eso a pesar de sus 74 años es gorda y lisa, como de golfista bien comido.

Los huevos del picnic

HAY UNA RÁFAGA de viento helado y vuelan las servilletas de papel. Un huevo duro ya pelado rueda y adquiere bigotes de arena. Una mosca se incrusta en la mermelada. En el cielo, una nube negra anuncia una tormenta. ¿Qué es esto? Una de las instituciones más veneradas del verano nórdico: el picnic, especialmente popular en los países donde las condiciones para comer al aire libre son más adversas. El picnic en esos países es una aventura que sirve como prueba de hombría y de flexibilidad ante condiciones cambiantes. A veces toca un día espléndido que irrumpe como premio, pero sólo lo merece el que no lo espera.

Los ingleses se especializan en el picnic elegante. Por ejemplo, hay los picnic de los intermedios de las óperas que florecen en el campo en esta época. La del festival de Glyndebourne, por ejemplo, donde Nancy Gustafson, una soprano muy joven, desempeña el papel de Katya Kabanova, de Janacek, con una tremenda voz que recuerda a la Callas. También hay óperas de compañías menos conocidas. Por ejemplo, se está dando *Orlando Paladino*, de Haydn, en Garsington, la antigua mansión de Lady Ottoline Morrell. Hace 70 años era un centro de actividad del grupo Bloomsbury, donde según Virginia Woolf, intercambiaban un millón de palabras en un fin de semana, mientras Lady Ottoline presidía de «terciopelo y perlas», en el jardín «melodramáticamente perfecto».

Tanto en Glyndebourne como en Garsington los hombres se visten de smoking. El equivalente femenino es más variado. Incluye las tenidas exóticas y escuetas de las bellezas del verano y los conjuntos más severos de las intelectuales, más numerosas. En todo caso, en el picnic del intermedio el desafío no es sólo el de enfrentar la intemperie sino el de hacerlo con elegancia. La complicación no es trivial porque los picnic ingleses se hacen sentados en la hierba. A pesar de los esfuerzos de Manet, el picnic con mesa y sillas se llama «picnic francés» en Inglaterra.

¿Desde cuándo existen los picnic? El hombre primitivo los practicaba si por picnic se entiende comer al aire libre, sentado en el suelo. Como entretención ocasional, el fenómeno es más reciente. Existe en la Edad Media: hacia 1370 Froissard se refiere a una celebración veraniega en que «a la

sombra de un espino todo cubierto de flores blancas, sacan los pasteles, los jamones, los vinos y el venado envuelto en hojas de brezo». Aparte de la suntuosidad de los manjares, ya en esa época parece valorarse el entorno arcádico. Así en Inglaterra, Ricardo II diseña un jardín en 1388 para comer con su Reina en las noches de verano. En la misma época nace el desayuno de cacería: en su tratado sobre el tema Gaston de Foix (1331-1391) enumera las meticulosas reglas que se deben observar al servirlo.

La palabra picnic es de origen y uso más reciente. Aparece en el diccionario etimológico francés de Ménage, en 1692. Aparentemente comer «a pic nic» implicaba que cada participante aportara algo, lo que no siempre ocurre en los picnic modernos. Eventualmente los picnic despertaron intereses comerciales. La creación de grandes entretenimientos anuales, como el Derby de Epsom, inaugurado en 1780, genera la práctica de picnic masivos y estimula a comerciantes a aparecer vendiendo las salchichas o las cervezas que faltaron. Más tarde el negocio del picnic se vuelve sofisticado. En un catálogo de 1910 la casa Harrods de Londres ofrece 32 distintos tipos de juegos para picnic, entre ellos uno para muñecas.

El picnic nos atrae porque responde a instintos atávicos. En eso se parece a la chimenea, que despierta sensaciones milenarias de amparo y de solidaridad. Si bien al contrario nos desprotegemos cuando nos lanzamos a un picnic, también nos sentimos unidos a los primeros hombres, a aquellos que comían al aire libre, con el agradable matiz, claro, de que lo que era necesidad se haya convertido en entretenimiento.

Las reglas del juego

AVECES DESCANSA subordinarse a reglas ajenas que uno no puede controlar. Por eso son relajantes los juegos y los deportes. Difícil torturarse con los problemas cotidianos cuando uno está concentrado en colocar una pelota entre las rayas de una cancha. Transportados a un mundo autónomo, quedamos liberados del nuestro.

Por supuesto los problemas cotidianos de repente invaden al juego. Nos desconcentramos y la pelota se va para afuera. El deporte puede incluso multiplicar las amarguras del deportista competitivo. Mejor entonces los deportes que se pueden practicar sin puntaje, como el esquí, con su ventaja adicional de no estar exento de peligro. Imposible pensar en los problemas de la oficina cuando hay que evitar romperse la pierna. Y el mundo montañoso y blanco del esquí es envolvente. Por un tiempo mágico sus rutinas reemplazan a las del mundo habitual.

El que tiene que viajar al hemisferio norte en esta época puede hacer una escala técnica en el Caribe para practicar otro deporte más envolvente aún: el buceo. En vez de estar en el techo del mundo, descubre el ámbito insospechado que se desenvuelve entre los corales submarinos.

Primero, el buceador se concentra en detalles prácticos. Ponerse el cinturón con pesas. Colocarse el tanque de aire en la espalda. Probar el regulador que permite respirar. He visto a una pareja de novicios agarrarse de la mano con emoción al dominar estos problemas logísticos. Minutos antes, en la lancha, estaban peleando. El buceo facilita las reconciliaciones porque es imposible discutir bajo el agua con un tubo en la boca.

El espectáculo submarino es tan distinto al del mundo normal como el de otro planeta. Por cierto uno apenas tiene peso. Cuando uno despega del piso del mar para nadar entre los corales es como si estuviera volando: un gigante sobrevolando un mundo de peces enanos, a menos que uno se tope con un tiburón, angustia latente que anula a las de la superficie.

Los hábitos de los peces son meticulosos. Responden como los nuestros a códigos milenarios, pero son distintos. Está la familia de los *hypoplectrus*, todos hermafroditas: al procrear ¿se turnan en la asignación de papeles? Está la de los *epinephelus*, de hermafroditismo secuencial. Parten como machos y

en su madurez se vuelven hembras. Con la misma facilidad cambian de color con cualquier pretexto.

El mundo vegetal también es impactante debajo del mar. Entre los pulpos y las langostas se levantan enormes hojas solitarias, entre ellas el abanico de Venus. Hay grandes bultos redondos, agujereados, en el piso. Son los corales cerebro, que han tardado 3.000 años en crecer. De repente resalta una roca que no es visible desde la superficie. La atraviesa un túnel con portada como arco románico. Al entrar hay que arrastrarse agarrado de los corales para enfrentar la corriente y el tráfico de peces que ella acarrea.

El buceo nos permite desafiar las leyes de la física para penetrar un mundo que es notoriamente ajeno al nuestro, aunque también lo refleje. Siempre encontraremos algún pez o algún molusco con que identificarnos.

Los deportes en general son metáforas de la sociedad humana, de sus convenciones, de la tentación de romperlas, de la agresión, de la solidaridad, de los altibajos del esfuerzo. Hay deportes que han generado grandes escenas literarias: pienso en las cacerías en Tolstoi o el ciclismo en Proust. Otros han inspirado estructuras literarias. Samuel Beckett armó su obra alrededor de dos deportes: el ciclismo y el cricket. En el ciclismo vio una hipótesis de movimiento perfecto; en el cricket una metáfora de la comunicación y del poder. ¿Será que el sueño de perdernos en un deporte, en sus reglas propias, distintas, no es más que una ilusión, que el deporte no es finalmente sino el reflejo de nuestros hábitos de siempre?

El tesoro de la isla

ES COMÚN EL SUEÑO de vivir en una isla. Puede ser un sueño de ocio: descansar al amparo de la naturaleza, lejos del mundanal ruido. O uno de empeño, de colonizar una isla inhóspita. Puede ser una fantasía utópica de crear un mundo nuevo: natural, libre de artificios, o al contrario, uno de máxima eficiencia tecnológica. O la de un mundo autárquico, el de Robinson Crusoe. O una fantasía de poder, de jugar a ser gobernador de un dominio, como Sancho Panza en su ínsula.

La realidad no es generosa con el mito. Las islas paradisíacas han sido el objeto de sangrientas batallas, o pobladas por esclavos. A veces éstos se alzaban, como en 1733 los de St. John, en las Islas Vírgenes. Degollaron a sus amos. Dobleados por tropas franceses, su libertad fue efímera. Al final los rebeldes se reúnen para la última cena. Ya saciados, se sientan en círculo y compartiendo siete pistolas, se matan.

Diversas ruinas son el testimonio de penurias pasadas, como las de los ingenios de azúcar que permean el Caribe. Fueron abandonados por colonos por falta de agua, exceso de piratas y de huracanes, o algún derrumbe en el mercado. Otro testimonio de abandono: los perros y chanchos salvajes que infestan las Galápagos. Estos animales desdomesticados, más fuertes que sus amos, se quedaron para depredar a las pacíficas tortugas nativas.

A Galápagos llegaban europeos con la ilusión de aislarse, o de sumarse a una población escasa que imaginaban armónica y solidaria frente a los elementos. Hacia 1930 se instalan tres familias alemanas en la isla Floreana. La naturaleza hostil los mantiene al borde de la catástrofe. Pero en vez de ayudarse, se dedican al odio, especialmente potente entre las mujeres. El desenlace es pródigo en cadáveres. Quedan dos viudas. Cada una escribe un libro para denunciar a la otra. Una de ellas, la viuda puritana de un dentista nietzscheano, medita en los efectos de apartarse de la civilización. Dice que se pierde interés por respetar al prójimo cuando no hay sociedad que premie o censure. Concluye que volver al estado natural es retroceder a la malignidad pura, donde la ética es subordinada a la voluntad de dominio.

Cuando los colegas o la familia agobian, es grato soñar con aislarse en una isla por el resto de la vida. Aunque la fantasía postule la eternidad, la

podemos frecuentar sin aburrirnos, sin que se nos desprestigie, si le dedicamos sólo unos instantes diarios y no dejamos que la interrumpa la experiencia. Distinto es llegar, mochila al hombro, a una isla remota para quedarse. El que lo intenta desarrolla con velocidad la fantasía inversa: la de escaparse. O como descubrí que ocurre en Puerto Ayora, Galápagos: vive por la llegada de una película nueva al videoclub. Algo de cárcel tienen las islas, y muchas han servido como tales: las mismas islas Galápagos, la isla del Diablo, la isla Dawson.

Nadie percibió las contradicciones de una isla paradisíaca mejor que Homero. Entre los percances de Odiseo está su paso por la isla de la irresistible Calipso. Ella lo somete a un estado de deleite insuperable, pero no le permite irse. Odiseo se tienta con el dulce cautiverio, pero a la larga no lo tolera. Quiere ser libre. Quiere volver a Itaca, su tierra, donde lo esperan su mujer, su hijo y su perro.

El turismo internacional, en su sabiduría, ha logrado crear el único paraíso isleño sensato: el transitorio, la escapada de una o dos semanas a una isla tropical, donde la naturaleza es suntuosa pero domada, la vegetación exuberante pero bien fumigada.

La novela como biografía

ES DIFUSA LA RELACIÓN entre la novela y la realidad. El novelista idea un mundo imaginario, pero éste a menudo parece más real que el del biógrafo o del historiador. El biógrafo acumula datos, pero siempre hay alguno que le falta o que no percibe. Según *El loro de Flaubert* (1984) de Julian Barnes, «la biografía, gorda, respetable, jactanciosa, solemne, reposa en el estante. Por un chelín nos dará todos los datos. Por diez libras, las hipótesis también. Pero imagínense todo lo que se perdió, todo lo que se escabulló con la última exhalación del biógrafo en su lecho de muerte. El biógrafo más astuto, ¿cómo se defendería si llegara su sujeto con ganas de molestarlo?»

El biógrafo, como el historiador, tiene otro problema. ¿Cómo hacer que su información sea interesante? Le falta la libertad del novelista para excluir cosas cuya única virtud es la de haber ocurrido. Cuando el novelista recurre a hechos históricos, los puede seleccionar, adaptar a los imperativos de la estética, como Flaubert, que omitía o alteraba datos que perturbaran una cadencia.

La obra de Borges está particularmente alerta tanto a las limitaciones de la realidad y sus documentadores como al potencial de la ficción de superarlos. Se pasea por las escurridizas fronteras que hay entre los dos, dándole un aire ficticio a personajes históricos, y postulando a personajes imaginarios como reales. *El loro de Flaubert* traslada los juegos de Borges del cuento a la novela, aunque el resultado sea distinto: una obra literaria se distingue menos por sus ideas que por la forma de su ejecución.

El narrador de Barnes examina la vida y la obra de Flaubert desde ángulos inusuales. Hay una sección sobre el «bestiario» de Flaubert: sus referencias a osos, camellos, ovejas, monos, burros, avestruces y loros. Otra sobre Flaubert y los ferrocarriles. Se cita a Flaubert en su afán, inútil, de crear un arte autónomo donde el artista esté ausente, «como Dios de la naturaleza». O a Nabokov que, hablando de *Madame Bovary*, observa que «el adulterio es un recurso convencional para superar las convenciones». Hay un ataque a la Dra. Enid Starkie, por decir que Flaubert confundía el color de los ojos de la Bovary. ¿No entiende esa señora que los ojos de las mujeres siempre cambian de color? Curiosamente Barnes no aprovecha el potencial novelístico de la

misma Starkie. Yo asistí a sus brillantes conferencias sobre Flaubert, Verlaine y Rimbaud en Oxford. Los citaba en un execrable acento inglés. Era de esas viejas excéntricas que según cada generación están por desaparecer. Aseguraba tener relaciones eróticas con el espíritu de Verlaine. Andaba vestida de hombre, con la esperanza tal vez de desplazar a su rival, Rimbaud.

El loro de Flaubert es un *collage* de material que nos enseña que toda reclasificación de la vida de un hombre genera a un hombre nuevo. Y que es borrosa la distinción entre la lectura y la escritura, en especial cuando la lectura es creativa.

El narrador también intercala referencias a su propia vida. Es un médico que enviudó de una mujer adúltera. Comenta que la conoció menos que a Flaubert. Por su parte el Flaubert de la novela parece más vivo y auténtico que el Flaubert «real», analizado hasta la extinción, de las biografías de una Starkie, un Sartre, un Vargas Llosa.

Si bien sus semillas están en Borges, Barnes actualizó un género narrativo exitoso: el que explora a un personaje histórico desde un ángulo, un detalle, y lo combina con personajes ficticios. Un ejemplo reciente: *La última estación*, novela en que Jay Parini enfoca los últimos meses de la vida de Tolstoi. A esas alturas Tolstoi se había inmolado en un árido fanatismo religioso, y era más interesante como personaje de novela que como escritor. Otro ejemplo del género: «Taratuta», la magnífica *nouvelle* de José Donoso, cuyo tema es Lenin.

El año de Donoso

En la *HISTORIA PERSONAL DEL BOOM* Donoso describe una visita de Ernesto Sábato a Chile en los años sesenta. Va a la casa de Lolito Echeverría, donde se junta la tertulia literaria del crítico Hernán Díaz Arrieta. Sábato, la supuesta vedette de la reunión, se lanza a elaborar «sus conceptos teñidos de metafísica y de *angst* porteño». Pero de frente tiene al «decano de la crítica chilena instalado en su sitial pontificio, desde donde rebate a Sábato con esa seguridad, con esa tranquilidad chilena, esa tranquilidad... de un Santiago que parecía imposible convulsionar».

Al describir la recepción de Sábato en Santiago, Donoso podría estar describiendo la que Chile le había dado a él: tranquila, muy tranquila. Tal vez sea una suerte evitar el destino de Borges, que se quejaba que lo paraban en la calle personajes que nunca lo habían leído, y que lo tenían en un panteón junto a Carlos Monzón. Pero la tranquilidad a veces se excede: por ejemplo, la del jurado que le negó el Premio Nacional de Literatura en 1986; la que ha querido ver a Donoso como un escritor más. Eso es justo lo que no es este novelista particularmente original. ¿En qué consiste su talento?

Sus novelas son por un lado un mapa de la sociedad chilena. Retratos rigurosos de señoras, prostitutas, burgueses, mendigos, bellezas, beatas: por algo Neruda ponderaba su «sensibilidad social». Pero la delineación social no es sino un punto de partida. Cada personaje es único, y lo interesante no es sólo lo que se ve, sino lo que lleva oculto: las ilusiones ingenuas, los designios inconfesables, los sueños monstruosos. La obra de Donoso está poblada de esqueletos escondidos en un armario que está cerrado con candado no sólo para que no salgan, sino porque el que se tiente en meterse arriesga toparse con un precipicio o pantano.

Hay en sus novelas una suerte de *frisson* ontológico que se insinúa aun en las escenas cotidianas. Es porque Donoso está siempre probando el orden establecido, pulsando su fuerza, empujando sus fachadas, como un niño, para ver si caen, hurgando con persistencia infantil hasta encontrar el inevitable hoyo que las atraviesa, y que permite espiar el caos. Este aparece cuando menos se espera. En forma flagrante, como cuando una pareja decorosa, bien constituida engendra un monstruo en *El obsceno pájaro de la noche*. O más

sutilmente, con un distraído desliz amoroso, o con la vejez. Donoso es un meticuloso observador del deterioro de la carne y de la mente, y de la anarquía que suscita.

A pesar de ser parte de una generación de novelistas latinoamericanos a veces repetitivos, como un García Márquez que bordea la autoparodia, la obra de Donoso tiene otro mérito: la versatilidad. Escribe novelas totalizantes, fundacionales como *El obscuro pájaro* y *Casa de campo* pero también cuentos en tono menor como los de «Cuatro para Delfina» o —algo inusual en el mundo hispano— una novela casi autobiográfica como *El jardín de al lado*. Son pocos los novelistas hispanos dispuestos a mostrarse a sí mismos, a jugarse. Donoso toma ese riesgo de alguna forma u otra en toda su obra, lo que contribuye a su vitalidad y a su inconfundible estampa.

Con todo, Donoso empieza a ser profeta en su tierra. Recibe el Premio Nacional de Literatura. Me dan ganas de felicitar al jurado más que a él. Su obra prestigia al premio más que el premio a su obra, y gracias a ella el premio vuelve a tener valor. Por cierto parece ser el año de Donoso en Chile.

Donoso por otros medios

EN EL ICTUS, donde hace unos años se había dado *Sueños de mala muerte*, de José Donoso, ahora se presenta una versión de *Este domingo*. Prefiero la novela, porque conozco sus matices, sus sutilezas. Sin embargo, para quien no tiene memorias pedantes de ella, la versión teatral funciona bien y está magníficamente actuada.

Elsa Poblete es un primer descubrimiento. Le da a la Violeta toda la carga erótica que esa versátil asesora del hogar tiene en la novela. Logra notables cambios de edad: en un segundo pasa de la Violeta joven de antaño a una Violeta madura, cuya amargura acumulada acentúa su sensualidad en vez de opacarla. Se entiende por qué don Alvaro va todos los domingos personalmente a buscar las empanadas que ella prepara. Por su parte Nissim Sharim como Maya hace un despliegue muy donosiano de las turbias amenazas que una sonrisa blanda es capaz de ocultar. Y capta «esa forma tan cuidadosa de hablar» de Maya, su voz «gangosa, como sacristán».

En cuanto a Delfina Guzmán, ya se había lucido como la Olga Riquelme en *Sueños de mala muerte*. Como Misiá Chepa es extraordinaria. Difícil dos mujeres tan alejadas en el espectro social. Difícil encontrar una actriz con la versatilidad de la Guzmán para mimetizarse, perderse en cada una. Y no hace caricaturas banales. Años atrás vi un *Otelo* de Lawrence Olivier. Era prodigioso ver a Olivier convertido en un negro. Pero era como estar en el circo viendo un show de acrobacias de cara, cuerpo y voz. Había un gran ausente: Otelo, con sus torturadas pasiones particulares. Ensimismado en su caricatura étnica, Olivier lo había olvidado.

La Guzmán, al contrario, capta todas las resonancias particulares de Misiá Chepa: su distraída insolencia patricia, sus súbitas melancolías, la máscara de su risa, su inmadurez de mujer que se cree frígida sin serlo, su avasalladora caridad, su vulnerabilidad. La Guzmán capta todo esto con la modestia de la actriz dispuesta a sumirse en otra. Pero no nos olvidamos de ella, de la actriz, porque esa misma abnegación hace que su presencia en el escenario sea tanto más envolvente. Meses atrás vi a Vanessa Redgrave y a Glenda Jackson en el teatro: ninguna se acercó a la Guzmán.

Donoso está presente también en *La luna en el espejo*, la película de

Sylvio Caiozzi cuyo guión escribió y que está por mostrarse en el Festival de Venecia. Me parece que Caiozzi parte mal, con una cámara pretenciosa que trata de cargar demasiado detalle con demasiado simbolismo. Y ninguno de los actores convence del todo. Pero la película agarra vuelo e interpreta a uno de muchos Donosos: el observador implacable de gente limitada, enclaustrada, y de la humillante vejez. La de un viejo oficial de la Marina en este caso. Está condenado a agonizar en una casa sin vista al mar en los cerros de Valparaíso. Lucha contra la intemperancia con recuerdos de un baile en Mejillones y de su difunta mujer. Ella confeccionaba sombreros y cuando éstos se pasaron de moda, ya no habló más hasta morir.

El cuadro podría pecar de sentimental, pero, al contrario, es terrible, porque el viejo es insoportable y ha enmasculado a su hijo. Este está reducido a ritos tímidos centrados en cocinar y en embutirse como niño goloso. En una lograda escena el Gordito se prueba un traje de baño que le ha regalado la polola que apenas se atreve a tener. En el espejo contempla el desborde de sus enormes rollos.

Siempre me parecieron melancólicos los cerros de Valparaíso. Caiozzi los muestra alegres, vitales: la melancolía está en el encerrón de la casa. Deja un resabio fuerte. Como todo chileno, estuve alerta a las posibles fallas de la película. Después de todo, no puede haber una película chilena buena, ¿no es cierto? La prueba de su mérito está en el efecto envolvente que deja al salir.

La crisis de la novela

EN UN RECIENTE COLOQUIO que me tocó sobre la novela, el público insistía en una pregunta. ¿A qué se debe su «crisis»? Avido lector de novelas, yo no había reparado en la crisis, y no estaba preparado para contestar la pregunta.

Tal vez habría que preguntarse al contrario si es posible que un género literario no esté en crisis. ¿Cuándo no lo ha estado la novela? Lo estaba cuando Cervantes escribió *Don Quijote*. En ese momento la crisis era una de agotamiento de las novelas de caballería. *Don Quijote* es una respuesta a la crisis y, a la vez, un nuevo punto de partida. Entonces y ahora las crisis de la novela son los espacios vitales que perturban la complacencia, interrumpen la reiteración, obligan a repensar. Son una condición esencial de la creatividad.

Desde luego los agoreros de la crisis pretenden otra cosa. Que la novela está agotada, que no le quedan temas, que ya ensayó todos los experimentos posibles, que éstos se volvieron autodestructivos, y que para colmo, nadie ya lee novelas. Esta última afirmación se repite a pesar de la contundente evidencia de ventas internacionales como nunca masivas, tanto de las grandes novelas clásicas como de novelas contemporáneas.

No es la primera vez que se anuncia una crisis de este tipo. La novela se decía agotada hacia 1950. Samuel Beckett, como ayudante de James Joyce, había sido testigo del hermetismo en que desembocó su maestro en *Finnegans Wake*, tras una vida de experimentos con el lenguaje, de intentos de innovarlo, de lograr que se supere. De allí Beckett escribe tres novelas. Recapitulan un supuesto desarrollo del género que estaría destinado a culminar en su extinción. En *Molloy*, el protagonista emprende viajes (no muy largos, a lo mucho una caminata) que simbolizan una primera etapa de la novela, la de la epopeya. En *Malone muere* el protagonista, ya encamado, escucha cuentos. La epopeya ya no es sino un recuerdo, una hipótesis de acción imposible, y un pretexto para el análisis. Estamos en la segunda etapa, la reflexiva. En *El innombrable*, un personaje que vive escondido en un basural, se dedica a reflexionar sobre la reflexión misma. Este hombre está reducido a nada más que su conciencia, al puro *cogito* cartesiano. Estamos en la tercera etapa, la del ensimismamiento terminante.

Más allá, ¿qué hay? El silencio. El mismo Beckett se pone a escribir textos en que la palabra balbuciente interrumpe el silencio sólo para resaltar su avance. A veces, por cierto, hay brotes de optimismo. Las palabras que persisten ¿no serán la partida de una imaginación nueva, el prelude de un nuevo texto? La incertidumbre entre el pesimismo y el optimismo se refleja en uno de sus títulos: *Imaginación muerta. Imagine.*

Vence el optimismo. Después de la trilogía de Beckett, escriben Calvino, Pynchon, Barth, Updike, Amis, Kundera. La lista desmiente la muerte de la novela. Surge también la novela latinoamericana, con sus nuevas historias, algunas fantásticas, distintas, las historias de siempre, transportadas a otro ambiente, otro idioma. Después, algunos lectores se cansan de las ambiciones totalizadoras de la novela latinoamericana, de sus portentosos arquetipos, de sus escándalos ontológicos, y descubren autores americanos e ingleses más modestos, dedicados a describir las vidas más privadas de seres más particulares. Y encuentran que esos autores también son buenos: inteligentes, agudos, cómicos.

Tal vez el hábito de creer que la novela está en crisis provenga del error de definir con excesiva precisión a un género que es variado y cambiante. Hay distintos tipos de novela, y las «crisis de la novela» no son generalmente más que crisis pasajeras de uno de sus muchos avatares.

Lenin en pantuflas

TARATUTA, el nuevo libro de José Donoso, comprende dos *nouvelles*: novelas cortas o cuentos largos. La que se llama «Taratuta» sigue el camino de *El loro de Flaubert*, de Julian Barnes: enfocar la vida de un protagonista histórico, público, desde un ángulo particular, caprichoso; y combinarlo con personajes inventados.

Taratuta es Viktor Taratuta, financista de Lenin y su núcleo de bolcheviques en el París de hacia 1910. También es Horacio Carlos Taratuta, un argentino ideado por el narrador, de orígenes inciertos y por tanto «féerico, inmaterial, autocontenido». Se aferra a una posible descendencia del Taratuta ruso. Necesita descender de alguien para tener identidad.

Por cierto hay algo muy latinoamericano en los afanes genealógicos de Horacio Carlos. Se aprovecha de la impunidad de estas lejanías para inventar o exagerar ancestros europeos. Pero como no tiene la imaginación de muchos de sus compatriotas, necesita que un narrador profesional de ficciones le suministre la historia de su estirpe. «Por lo menos para eso sirven los novelistas», comenta el narrador.

El narrador es uno de los personajes más interesantes de la *nouvelle*. Como los mejores narradores, se expresa en cambios de tono. Recuerda a Conrad cuando nos contagia con la excitación de los bolcheviques exiliados. Otras veces adopta el tono gruñón de un narrador de Nabokov, quejándose del «mundo moderno» y su «desalmada dedicación al poder».

Un importante personaje menor de «Taratuta» es el mismo Lenin. Donoso ha dicho que quiso «mostrarlo en pantuflas». Con su libertad de novelista, Donoso construye un Lenin memorable. Aun antes de leer la *nouvelle* mi imagen de Lenin era también novelesca. Mi Lenín no era sólo el autor de teorías anacrónicas, o el estratega despiadado que domina su enorme y caótico país con un puñado de discípulos. Era el cádaver maquillado del burgués que yace en la Plaza Roja. Y era una voz, la de un disco de sus discursos que yo había comprado en Moscú. Lenin los enunciaba con un acento peterburgués, meticuloso y refinado. Donoso ahora enriquece mi imagen. Presenta a Lenin en mangas de camisa, limpiando y aceitando su bicicleta con el esmero con que aceita sus vocales. Lo muestra viendo películas

de Chaplin con la Krupskaya, pero saliendo antes del final: Lenin «era abrupto y desesperado».

En el contrapunto de los dos Taratutas, se supone que el ruso, el histórico, es más real que el argentino, el inventado, y que ambos son más reales que la Zonga, la amante española de Horacio Carlos, una mujer que parece travesti y que es en todo caso una artista de la ilusión. Pero si los personajes habitan diferentes capas de realidad la diferencia entre ellas es tenue y cambiante: no es tan real tampoco ese Viktor Taratuta que a lo mejor se llamaba Lodzinski, o Moskowsky o Kammerer, y que el narrador estudia en versiones «imprecisas, manipuladas».

«Taratuta» aparece junto a «Naturaleza muerta con cachimba», *nouvelle* narrada por Marcos Ruiz Gallardo, un bancario chileno de descendencia gogoliana que en sus horas de ocio es Secretario Ejecutivo de la Corporación para la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. En un lenguaje de bancario culto (habla del «escaso peculio» y de las «ralas filas» de la Corporación, amenazada por «la cruel picota de la plusvalía») describe cómo él y su polola, la Hildita, se enamoran de la obra de un olvidado pintor chileno. No se puede contar más del cuento sin arruinarlo. Depara sorpresas constantes. Produce ese tipo de lectura placentera cuyo testimonio es la sonrisa del lector. Hay ese *frisson* propio de Donoso, donde hasta las cosas más simples están con una puerta entreabierta hacia el caos. Como la Zonga que parece travesti, nadie es inmune a una impredecible transmutación.

¿Qué es una novela?

CUANDO SE HABLA de «la novela» se comete una distraída generalización, por la cantidad de formas que el género abarca.

Por ejemplo, hay novelas donde prima el argumento. Entre ellas, las de caballería, las de acción, las de aventuras. A otro extremo hay novelas casi sin argumento, donde lo que interesa es una situación, un ambiente, o el retrato de un personaje.

Hay novelas de acción rápida, de acontecimientos trazados a grandes rasgos, y otras de cámara lenta, donde interesa el detalle, como en *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf. Hay novelas que procuran ser mapas de una sociedad y de su tiempo. Cuando provienen de un talento modesto se quedan allí, no superan su condición de testimonio documental. Escritas por un genio como Tolstoi, son mapas también de la vida humana entera, en cualquier época o lugar.

Hay novelas donde el autor es movido por un afán de experimentar con el lenguaje, de probar fronteras nuevas de expresión, como Joyce en *Ulyses* y en *Finnegans Wake*, ejemplo este último de que un proceso experimental llevado hasta su lógica final puede conducir a su propia extinción. Por cierto la ambición lingüística no tiene que conducir al hermetismo a que llegó Joyce, ni tiene que postular, como lo hizo él, que la forma de expresión máxima es el juego de palabras. Evelyn Waugh, cuyo estilo es notoriamente límpido, protestaba que él también era un obseso del idioma: tal vez se demostraba más en elaborar una frase transparente que Joyce una infranqueable.

Hay novelas intelectuales. Algunas porque el autor comunica su inteligencia en un estilo lapidario y aforístico, y contagia a sus protagonistas, obligándolos a observarse con agudeza. Pienso en las novelas de George Eliot o de Marcel Proust. Las novelas de Dostoievsky o Thomas Mann son intelectuales en otro sentido: son batallas de ideas libradas a través de grandes diálogos, o al interior de un protagonista, sin que el autor quiera necesariamente transmitir ideas propias. Sorprende el hábito, común entre ciertos ideólogos o teólogos, de reducir a Dostoivsky a las ideas de algún personaje suyo. Como lo demostró el crítico ruso Bajtín, las novelas de Dostoivsky son polifónicas: complejos conciertos de ideas y de sentimientos entrecruzados.

Sí hay novelas filosóficas donde el autor procura proponer o ilustrar un conjunto de ideas propias. Así son las de Camus, y sobre todo las de Sartre, cuya *Náusea* es una copiosa elaboración de los ejemplos concretos de su tratado filosófico, *El ser y la nada*. *Los caminos de la libertad*, su trilogía posterior, es también más ilustrativa que creativa.

Muchos de los cuentos de Borges se inspiran en ejemplos filosóficos, pero entre Sartre y Borges hay un abismo. A Borges no le interesa filosofar. Le interesa jugar con la filosofía y le interesa la poesía que surge del juego. El caso de Kafka no es tan distinto, salvo que en Kafka el juego es más arriesgado. El jugador nunca lo domina, y por eso es invadido por la paranoia, se asoma al abismo. La diferencia entre Kafka y Borges es tal vez la que hay entre el modernista y el posmodernista. Son pocas las definiciones convincentes de «modernismo» y «posmodernismo» literario. La que más me satisface, y que es relevante en este caso, es la que define al modernista (Kafka) como testigo angustiado, agónico, de un mundo plural, disuelto, y al posmodernista (Borges) como un testigo de la misma disolución, salvo que ésta lo entretiene, lo enriquece.

Desde luego todo gran escritor trasciende los confines que he ido bosquejando. Sólo un novelista mediocre podría caber con facilidad en una categoría definible. La razón profunda es que si la novela es algo, es narración y como tal, disuelve las abstracciones.

El noticiario ficción

EN LOS ESTADOS UNIDOS el periodismo tiende a imitar a la novela. Aun en diarios austeros como el *New York Times*, las noticias con frecuencia son «noveladas». «La cola en que estaba Vladimir Petrovich para recibir su sueldo era más larga que la habitual», podría comenzar un artículo sobre la economía rusa. «Natasha, su mujer, lo esperaba ansiosa a la entrada de la fábrica. Necesitaban llegar cuanto antes a la nueva cooperativa de la calle Kabakov donde vendían sardinas en latas que, según un rumor de esa mañana, no estaban oxidadas». Si es así la prensa seria, ¿qué decir de la amarilla, dedicada a conjugar personajes más o menos reales, como Ivana Trump o el Presidente Bush, con hechos puramente ficticios?

También es notoria la invasión de procedimientos novelescos en el noticiario de la televisión. Debido a la escasez del tiempo el editor debe limitarse a poquísimas noticias y es allí donde cae en tentaciones. Para el homicidio del día optará por uno de alta resonancia simbólica: ojalá una abuela blanca, matada a hachazos por una patota de adolescentes negros.

Nada mejor para el noticiario que una crisis como la del Golfo Pérsico. Es una novela compartida por el mundo entero. Puede afectar nuestras vidas futuras. Mantiene un suspenso terrible: lejos de poder saltar a la última página para espiar el desenlace, hay que esperar el noticiario del amanecer para apenas conocer el próximo episodio y no se sabe cuántos episodios habrá. Como toda novela exitosa, tiene lecturas complejas, reservadas para lectores intelectuales, pero a la vez es accesible al lector menos ilustrado. Para éste es una novela de guerra donde están cómodamente delineados los buenos y los malos. Para aquéllos están las complejas divergencias entre Occidente e Islam, y el juego metafísico con el tiempo, en que un Occidente posmodernista se enfrenta a un Irak de la Contrarreforma que invadió a un Kuwait medieval.

El problema es cuando la crisis se alarga tanto que aburre. Para que haya más acción la impaciente televisión es tentada a crear un ambiente antiiraquí cada vez más febril. Azuza al gobierno hacia la guerra insinuando que las otras alternativas son cobardes. Pero a la vez, para agregar condumio, fomenta el pacifismo. Reporteros salen a la calle con preguntas como «¿Está usted de acuerdo que jóvenes americanos pierdan sus vidas para defender las

fortunas de los jeques sauditas?». Brotan movimientos pacifistas. Y el día que los desafortunados soldados estén peleando, casi nadie los apoyará.

El editor siempre opta por noticias con una estructura narrativa seductora, y la realidad se ve obligada a adaptarse a los imperativos de ésta. ¿Debemos preocuparnos? Desde luego que sí cuando el imperativo narrativo es una guerra. Felizmente las sociedades democráticas, por su pluralidad, tienen defensas y no siempre se dejan llevar por el cuento. Pero sorprende la propensión de la sociedad norteamericana a la sicosis colectiva, y la de sus presidentes a desempeñar justo el papel que el cuento les asigna. Estos imperativos narrativos son tal vez menos asustantes que los del poder totalitario que exige que la realidad se le adecue. Felizmente ese fenómeno, analizado por Orwell y por tantos escritores rusos víctimas de la mentira institucionalizada, está en receso gracias al desmoronamiento del totalitarismo comunista.

Afortunadamente la estructura narrativa más demandada por el público occidental es aquella en que triunfan los buenos, y tal vez eso induzca a que tiendan a triunfar en la realidad. Pero como sostenía Orwell, la valorización de la verdad por sí misma es la base de la civilización, y cuando es subordinada a otros objetivos cabe estar alerta. Para defendernos de su tergiversación habría que difundir las técnicas de la crítica literaria, a estas alturas casi tan relevantes como las del politólogo para predecir el curso de acontecimientos como los del Golfo Pérsico.

La relevancia de la novela

CADA VEZ que se anuncia una «crisis de la novela», los buenos novelistas son poco afectados. A lo mucho se sienten desafiados, motivados. Los malos novelistas reaccionan de otra forma. Toman las crisis en serio. Se desalientan. Se convencen que su vocación es superflua, estéril, y en un intento de legitimarla, se dedican a copiar otras disciplinas.

Es así que novelistas han procurado ser sociólogos, periodistas, historiadores, sicólogos, para que sus novelas parezcan «relevantes». A veces ha sido por autoimposición. Otras veces porque fueron obligados a servir una causa. Generaciones de novelistas rusos fueron tiranizados por los dogmas del socialismo realista: la novela no sólo tenía que reflejar la «realidad»; tenía también —valga la paradoja— que expresar las glorias de la revolución proletaria.

En el mejor de los casos el socialismo realista le exigía a la novela que fuera «útil». Nada más errado. Una novela puede ser útil, pero no si se lo propone como tarea. Y si es buena, su utilidad no la agota: es un atributo más. Como lo demuestra el extraordinario ensayo de Freud sobre la relación entre parricidio y epilepsia en *Los hermanos Karamazov*, una novela puede iluminar (u oscurecer) a otra disciplina. Sin embargo, la compleja novela de Dostoevsky no fue escrita para serle útil a Freud, y si lo logró es porque sus intuiciones no fueron premeditadas. Una novela puede iluminar una idea, una época, con más eficacia que un libro de filosofía o de historia, pero sólo si es fiel a sí misma.

Hablo de la «novela literaria», no de la comercial: prefiero no llamar «best-seller» a ésta porque sólo un novelista envidioso podría objetar que una buena novela literaria se venda bien. La diferencia no está en el número de ejemplares vendidos. Lo que distingue a la novela literaria es que proviene del impulso creativo de un escritor original, talentoso y culto. La comercial es fabricada como producto, por un escritor que necesita más adiestramiento que talento. Generalmente es una vulgarización de novelas creativas de alguna generación anterior, o incluso de algún contemporáneo, y por tanto es una validación de la novela literaria. Su popularidad, como el de su subproducto, la telenovela, confirma la profunda relevancia de la novela como género.

Por cierto la masificación de la novela y su ramificación televisiva han inducido a algunos pensadores a postular un proceso absolutamente contrario al de la «crisis de la novela». Según éstos estaríamos más bien viviendo una crisis de la realidad, en un mundo donde todo se estaría transmutando en retórica, en ficción. La verdadera crisis sería la de la no-novela, por estar el mundo entero con tendencia a convertirse en novela.

Creo que la novela no está en crisis por otra razón, tal vez más profunda. Según Robert Nozick en su último libro *La vida examinada*, el impulso más distintivo del ser humano es el de querer tener un proyecto de vida, o una vida con forma, con dirección, con diseño. A veces el diseño sólo es perceptible con el tiempo, cuando analizamos nuestro pasado y nos percatamos de su aparente razón. En todo caso no podemos disfrutarlo si no es consciente, si no tomamos distancia para examinarlo.

¿Qué es la novela sino el examen de vidas con proyecto (o su ausencia y por tanto, su búsqueda), la expresión de vidas con forma, aun cuando ésta no sea más que la que emerge cuando el novelista agrega la última palabra? La novela sería entonces una expresión primaria, esencial del ser humano. El día que entrara en una crisis de verdad, estaríamos ante una transmutación del hombre.

La irlandesa del estadio

ANTES DE ALABAR el recital de Amnistía Internacional del sábado pasado, una queja. Muchas personas con entradas no pudieron entrar. Fueron reprimidas con bombas lacrimógenas, cuyo sabor llegó hasta el estadio obligando a la gente a sacarse el pañuelo horas antes de la cueca de Sting.

En el recital faltaron algunos ritmos actuales como el rap o el house. Pero la cobertura fue amplia: del precolombinismo de conservatorio de Inti Illimani a ese rock fertilizado por algún toque de reggae, algún compás africano, que es la música de Peter Gabriel y de Sting. Y como en toda antología vital, había una voz nueva, diferente; la que se robó el show; la voz de Sinéad O'Connor.

En el público había expectativa. La Pelada, la Peladita decían, con ese impulso tribal que tenemos de reducir a la gente a un solo atributo. Empezó con «The Emperor's New Clothes», uno de sus números más accesibles, y la gente se puso a bailar pensando que era una rockera más. Fue un comienzo falsamente inocente porque de allí Sinéad interpretó canciones desafiantes, algunas como de ultratumba, personales y desgarradoras y poco aptas para captar la adhesión consensual de 80.000 personas.

De hecho el público se dividió. Había corrientes hostiles. Frente a las baladas más complejas, una de ellas sin acompañamiento, a la Suzanne Vega, o cuando la tremenda y variada voz de Sinéad se reducía a uno de esos registros frágiles en que prueba los límites de lo audible sin perder nitidez, sin aflojar la tensión de sus emociones desnudas, el público estaba por protestar o, peor, por burlarse de ella. Sin embargo, porque no hizo concesiones, porque siguió en lo suyo como en trance, la gente se fue plegando, se fue rindiendo.

El momento decisivo fue «I am Stretched on Your Grave», que dedicó a Rodrigo Rojas. Es una canción macabra, sobre una muerta (¿amiga? ¿hermana?) que despierta en Sinéad una lealtad tan feroz que resuelve quedarse «pegada a su tumba». La canción tiene un ritmo plañidero, como de velorio irlandés, hasta desembocar en un jig, tocado con violín en vez de gaitas. Sinéad sacó un pañuelo y se puso a bailar el jig, prefigurando la cueca de Sting.

Sinéad se apoya en sonidos del folclore irlandés al forjar su voz propia

e inconfundible. Los conflictos personales que expresa también son muy irlandeses: criada en un entorno religioso, se subleva como «potranca salvaje», probando límites («blasfemié, negué») hasta merecerse la dulzura de la confesión. A veces el arrepentimiento es incondicional, como en «Feel so Different», donde recita hasta la «Oración de la serenidad», de Alcohólicos Anónimos. Otras veces es irónico, como en «The Emperor's New Clothes» donde la franqueza de la contrición («tú abrazabas la guagua/ mientras yo destruía los muebles») es atenuada por el compás alegre, rockero, como si en el contrapunto rítmico estuviera maquinando un nuevo ciclo de pecados.

Sinéad se mueve en un espacio muy estrecho (a diferencia de una Madonna para quien se le hace chico el escenario) pero logra una notable carga expresiva en cada paso o ademán. Puede ser agresiva e insolente pero como dice «sueno más malvada/ de lo que soy/ en realidad soy suave y tierna y dulce». A menudo transmite esa dulzura, pero aún entonces no oculta el Auschwitz interior que ha atravesado para alcanzarla. Al contrario, lo ostenta, para no engañar o engañarse, y porque es irlandesa: sin ira y dolor no hay alegría legítima.

La dulzura de Sinéad es la dulzura difícil de quien no ha seguido la ruta fácil del consejo de «Black Boys on Mopeds»: «si fueras de este mundo te amarían». Agréguese una voz que divaga del grito primario al susurro, palpando todo lo que hay entre medio, y con razón dijo Diego Maquieira que después de ella, Sting se parecía a Julio Iglesias.

Entre la verdad y la majestad

FUE BIENVENIDA la visita del Rey de España. Pareció cordial, sencillo. Además representa a un país muy atractivo. Es la madre patria. Es el primer país hispano que ha alcanzado el desarrollo moderno, demostrando que no hay impedimentos en la tradición hispana a un capitalismo exitoso. Produjo el primer gobierno socialista liberal del mundo; uno que se comprometió con un sistema de mercado con más convicción aún que el de Suárez o el de Franco. Por ser más liberal, más moderno que éstos, el PSOE dispersó la desconfianza de los empresarios españoles.

Por cierto hay una lección allí para nuestro gobierno. Al hereje arrepentido le conviene ser más papista que el Papa. El problema actual de la economía chilena no es el manejo técnico del ajuste. Es la percepción, justa o no, de vacilación ideológica. Es por ella que no están invirtiendo los empresarios medianos y pequeños, normalmente el motor de una economía sana. Su reticencia hace que la tasa de inversión alta que se reporta dependa peligrosamente de proyectos grandes gestados hace tiempo. La desconfianza de estos empresarios podría ser superada de un golpe con medidas audazmente libertarias; por ejemplo, más privatizaciones.

Volviendo al Rey, su agradable visita decepcionó en algunos aspectos. España es un país de infinitos méritos. Por ejemplo, es nada menos que una de las principales vertientes de la civilización occidental. Pero con su larga tradición de autoritarismo monárquico o militar, tiene poca trayectoria democrática: mucho menos que Chile. ¿Por qué entonces escoger esa materia para dictarnos cátedra? Y ¿por qué escuchamos como súbditos sumisos? Después, están los dos mil millones de dólares de aportes españoles a Chile. Son anunciados como novedad cada vez que llega una autoridad española. En su mayoría no son aportes del gobierno, sino inversiones que se esperan de empresas privadas: lo que se firma cada vez es una repetida esperanza. Los méritos de España se venden solos. ¿Por qué empobrecerlos con relaciones públicas que abusan de la credulidad?

Una última molestia. El Rey se refirió con severidad a los gobiernos de Franco y Pinochet. Me sorprendió su mala fe. A casi nadie le gustan los gobiernos autoritarios. Sin embargo, son los resultados de desavenencias his-

tóricas complejas y algunos a veces incurren en aciertos. El gobierno vitalicio de Franco tuvo incontables defectos, pero uno de sus aciertos fue criar a don Juan Carlos para ser Rey. Franco lo separó de su padre, Don Juan, el legítimo heredero del trono, por considerar a éste demasiado inteligente y democrático.

Desde un punto de vista público, nacional, el mérito histórico del Rey Juan Carlos es inconmensurable. Desde un punto de vista privado, humano, su actuación ha sido compleja. Difícil el camino que emprendió: de dejarse criar por un dictador en desmedro de su padre, para después ser un Rey democrático en desmedro de los designios del dictador. No es una crítica. Hay cierto heroísmo en la superación de lo que tiene que haber sido tanto escrupulo. Pero el Rey me caería mejor si fuera más transparente. Un hombre puede arrepentirse de su pasado, corregirlo. Distinto es insinuar su negación. Dada la simpatía del Rey, sus evidentes calidades humanas, cabe suponer que ha sido presionado por asesores que, equivocadamente, son tímidos ante la verdad, olvidándose que comúnmente son sólo los gobiernos autoritarios los que se empeñan en alterar la historia.

Por cierto nuestra «reinserción» internacional debe ya estar suficientemente sólida para que no tengamos que vitorear con bobería adulatora a cada magnate que llega. Sin faltar el respeto y afecto que correspondan, permítamonos de vez en cuando una crítica.

El Rey que no vino

EVITO LAS ADIVINAS. Mi escepticismo me inclina a no creerlas, pero a la vez me impide descartarlas, y temo que sus predicciones se cumplan por autosugestión. Mi postura fue reforzada la semana pasada cuando vi al Rey Gustavo III de Suecia consultar a una adivina llamada Ulrica. Rodeada de brujas macabras, Ulrica le informa que será asesinado por la próxima persona que salude. En ese momento entra el Capitán Anckarström, y al saludarlo el Rey se ríe. «¿Cómo me puede matar mi mejor amigo?» pregunta. Sin embargo el Rey ama a Amelia, la mujer del Capitán, y éste los sorprenderá escondidos en una quebrada. Cuando el Rey invite a un gran baile en la Opera de Estocolmo, Anckarström lo apuñalará.

Desde luego no vi todo esto en el Estocolmo del siglo XVIII cuando vivió Gustavo III. Lo que vi fue el *Rey Gustavo* de Verdi. Era un estreno de gala en el Metropolitan Opera de Nueva York de *Il ballo in maschera*, restaurado a su contexto sueco original.

La ópera comienza con la entrada del Rey, y mientras se dirige al trono es vitoreado por el público entero del Met. No es un público humilde, de aplauso fácil. Están los magnates de la ciudad, con sus mujeres ferozmente prósperas, condecoradas con voluptuosas joyas. La euforia se debe a que el tenor corpulento, majestuoso y simpático que navega hacia el trono también es un rey: es Pavarotti.

El primer momento imborrable es el encuentro del Rey con Amelia (Aprile Millo). Gracias a la altura del Met, la quebrada es tan vertiginosa que los amantes parecen estar en un abismo, sitio idóneo para el «disordine della passione» que Verdi les exige. Asombran los matices de las voces, sobre todo la del Rey. Inagotable e impredecible, explora su pasión como en un viaje espacial.

Llega el intermedio. Los aplausos son más rápidos porque la gente quiere ver quién está. Salen a deambular y con el miedo de que nadie los reconozca, no ven el mural de Chagall donde otro Rey, David, se fusiona con Orfeo para desencadenar los orígenes de la música. Tampoco ven la mujer desnuda esculpida por Maillol. Se llama «Verano». Al otro lado de la escalera hay otra, parecida pero sin brazos, y uno se dirige compulsivamente a ella

para confirmar que se llama «Invierno». Los brazos se habrán caído como las hojas de otoño. No es así: se llama «Venus sin brazos».

Comienza el último acto. El baile parte alegre. Los cortesanos, suntuosamente disfrazados, disfrutan de los derroches del monarca, su amor por el espectáculo. Gustavo III era incluso dramaturgo y Strindberg, en su pieza sobre él, le atribuye una pregunta decidora (sin acusarle de plagio). La pregunta es «¿no será todo teatro?» Es apta su muerte operática en la Opera que él construye.

El Rey es apuñalado, pero aprovecha bien el tiempo que Verdi les da a sus héroes entre la herida mortal y el último suspiro. Caído al suelo, boca abajo, el cuerpo de Pavarotti emite notas nítidas, potentes, cada vez que afloja el dolor. Son momentos magníficos, efímeros, y el público se apega a ellos con avidez, con tristeza, porque son interrumpidos por los insidiosos espasmos del dolor y es obvio que el Rey se va a morir. Sus amigos recogen el pesado cuerpo y lo colocan, con desaforado optimismo, en el trono. Es allí, en su lugar de descanso y de majestad, que la tremenda voz se va desvaneciendo hasta el balbuceo del último «Addio».

Es notable no sólo la voz sino la actuación de Pavarotti. Es de esas que dejan una sola imagen. En este caso la de un hombre sano, bonachón, demasiado inocente para resistir u ocultar sus impulsos. Se encamina al desastre con la imperturbable simplicidad de un hipopótamo.

Al caer la cortina, el público se dirige al banquete. Con la muerte del Rey, se ha vuelto pensativo. Ha perdido algo de su aplomo.

El arte de ser bohemio

TUVE LA SUERTE hace poco de pasar unos días en Praga. Es una de las ciudades más agradables de ver en el mundo. Su arquitectura, desde la gótica del emperador Carlos IV (1316-1378), que la convierte en la capital del Sacro Imperio Romano, a la barroca de los Habsburgos, es de una elegancia sorprendente. Hay iglesias y palacios que individualmente están entre los más importantes de Europa. Pero más aún la magia de Praga está en el conjunto, en las variadas perspectivas de edificios antiguos que se van despegando por las laderas de sus siete cerros para rendirle homenaje aéreo al río Vltava.

Fuera de su belleza, la arquitectura de Praga es pródiga en símbolos de luchas de un pueblo individualista y discrepante. En la Plaza de la Ciudad Antigua, la iglesia gótica de Tyn evoca a los Ultraquistas que la construyeron en el siglo XIV, y que morían defendiendo la comunión en ambas especies. En la misma plaza está el monumento a Jan Hus (1370-1415), rector de la Universidad de Carlos, que objeta el poder temporal de la Iglesia y la primacía del Papa. Quemado por hereje en 1415, su muerte desata las «guerras husitas», en que los checos, o bohemios, atajan siete Cruzadas antes de ser derrotados. Por algo adquieren mala fama en países más conformistas y la palabra «bohemio» se vuelve sinónimo de satánico o librepensador. Más tarde se aplica a un supuesto temperamento artístico. Según lo decreta el diccionario de la Real Academia española en una de sus definiciones inimitablemente sentenciosas y arbitrarias, «dícese bohemio de la vida apurada o desordenada de artistas y literatos».

La insubordinación pluralista de los checos brota una vez más con la Reforma. El Imperio que eventualmente la derrota impone un orden habsburgo que consiste en ahogar las apuradas pasiones bohemias en laberintos burocráticos. Sin embargo el esplendor de la Praga de 1787, cuando Mozart estrena su *Don Giovanni* allí porque es, según él, la única ciudad que lo entiende, o la vitalidad de la Praga de 1912, donde conviven (tal vez sin saberlo) Kafka, Einstein y Janáček, demuestran la capacidad que tiene la ciudad de florecer por encima de la opresión que pretende emascularla.

Praga entera ostenta la prioridad que los bohemios le han dado a la estética desde tiempos remotos. Si su primera plenitud ocurre en el siglo XIV,

es obvio que aun entonces no es fortuita. Así lo atestiguan las torres románicas de la basílica de San Jorge, detrás de la máscara de su fachada barroca, y el convento románico del mismo nombre. Fundado en 973, es ahora el Museo de Arte Bohemio. Me impresionó su colección de pintura gótica: la obra del Maestro Teodoric y de sus contemporáneos anónimos es tan variada y expresiva como sus equivalentes flamencos. Como los primitivos románicos de Cataluña, los góticos de Bohemia figuran entre esos tesoros secretos de Europa que felizmente no son más pregonados. En realidad Praga entera es uno de ellos.

Una de las gracias de la ciudad es que apenas ha cambiado desde el siglo pasado. Hasta el comunismo la dejó a salvo, habiendo cometido tanta atrocidad arquitectónica en capitales como Varsovia o Moscú. Desde luego Praga, como París, se vio favorecida por la relativa indiferencia de sus ciudadanos a la invasión de 1938 y la poca necesidad que tuvieron los nazis de reprimirlos. El costo de las convicciones nacionales e ideológicas se puede medir en la devastación de Varsovia, el abominable castigo que se les destina a los polacos por ser tan tercamente valientes.

No critico a los checos. Es legítimo que prime lo estético sobre la ideología y el nacionalismo. O que prime la metafísica: Praga, o Praha, significa umbral y uno tiene la sensación de estar allí en el umbral que antecede a la irrealidad, o al revés, el que permite entrever la realidad desde el ensueño. En esta Praga metafísica, los nazis invasores pueden haber parecido fantasmas irrelevantes, pasajeros.

La calle de Kafka

EL CASTILLO de Hradcany domina a la ciudad de Praga por estar en la cumbre de un cerro que se va formando desde la ladera del río Vltava. El Castillo es en realidad un conjunto de edificios, dominados por la catedral gótica de San Vito. El que lo penetra desde el oeste asiste en tiempo anverso a una antología arquitectónica. Del rococó al barroco hasta llegar a los palacios renacentistas que rodean a San Vito y a la basílica románica de San Jorge. En uno de los palacios vive Vaclav Havel, dramaturgo absurdista y Presidente de la nación.

Detrás de la basílica hay una callejuela estrecha, la del Oro. Sus casas son diminutas, pintadas de colores ingenuos, festivos. Está como encerrada porque desemboca en una casa más, una casa azul, con bastidores amarillos y portones verdes. Sería un callejón sin salida si no fuera por una escalera un tanto ominosa que los portones abiertos dejan entrever y que de lejos parece conducir a un sótano, o a un abismo, dándole a la casa un discreto tono de amenaza. En realidad la escalera es una salida del Castillo.

El emperador Rodolfo II (1552-1612), coleccionista grandioso y misántropo depresivo, asignó las 24 casas de la callejuela a sus guardias y a sus alquimistas. Siglos más tarde vivió Franz Kafka en el número 22. Testigo del absurdo, Kafka no llegó a ser presidente, aunque sí a alquimista de la poca realidad que percibió en Praga.

Su casa, camuflada de gris, es de las menos llamativas. Desde luego es enana frente a los palacios de la vecindad, y se entiende por qué para Kafka un Castillo pudo parecer inalcanzable aun cuando ya estuviera adentro. Tal vez también lo sea para el Presidente Havel. El se identifica con Kafka, aun cuando su actividad política lo haga parecer muy distinto. Dice Havel que el motor secreto de todos sus esfuerzos es precisamente la «sensación de estar excluido, de no pertenecer en ninguna parte». Y agrega: «todo lo que he hecho de valor ha sido para ocultar mi sentido casi metafísico de culpa. No me extrañaría si, siendo Presidente, me condujeran de repente a ser procesado ante algún nebuloso tribunal».

O que lo condujeran a vivir en la casa de Kafka. Por el momento es una librería. No pude entrar —en Praga las tiendas se abren al capricho de las

gordas y severas vendedoras que su dueño, el Estado, les asigna—, pero en la diminuta vitrina vi libros sobre las bellezas de la ciudad. No vi ninguno de Kafka.

Contemplaba la casa cuando unos turistas alemanes interrumpieron mi ensueño. Era mi última mañana en Praga. Había asistido a un seminario presidido por tres Secretarios de Privatización: el checo, el eslovaco y el checoslovaco. Uno de ellos recordó que entre las justificaciones de la invasión soviética de 1968 figuraba un seminario sobre Kafka. Según él, los tanques entraron para prevenir que condujera a un seminario sobre privatización.

El discurso en general era visionario. Pródigo en metáforas, el Secretario daba por hecha la privatización. Faltaban los detalles, pero él no parecía querer dejarse irritar por ellos. Tampoco por el riesgo, la incomodidad, el aburrimiento de implementar la privatización. ¿No basta con soñarla, imaginarla exitosa? Y ya imaginada, ¿por qué no pasar a otra idea? Los checos son retóricos y metafísicos.

Eso pensaba cuando aparecieron los alemanes: prácticos, terrenales, con sus cámaras ávidas por reducir la calle de Kafka a la sólida cuadratura de una foto. Al verlos pensé que los checos también tienen un aire burgués, como de alemanes venidos a menos, un aire muy distinto al del evidente proletariado que pulula por las calles de Varsovia o Moscú. Lograron de alguna forma prosperar hasta con el sistema comunista. Para eso habrán tenido que ser prácticos, eficientes. Me resigné a concluir que en el poco tiempo que me quedaba, no iba a resolver los misterios de Praga.

El Cervantes de Bioy

SUELO CRITICAR a los premios literarios, porque rara vez se dan con criterio literario. Además, como dijo Borges, «la literatura no es un certamen», o como dijo Guillermo Cabrera Infante, los escritores no son melones que se pueden pesar en una feria. Cuando los premios son dados a escritores mediocres, politiqueros, siento alivio: se confirman mis prejuicios. Me descoloca cuando por azar o inspiración son dados con acierto, el caso este año del Nobel de Octavio Paz, y el Cervantes de Adolfo Bioy Casares.

Ya que los escritores no son melones, resistiré la tentación de proclamar a Bioy como el más original de los novelistas latinoamericanos; por cierto el mismo Cabrera Infante, entre otros, le combate el puesto. Lo que es indudable es que el genio de Bioy ha tardado en ser apreciado. ¿Por qué? Quizás la respuesta contribuya a entender el misterio de las famas literarias.

Se me ocurren varias hipótesis. En primer lugar, Bioy empezó a escribir mucho antes de que la novela latinoamericana estuviera de moda. *La invención de Morel*, una de sus obras maestras, es de 1940, y si bien adquiere admiradores prestigiosos hacia 1950, sobre todo en Francia (Blanchot, Robbe-Grillet), conforman un círculo casi secreto. Y tal vez no les conviene divulgarlo porque además de admirarlo, lo imitan. Después, cuando irrumpe el «boom» en los años sesenta, uno de sus dogmas es que todos los novelistas latinoamericanos anteriores eran execrables; simplistas, provincianos, charros. Bioy, que pocos han leído, ¿no será uno más de ellos? Lo perjudica haber nacido antes de tiempo.

Lo perjudican otras cosas también. Bioy colabora con Borges en varios libros, algunos escritos con el seudónimo de Bustos Domecq. Dada la fama de Borges, se supone que Bioy es un mero amanuense del maestro, aunque una lectura cuidadosa de la obra de cada uno obliga a concluir que la contribución de Bioy es igual o mayor cuando escriben juntos. Otra desventaja de Bioy es que, como Borges, es un liberal en una época en que ser de izquierda era una obligación literaria, y ser liberal era ser de derecha.

Además, Bioy es demasiado caballero para promoverse a sí mismo. Su humildad (la que le permite someter su ego al genio del idioma y a esos argumentos extraños, terribles que son la marca de su obra), su timidez innata

ta, lo conducen a perder oportunidades para lucirse. Cuando hay que estar en París o Barcelona, Bioy se queda en Buenos Aires entre el barrio de la Recoleta, donde vive, y donde tiene a mano los bifés de la Biela, y algún barrio menos paquete donde, con una sensibilidad a la vez despiadada y afectuosa, descubre el mundo fatuo y grandioso de la confitería de la esquina, de la mesa de truco o de dominó, donde, como buenos porteños, profesores, electricistas, fotógrafos, mecánicos y panaderos conjugan el aplomo con la ignorancia. Mundo rigurosamente localista como el de Gauna en *El sueño de los héroes* (1954). Sus amigos se reúnen todas las noches en el café Platense, en Iberá y avenida del Tejar. Hablan de fútbol. Gauna es aficionado también a los automóviles pero, como a los otros no les interesa el tema, debe callarse. Mientras sueña en «los Hudson y los Studebaker, las quinientas millas de Rafaela», va cultivando «una suerte de vida interior».

A Bioy hubo que ir a buscarlo entre Iberá y del Tejar, entre Alvear y Quintana. Que finalmente lo encontraran, sin que haya tenido que salir a mostrarse, es un triunfo de la literatura sobre la publicidad y la politiquería, y nos permite soñar que con el tiempo se despejan los engaños. En el próximo artículo intentaré analizar su obra. Por el momento, baste recalcar que el Premio Cervantes, esta vez, es un premio a una verdadera vocación literaria, que por no confundir la literatura con otros medios, ha generado una obra genial.

Un caballero en Buenos Aires

EN LAS NOVELAS y cuentos de Bioy se tiende a repetir una sola estructura narrativa: un individuo limitado es enfrentado a una situación que lo supera o que no entiende. Puede ser una mujer apasionante cuyas intenciones ignora, una ciudad temiblemente extranjera, o incluso algún hecho sobrenatural.

En *La invención de Morel* (1940), un venezolano provinciano y patriotero naufraga en una isla. La encuentra habitada por unos veraneantes, pero inexplicablemente ellos no lo ven. Se enamora de Faustine, la belleza del grupo. Se acerca a ella, le habla, le implora, pero es inútil: ella no lo ve. En el *Diario de la guerra del cerdo* (1969), un viejito porteño no entiende por qué la gente lo rehúye o insulta. Es que sólo él no sabe que hay un plan para eliminar a los viejos. Los protagonistas de Bioy especulan sobre estos misterios. Pero están sesgados por sus emociones e ignoran factores claves. Sus hipótesis se derrumban, y abandonan el optimismo por la paranoia.

El detonante que los junta con lo desconocido es alguna aventura, buscada o imprevista. Las novelas de Bioy se sitúan en toda una tradición de novelas de aventura y de misterio, a la que rinden homenajes oblicuos. Una capilla en *La invención de Morel* se parece a una «caja oblonga» como la del cuento de Poe, y el científico Morel evoca a su colega Moreau, de H. G. Wells. Pero tal como transmuta a Moreau en Morel, Bioy rescata la tradición para alterarla. Escribe novelas enigmáticas que prescinden o se burlan del tradicional desenlace explicativo, y que por tanto resaltan el potencial del género como metáfora de la ignorancia.

Desde luego la estructura narrativa de Bioy no es nueva: está en el Quijote o en Borges. Tal vez la originalidad esté siempre en los detalles. La de Bioy está en el detalle de sus asombrosos argumentos y en su habilidad para mantener al lector en suspenso como en cualquier relato de misterio, pero a la vez alcanzar un grado de abstracción que obliga a reflexionar sobre los misterios en general. Y Bioy penetra en las idiosincrasias de sus personajes. Mucho antes que Manuel Puig, los escucha y oye justamente el matiz involuntario que los traiciona. «Quisiera exponerle en términos palpables el problema de nuestro teatro», dice un dramaturgo. «Escribo un auto sacramental, algo sumamente moderno: una salsa culinaria de Marinetti, de

Strindberg, Calderón de la Barca, mezclados en los jugos de la secreción de mi sistema glandular inmaduro, en pleno aquelarre onírico. Pero ¿quién va a representarlo?»

El humor está cada vez más presente en los últimos relatos de Bioy. También en su *Breve diccionario del argentino exquisito* (1978), donde define palabras exquisitas como acervo, acuciante, concretar, diálogo, elaborar, pareja o zonal. Para «elaborar» da como ejemplo «Esta noche lo elaboro y mañana te contesto si voy al asado».

Así es Bioy. Ante algún discurso pomposo, alguna acción mezquina, alguna beatería hipócrita, o cuando yo me pongo pomposo, beato, mezquino o hipócrita, me acuerdo de Bioy sentado en alguna mesa de la Biela, en Buenos Aires, repartiendo humor con su aire de caballero antiguo, de esos que siempre se llamaron antiguos no por su vejez sino por su escasez, y porque la memoria es una trampa que nos convence que antes abundaban las cosas buenas. No hay mejor antídoto a la pomposidad, la mezquindad y la hipocresía que el humor de Bioy, porque es ese tipo de humor de raíces hondas que supone primero reírse de uno mismo.

De Thatcher a Bush

PARECE RARO en el Chile de hoy, pero el principal mérito de Margaret Thatcher fue el de romper un consenso: uno que conducía a la decadencia económica y social.

Cuando ella asumió, en 1979, los británicos estaban habituados a subsidios estatales insostenibles. Y los sindicatos paralizaban el país con huelgas que terminaban empobreciendo a los trabajadores. Sólo los jefes sindicales ganaban. Se repartían cuotas de poder monopólico con el *establishment*. Mientras tanto muchas empresas eran arruinadas, cayendo en manos de un Estado cada vez más poderoso.

Según el consenso, todo esto era normal. Era peligroso no hacerles concesiones a los sindicatos. Había que evitar males mayores. La estatización era un mal menor y en todo caso no había cómo confiar servicios públicos o industrias estratégicas al sector privado. Además, y sobre todo, no había cómo discordar con la supuesta voluntad de las mayorías.

La gracia de la Thatcher fue no tanto la de percibir lo obvio: que Gran Bretaña estaba mal. Consistió en ver que el «consenso» involucraba a sólo un puñado de dirigentes y en apostar a que los votantes pensaban distinto. Tuvo más fe en la democracia que en ese sistema de poderes concertados que se llama corporativismo.

Once años más tarde Gran Bretaña sigue con problemas económicos y sociales por la inercia de las malas costumbres. Pero se detuvo la decadencia. Hay focos de dinamismo en la economía, y hay una notoria movilidad social, tremendamente sana, aunque implique por un tiempo un «deterioro en la distribución del ingreso» y aunque algunos estimen que el surgimiento de nuevos ricos es una ofensa estética. Sobre todo, se ha roto el monopolio de las cúpulas sindicales. Nadie está obligado a afiliarse a un sindicato, ni a compensarle por un supuesto beneficio. Si hay una huelga el empresario puede despedir a los trabajadores desde el primer día.

Donde los políticos abandonan los principios y están dispuestos a negociar y concertar cualquier cosa, como ocurría en la Gran Bretaña corporativista, se impone la lógica de la fuerza. El descubrimiento de la Thatcher fue que en una democracia hay cómo enfrentarla con la fuerza de la

lógica. Sólo al final de su carrera perdió la capacidad de distinguir entre principios y prejuicios. Por ejemplo, su crítica inobjetable al proteccionismo europeo se confundió con sus emociones nacionalistas. Cegueras como ésa la hicieron perder su intuición política y su credibilidad.

Por cierto no hay nada mejor para un país que un consenso en torno a ideas buenas. Feliz el país que no necesita a una Thatcher. El tiempo nos dirá si Gran Bretaña ha llegado finalmente a esa coyuntura «suiza». En una época los Estados Unidos la disfrutaba. Ahora no. Su economía está en crisis, y su política internacional ha perdido claridad y convicción. Reagan cometió muchos errores, pero era un hombre de principios profundos. En defensa de ellos estuvo años en las tinieblas. Gracias a su compromiso con el mercado logró detener algo del deterioro económico de la época de Carter. Y en el plano internacional desencadenó la debacle del agresivo imperio soviético con su convicción de que había que enfrentarlo con firmeza. Por algo Reagan es un héroe en Rusia.

El Presidente Bush, que nos honra hoy con su visita, es distinto. No se le notan convicciones claras: incluso abandonó su repetida promesa de jamás subir los impuestos. El Congreso intuye que para él todo es negociable y por tanto la batalla sobre el presupuesto se da con la lógica de la fuerza. Hay una sensación de país con falta de liderazgo claro o predecible. Dada la situación en el Golfo Pérsico, es una falta que nos involucra a todos.

El emperador de las cosas

MISTERIOSA la compulsión que nos hace querer hacer una colección. Cuando adquiero un cuadro, un objeto, es porque he sentido emoción ante su belleza, y la apertura ante la belleza es un atributo enriquecedor. Sin embargo hay algo que me dice que el acto de posesión es innoble. ¿Por qué necesito que sea mío? ¿Qué sentido de culpa o de vergüenza me hace salir huyendo si la galerista me tilda de coleccionista?

Según Gertrude Stein, uno termina sin ver el cuadro colgado en la pared de la casa: se convierte en papel mural caro. La Stein era exagerada. Pero ¿no es más conmovedora la belleza vista en forma efímera, ésa que vuelve a la memoria cuando ella quiere, la que nos invade con la fuerza del recuerdo imprevisto?

¿Cuál es la atracción de ser coleccionista? Hace poco en Lima una coleccionista de huacos me decía, «Mira, no puedo parar. Esto es una enfermedad». Cuantos más huacos acumulaba, más grande su terror que los senderistas los iban a confiscar, y miraba por la ventana como para ver si venían. Otro coleccionista justificaba la venta de unos Picassos en Christies por varios millones de dólares como un acto de desprendimiento. «No me enamoro de objetos inanimados», decía, «no me apego a ellos. Me enamoro de la gente». Quizás todo coleccionista tema a veces que el afán de juntar objetos implique un rechazo a las personas.

Los objetos sí tienen una ventaja sobre las personas: no contestan. El coleccionista es el emperador de su colección o mejor aún, su dios. Eso lo descubre el niño cuando colecciona soldaditos y los reparte en un campo de batalla cuyo desenlace él determinará. O el niño que colecciona estampillas y siente la emoción de estar aprisionando a docenas de países en ese imperio que es su álbum. El coleccionista puede acumular simulacros de personas o de animales feroces sin peligro: déspotas tallados en piedra, rinocerontes de porcelana, leones de peluche. Sólo los hombres muy poderosos, los estadistas o millonarios, tienen la capacidad de coleccionar a gente viva que les salga tan sumisa como las cosas: a aduladores y cortesanos. Para que su dominio sea perfecto, el poderoso debe por cierto saber desprenderse de ellos, ignorarlos, echarlos porque sí. Si no, termina como esclavo de la obsecuencia ajena.

Los jíbaros de la selva ecuatoriana preferían no tomar el riesgo. Coleccionaban a personas, pero se quedaban sólo con la cabeza encogida. Nada más decidir que el hábito de enanizar a cosas vivas, reducirlas a dimensiones controlables, aun cuando no implique matar. Pienso en los bonsai, o árboles enanizados, para algunos una expresión del refinamiento japonés. Me parece extraño coleccionar bonsai; reducir la majestad de un árbol a las mezquinas dimensiones de una vivienda. Mi imagen de los japoneses es ignorante, confusa. La invención del bonsai no la mejora.

Claro que las cosas también pueden imponer dependencia, invadir el espacio y el tiempo del coleccionista. El emperador se puede volver esclavo de sus súbditos. Y surge otro problema. ¿Qué pasa si la gente viene a su casa para ver su colección y no para verlo a él? El coleccionista tal vez colecciona para que lo quieran. Pero también teme que lo quieran porque colecciona. El desafío que plantea a sus amigos es complejo. Tal vez colecciona justamente para probarlos, para ver si lo quieren por sí mismo o por sus cosas.

Un último temor: que los objetos de repente se animen y se amotinen en el incontrolable espacio de la pesadilla. Que las muñecas de porcelana bailen en la noche, con ademanes amenazantes, que el rinoceronte de bronce se prepare para arremeter.

Las colecciones infinitas

CASI TODO ES COLECCIONABLE. Hay gente que colecciona objetos: cuadros, estampillas, compac disc, cajas de fósforos, ceniceros robados, libros prestados. Hay coleccionistas tentados por cualquier serie de objetos, y otros muy especializados, ciegos a todo lo que no sea una talla de piedra de Huamango, un elefante de marfil.

Hay gente, intuyo que de un ego feroz, que colecciona animales feroces. Hace unos treinta años cundió la moda en Inglaterra de coleccionar leones o tigres para adornar un parque. Otra gente tiene el gusto curioso de coleccionar animales muertos. Entre ellos está el cazador que junta cabezas de venado, el lepidóptero que atrapa mariposas para preservarlas bajo vidrio. Extraño ese afán de interceptar bichos alegres y libres para ordenar sus cadáveres en filas nítidas y asépticas. Sin embargo lo respeto porque ha sido el hábito de gente que admiro, entre ellos el gran novelista Vladimir Nabokov. Flaubert, por su parte, vivía con un loro embalsamado. No sé si con el fervor de Felicité, la humilde empleada de su cuento «Un corazón simple». Ella decide que los evangelios están equivocados. El Espíritu Santo no puede haber aparecido como paloma, sino como loro, porque los loros hablan. Felicité venera a su loro embalsamado. Muere con una gran sonrisa, porque ve que un gigantesco loro ha llegado aleteando a buscarla.

Hay coleccionistas de cosas concretas, de personas y animales vivos o muertos, pero también hay colecciones más intangibles. En una época había ingleses que anotaban los números de los trenes que veían pasar: el más prestigiado era aquel que más números acumulaba sin repetición. Más interesante me parece el silbido del tren invisible que se oye pasar en la noche. Hay ornitólogos cuyo interés no es tanto investigar los hábitos de los pájaros, sino ir agregando a la lista de pájaros que han visto. Colecciones de este tipo requieren que el coleccionista sea muy honesto o muy pedestre y literal, para evitar que sean invadidas por trenes o pájaros aportados por la mentira o la imaginación. Hay gente con extraña compulsión estadística que cuenta la cantidad de países que ha visitado o las veces que ha hecho una cosa: las veces que ha ido a Nueva York o a Temuco, las veces que ha pololeado.

En los cocteles hay gente que parece ansiosa por coleccionar una

máxima cantidad posible de personas interesantes con que hablar y que, con la compulsión del coleccionista, ya está buscando a otro cuando habla con uno. Como el bibliófilo cuyo interés es menos leer un libro que tenerlo, el coleccionista de los cocteles no oye las conversaciones que se empeña en juntar. Peor aún es el coleccionista de personas famosas que procura impresionar dejando caer nombres, el repartidor de nombres o *name-dropper*, que aparte de ser aburrido, sufre de baja autoestima (como dicen los sicólogos) ya que se hace preciar por quien conoce y no por quien es.

Todos somos coleccionistas involuntarios porque la memoria va almacenando emociones y experiencias, conformando una colección desordenada e inagotable que apenas controlamos. Ferozmente impredecible, la memoria nos invade con un recuerdo agradable, o nos alborota con uno de pesadilla, cuando ella quiere.

Para un viejo no hay colección más apreciada que la de los recuerdos. Como conservador de museo, el viejo repasa sus experiencias con cariño, resignación o amargura, medita en ellas, sopesa o descubre su significado. Lamentablemente es en la vejez, cuando más se necesitan los recuerdos, que ellos se vuelven huidizos y recalcitantes hasta irse borrando en el desierto de la memoria perdida.

Los idilios de Ilya Kabakov

¿HABRÁ SOLEDAD más grande que la de vivir en un departamento colectivo de Moscú? ¿Habrà mejor consuelo para esa soledad, producto del exceso de compañía, que el de coleccionar objetos, los que sean? Estas dos preguntas son conjugadas por el gran artista ruso Ilya Kabakov, conocido en Occidente por dos instalaciones en la Ronald Feldman Gallery de Nueva York, una en 1987 y la otra de este año.

La primera celebra al «hombre que colecciona opiniones de otros». Este coloca un obstáculo frente a su pieza, un zapato viejo, unas llaves inútiles, un abrigo, una escoba, para que sus vecinos se tropiecen camino al único baño del departamento colectivo. Se queda despierto «con la paciencia de un pescador» para coleccionar las indignadas «opiniones» de su compañeros al tropezarse. Eventualmente los comentarios se vuelven escasos, porque la gente aprende a evitar el obstáculo. En ese momento el coleccionista cambia el objeto, y cuelga el que está ya «usado» en la pared de su pieza, junto a la lista de «opiniones» que le corresponde.

El coleccionista de Kabakov no es tan extraño. El rey Jorge V de Gran Bretaña dificultaba el acceso al trono cuando las señoras de la sociedad tenían que presentar a sus jóvenes parientes en la corte. Una u otra duquesa, impedida por su ropaje tieso, formal, se tropezaba en algún peldaño y el Rey soltaba una estruendosa carcajada alemana. Así, iba formando una colección de duquesas humilladas.

En la instalación más reciente de Kabakov la galería es convertida en un laberinto. Uno entra por un corredor angosto que a cada cuantos pasos se bifurca. En las paredes hay fotos de escenas penosamente aburridas de provincia soviética, y extractos de la autobiografía de la madre de Kabakov, aún más aburrida. Cuando uno está por estallar de angustia, desemboca en un departamento colectivo, donde vive un artista. Ha pintado paneles que ilustran una vida utópica: obreros con sonrisas triunfantes, veraneantes extasiados ante la belleza de un lago. Pero el artista también ha empapelado las paredes con meticulosos horarios, redactados en una pulcra letra escolar. Enumeran las tareas de los habitantes del departamento: barrer el patio, lavar los platos, sacar la basura. Los horarios son el contrapunto de las escenas de romanticismo socialista, la perspectiva que las convierte en parodias.

En un álbum llamado «La Ventana» Kabakov confronta a los iconos soviéticos con el vacío. El álbum consiste en una serie de ilustraciones de la vista que tiene un tal Arjipov desde su cama en el siquiátrico. Cuando la ventana está cerrada, Arjipov ve escenas de idilio soviético: ve mujeres sanas, ve ferrocarriles pujantes, ve una familia, un avión, una manzana. Poco a poco la ventana se abre y va cediendo a un espacio cada vez más vacío. La última imagen del álbum: el marco de la ventana ya enteramente abierta, que encuadra un espacio en blanco.

Para que la utopía soviética exista, hay que cerrar las ventanas. Al abrirlas, ¿qué se ve a través de la nueva transparencia o glasnost? Nada. Para los optimistas, tal vez la riqueza infinita del potencial puro. Para los pesimistas, la pobreza absoluta de la inexistencia. Sea como potencial o anihilación, el vacío desenmascara un idilio que se fundamenta en el encierro.

Según Kabakov los artistas soviéticos se dedican desde los años setenta a la búsqueda de lo trascendental. Algunos idean sus propios «mundos ontológicos». Otros procuran representar lo que los rodea desde una perspectiva trascendental, o desde realidades alternativas. Kabakov es uno de ellos. En su obra hay un contrapunto entre los mitos de la iconografía soviética que él reproduce con extraordinario oficio, y la apertura, metafísica o humorística, que los derrumba. Inspirador de toda una generación, Kabakov es una de las figuras más originales y valiosas del actual *boom* de arte ruso.

Felipe y Diego

Comenzamos con el de una pinta, un una labor tan secundaria que terminó abogando como un accidente. A Felipe IV se le debe gran parte de la magnífica pintura italiana que hoy tenemos. Sin embargo su distinción por recibir un impendio artístico en su vida profesional es el gobierno de su impendio político. Repasa páginas en su currículum para convencerse que está gobernando, pero posterga las decisiones. El llamado Rey-Papalote parece estar atrapado en mundos sus discursos es el laberinto de la burocracia y de la burocracia.

1991...

La obsesión por el comercio de Felipe se conduce a incluir en sus principios más sagrados de la monarquía. Me refiero al año indefinido en que invade la zona de la colección de Carlos I de Inglaterra, cuando éste es derrocado por las tropas regias de Cromwell. Felipe se comporta como boñe que presiona un colador. En 1653, cuatro años antes de la decapitación de Carlos, le pide a Alonso de Céspedes, su representante en Londres, que esté atento a una venta importante. Después de la ejecución, Céspedes y Luis de Haró, secretario del Conde Duque Olivares, compran a nombre propio, pero le regalaban al Rey las obras que Diego de Velázquez, su asesor, recomendaba. Mejor tener reservas para que Felipe no sea acusado de faltar a regalar, y para que no haya pleitos futuros. Todavía en 1662, el Consejo de Estado le ordena al nuevo representante en Londres no recibir conocimiento alguno de estas cosas. Incluyen obras maestras de Tiziano, Van Dyck, Correggio, Rafael, Pinturicchio, Dorelli, Gentileschi, Rubens, Veronese y Palma Giovane. Entre ellas: hay un Tiziano que Felipe había regalado a Carlos.

Velázquez es el agente oficial del Rey coleccionista, pero lentamente va creando su propia creatividad. En 1648-1651 viaja por Italia con el propósito de comprar obras para el Rey. Pero, como en su viaje anterior de 1625-1630, aprovecha para aprender y para inspirarse. La prueba está en los variados cuadros que pinta en Italia: el suegrosu marido del Papa Inocencio X, el de su sirviente, Juan de Pareja, cuya cara popular combina inteligencia e inocencia, y los paisajes, e la vez profanos y místicos, de la Villa Médicis.

Sin embargo, por bien que aproveche su tiempo como artista, para Velázquez la nobleza de su arte parece a veces secundaria a su afán de ser

Felipe y Diego

COLECCIONAR OBRAS de arte puede ser una labor tan exhaustiva, que termina ahogando otras actividades. A Felipe IV se le debe gran parte de la magnífica pintura italiana que hay en España. Sin embargo su obsesión por reunir un imperio artístico coincide con graves deficiencias en el gobierno de su imperio político. Repasa papeles en su escritorio para convencerse que está gobernando, pero posterga las decisiones. El llamado Rey Papelista parece estar empeñado en hundir a sus dominios en el laberinto de la burocracia y de la acumulación.

La obsesión coleccionista de Felipe lo conduce a incluso traicionar los principios más sagrados de la monarquía. Me refiero al afán indecoroso con que intuye la venta de la colección de Carlos I de Inglaterra, cuando éste es acechado por las tropas regicidas de Cromwell. Felipe se comporta como buitre que presiente un cadáver. En 1645, cuatro años antes de la decapitación de Carlos, le pide a Alonso de Cárdenas, su representante en Londres, que esté atento a una venta inminente. Después de la ejecución, Cárdenas y Luis de Haro, sobrino del Conde Ducena Olivares, compran a nombre propio, pero le «regalan» al Rey las obras que Diego de Velázquez, su asesor, recomienda. Mejor tener testaferreros para que Felipe no sea acusado de financiar a regicidas, y para que no haya pleitos futuros. Todavía en 1662, el Consejo de Estado le ordena al nuevo representante en Londres no revelar conocimiento alguno de estos cuadros. Incluyen obras maestras de Tiziano, Van Dyck, Correggio, Rafaello, Tintoretto, Durerro, Gentileschi, Rubens, Veronese y Palma Giovane. Entre ellos hay un Tiziano que Felipe había regalado a Carlos.

Velázquez es el asesor asiduo del Rey coleccionista, pero felizmente no abandona su propia creatividad. En 1648-1651 viaja por Italia con el pretexto de comprar obras para el Rey. Pero, como en su viaje anterior de 1629-1630, aprovecha para aprender y para inspirarse. La prueba está en los variados cuadros que pinta en Italia: el sosegado retrato del Papa Inocente X, el de su sirviente, Juan de Pareja, cuya cara popular combina inteligencia e insolencia, y los paisajes, a la vez precisos y etéreos, de la Villa Médicis.

Sin embargo, por bien que aproveche su tiempo como artista, para Velázquez la nobleza de su arte parece a veces secundaria a su afán de ser

admitido a la nobleza, y se da cuenta que para este propósito asesorar al Rey coleccionista acumula más méritos que pintar buenos cuadros. La tenacidad arribista es premiada: Velázquez accede a la Orden de Santiago en 1659, a pesar de que los pintores están entre las profesiones explícitamente excluidas. Los caballeros de Santiago consideran que es más noble coleccionar cuadros que pintarlos.

Si bien en sus acciones Velázquez está obligado a acatar estas preferencias perversas, tengo fe en sus convicciones íntimas. Una de las ideas que se me ocurren al contemplar «Las Meninas», es que Velázquez pretende mostrar que la Corte entera, desde la Infanta a los reyes, no es sino una proyección de su mirada de pintor. Es cierto que la rígida y pesada Infanta compite con el pintor para ser el centro del cuadro, pero Velázquez termina dominando con su postura olímpica, relajada, de maestro de una ceremonia que él mismo ha ideado. Si bien ella puede protegerlo con su poder, él puede rescatarla del olvido. Y los reyes coleccionistas están reducidos a una imagen—sea retrato o espejo— colgada en la pared, como si ellos mismos fueran parte de una colección: la del pintor.

Diego de Velázquez se habrá sentido a veces obnubilado por el poder y la nobleza al que tanto quiso acceder, pero intuyo que con su vitalidad creativa fue más alegre que Felipe, que según se decía, se rió sólo tres veces en el transcurso de su reinado.

La importancia de llamarse Romeo

«¿QUÉ HAY EN UN NOMBRE?», le pregunta Julieta a Romeo. Y añade: «Eso que llamamos rosa con cualquier otro nombre tendría el mismo dulce olor». Julieta hace esta compleja observación porque su amor por Romeo se topa con una antigua y sangrienta riña entre sus respectivas familias. Si sólo se llamaran otra cosa podrían quererse en paz.

Pero con otros nombres, ¿se habrían conocido? Conociéndose, ¿se habrían enamorado? ¿Son plausibles los relampagazos anónimos? El amor, ¿no está condicionado por el mito que antecede al amado, por su imagen, por la opinión de las amigas? Y cuando se produce una corazonada anónima, ¿la información posterior la enriquece o la dilapida? ¿Qué pasa si la mujer descubre que el galán del baile es un contador que recién desfalcó a su jefe? ¿Qué pasa —pienso en *M. Butterfly*, la pieza de Hwang— si el hombre descubre que la conmovedora geisha china era un travesti?

Es poderosa la idea de que el amor es genuino sólo cuando no exige una mezquina consulta de antedecentes. Y el que tiene antecedentes apabullantes (un rey, un billonario, una actriz de cine) a veces soñará con ocultarlos para detectar si es querido de verdad y no por interés. Es por eso que Odiseo, siendo Rey, vuelve a Itaca disfrazado de mendigo. Sólo Argos, su perro, pasa la prueba de fuego. Penélope, su mujer, no lo reconoce sin su indumentaria de Rey. Pero ¿es razonable pedirle a Penélope que quiera a un mendigo cuando se enamoró de un Rey? Y si quisiera al mendigo, ¿sería fiel al Rey?

El ideal de un amor espontáneo, libre de nomenclaturas que presionen la voluntad, es difícil porque el amor mismo es un fabricante de mitos. Nos estimula a situar a quien amamos en las nubes y a hilar las imágenes que hacen de esas nubes el material de una fortaleza. Ojalá nos bastara con crear el mito a partir del amor. Ojalá no exigiéramos información sobre el pasado, como lo hace Elsa de Brabante, rescatada en una ópera de Wagner por un caballero poderoso y carismático que aparece en un barco arrastrado por un cisne. El caballero le promete amor siempre que ella nunca le pregunte quién es. Al comienzo ella accede: le basta con su apostura visible. Pero pronto es vencida por la curiosidad: insiste en saber quién es. Su curiosidad mata a dos

gatos de un tiro. Al revelar que se llama Lohengrin, el caballero pierde el poder divino que le había conferido el Santo Grial, y Elsa pierde su amor.

Wagner veía a su ópera como una metáfora de la ineptitud del hombre ante el amor divino: su necesidad de reducirlo a una explicación y de medir su valor. Según Goethe, somos capaces «de ver sólo aquello que está iluminado, no la luz misma». Somos como Santo Tomás, el apóstol incrédulo, el que pide pruebas, o como el otro, el de Aquino, que se atribuye él mismo la facultad de comprobar. No toleramos mucho misterio. Sin embargo, cuando el misterio se reduce a dimensiones demasiado entendibles, el amor también flaquea.

En *Atame*, la última película de Pedro Almodóvar, el protagonista tiene un problema similar al de Lohengrin. ¿Cómo enamorar a una mujer sin contar con antecedentes para que ella lo ubique? El acaba de salir de un reformatorio, donde se crió. No tiene familia, amigos, profesión. Pero es un hombre bueno, y quiere ser marido y padre, quiere trabajar. Escoge a una mujer y se presenta a ella. Pero aun cuando se para en las manos para impresionarla, ella apenas lo ve porque no lo ubica. No le queda más remedio que atarla, no porque sea un sádico sino porque estima que de otra forma, un hombre sin referencias no puede hacerse conocer y querer.

Las penas del Golfo

LOS ESPECTACULARES tiempos actuales me traen a la memoria una semana que pasé en Kuwait en 1977. Recuerdo una ciudad de calles polvorientas y de edificios grises: a algunos les decían palacios, pero parecían hospitales. Los habitaban jeques y comerciantes, espléndidos en sus togas blancas. Hábiles negociadores de día, eran ávidos bebedores de noche en los cocteles diplomáticos donde circulaban sin sus mujeres, hasta volver tambaleando a sus hogares islámicos.

Me quedé con amigos europeos inusualmente abiertos al mundo árabe, dispuestos a aprender y no sólo a asesorar. La dueña de casa, descendiente de un poeta devoto y de una escultora torturada, era de esas católicas francesas cultas y sensibles, cuyo sentido de lo divino provoca no soberbia, sino un humilde y conmovido asombro ante lo ajeno. Aprendía árabe, estudiaba el Corán y todos los kuwaitíes la querían. Su casa era la única europea donde llegaban las princesas Al Sabah, escapadas por un rato del palacio de las mujeres para revelarse alegres, sencillas, modernas.

La familia real kuwaití era relativamente civilizada. No perfecta: era autoritaria y a veces despilfarrada. Pero los kuwaitíes reciclaban sus excedentes por el mundo, con inversiones acertadas y beneficiosas para sus receptores; y sentían un evidente orgullo por su país. Por algo los invasores no encontraron colaboradores entre ellos, cosa notable si uno recuerda cómo abundaban en países europeos invadidos por los nazis.

La riqueza de Kuwait era demasiado vulnerable. Tentó a Saddam y lo reveló como un vulgar ladrón. Los iraquíes robaron hasta las incubadoras de un hospital, botando a la basura a las guaguas que las ocupaban. Pero Saddam no es sino una consecuencia de la agresividad ideológica de la región. Al postular sus creencias como verdad única los musulmanes se sienten con el derecho, hasta la obligación, de imponerlas a los demás. Y así desencadenan la lógica de la fuerza donde triunfan tiranos que convierten a la religión en un mero instrumento de poder. Hitler demostró que un tirano puede inventar él mismo la ideología que le servirá como pretexto. Cuánto más poderoso aún el que se apoya en una religión que se declara la única verdadera.

Pero nadie es inocente en este golfo de penas. Desde ya Saddam hace

poco era un héroe en occidente. Y el fanatismo europeo y japonés ocasionó 50 millones de muertos sólo en la segunda guerra mundial. Los occidentales se olvidan de esas cosas y se sienten superiores a los árabes. Sin el espíritu delicado de mi anfitriona francesa, se puede empañar la causa contra Saddam en el largo plazo.

Hay buenas y malas razones para enfrentarse a él. Una muy mala es la riqueza petrolera de Kuwait: es la misma que motivó a Saddam. Además, ¿importa tanto quién es dueño del petróleo? No tiene valor si no es producido y si no es comprado. Y si se quiere evitar que un país domine la región, conviene un Irak fuerte como contrapeso a Siria e Irán, países cuyos gobernantes son escasamente «mejores» que Saddam.

Las buenas razones son dos: el principio de que un país chico pueda vivir en paz, sin ser atropellado por su vecino; y la experiencia histórica de que las concesiones acrecientan la sed de los tiranos en vez de apaciguarla. La lección de Munchen 1938 está hondamente arraigada en la cultura política de Estados Unidos y Gran Bretaña.

Embelesados por esta guerra espectáculo que ahora veremos en vivo todos los días, tal vez nos detengamos a veces en nuestras propias guerras, las que libramos hasta con quienes más queremos. Cuando peleamos, ¿no tenemos también la certeza de ser dueños de la verdad? ¿No es ella el veneno que nos impulsa a agredir? El abrazo de la reconciliación, ¿es posible sin la autocrítica que nos permita ver nuestros propios errores y abrimos al respeto y a la tolerancia?

Recuerdos de Moscú

NO HE COMENTADO un viaje a Rusia que emprendí en septiembre. ¿Será por exceso de impresiones, imposibles de resumir? ¿Por timidez ante un fenómeno histórico inédito: la descomposición simultánea de un imperio, de una fe y de un sistema social, sin enemigo externo que la provoque? ¿Por recelo a los prejuicios que condicionan nuestra visión de una sociedad tan distinta? En mi caso, los prejuicios literarios de un ávido lector de novelas rusas: hablo con un taxista moscovita y su inocencia metafísica me hace creer que estoy con Alyosha Karamazov. Y los prejuicios políticos y emocionales de una ilusión defraudada.

La ilusión está en el sueño con que llego, de las cúpulas doradas de las iglesias, las caras pobres pero llanas de la juventud con que creí estar en 1964, cuando pasé un verano estudiando en Moscú, el recuerdo de alguna mujer rusa, cálida y profunda, que se dejaba invadir por la risa o por el llanto sin pedirles razón, que también conocí en 1964, o en una novela de Tolstoi.

El sueño se desmorona con los edificios grises de los suburbios al salir del aeropuerto: cajas lúgubres diseñadas con desprecio por sus inquilinos. Se desmorona con la lentitud desganada e inapelable de la recepcionista del hotel. Después, con las ubicuas mujeres que controlan los cuellos de botella del día ruso, imperturbables ante las colas de ciudadanos que aguantan su abusiva lentitud. Cada uno las espera con paciencia porque él también se demorará cuando llegue su turno para ser atendido y escuchado, cuando la mujer gorda y severa detrás del mostrador le conceda la gracia de venderle pan o de timbrarle un permiso. Tratará de prolongar el momento como si fuera un tesoro, un escaso instante de comunión en un día hostil. ¿La Unión Soviética tuvo alguna vez una dictadura del proletariado? ¿O fue siempre una dictadura de la mujer resentida? ¿Quién fue el genio que le encargó a ella la emasculación de la ciudadanía?

Los prejuicios son traicioneros y cambiantes. El mito anterior al viaje se derrumba al llegar a Moscú, pero después, al volver a casa, ocurre algo insólito: renace. En el *blow-up* de las fotos que he tomado allá encuentro las cúpulas con que soñé y su color dorado es recogido por el primer toque de otoño que se insinúa en los nítidos abedules. La gente de la calle que aparece

en las fotos no es la gente brusca y fruncida que conocimos en esos departamentos escuetos a que uno llegaba tras montar una escalera violentada por el abandono y fétida por la escasez de baños. En las fotos la gente parece alegre, ocurrida, inteligente, como la de cualquier capital moderna, salvo por sus pómulos redondos de eslavos trigueños como las hojas. Y las calles no son las calles desprovistas que fotografié. Son las calles con que soñé antes de llegar, las de ese Moscú que yo describía a mis amigos como superior a Leningrado, porque había crecido en forma espontánea, en vez de ser diseñado con exceso de racionalismo. Una ciudad caótica, sí, a veces groseramente fea, de acuerdo, pero llena de tesoros escondidos, alguna callejuela neoclásica, una esquina *Art Nouveau* de ese comienzo de siglo capitalista y pujante, donde empresarios rusos juntan incomparables colecciones de Gauguin y Matisse, donde uno se puede topar con Blok, Esenin, Rimsky-Korsakov, Kandinsky, Chagall o Stravinsky, donde Tolstoi, abominablemente dogmático en su vejez pero todavía genial, tiene casa abierta en sus dominios del sur.

Esos rincones escondidos que no recuerdo haber fotografiado y que habían desaparecido cuando llegué a Moscú, están allí en las fotos, con toda sus connotaciones, tal como los había conocido en 1964. ¿Qué tipo de brujería es ésta? Trataré de explicarla en el artículo que viene.

La esencia del recuerdo

EN EL ARTÍCULO ANTERIOR describí un misterio de mi ida a Rusia. Viajé con una ilusión que fue defraudada al llegar. Pero ahora que estoy de vuelta ha renacido. ¿Qué pasó?

Según Proust, los recuerdos son superiores a las experiencias originales, porque la memoria conserva su esencia, libre de distracciones: del frío, del calor, del cansancio que en su momento las perturbara. Además, olvidamos los malos ratos por instinto. Por algo toda generación añora el pasado y el adicto vuelve tozudo a su droga, con más memorias del placer que del amanecer.

En Rusia las distracciones y los malos ratos son notorios, sobre todo si uno está allá como «turista individual». A diferencia de los turistas que andan embotellados en un *tour*, el «individual» comparte las amargas diarias de los rusos, algunas en grado mayor. Tiene más dificultad para encontrar comida, porque no cuenta con un carnet de residencia. Peor, tiene la sensación de ser un error de categoría. Intuye que cada ruso en la calle tiene y conoce su lugar. Si agarra un teléfono, si se sienta en el pasto, si entra en una farmacia es porque sabe que es una acción autorizada, y si no lo es, puede medir el riesgo. El turista individual no conoce las claves y está siempre expuesto a cruzar fronteras invisibles.

Un ejemplo. En los museos rusos se pueden tomar fotos. No así en el de Zagorsk. Tengo la cámara enfocada en la serena Virgen de un icono. De repente aparece por el lente una mano agigantada que no es la de la Virgen, y si es de una virgen no dejará nunca de serlo porque cuando me despierto del manotazo la veo: es una de esas rusas rabiosas, de edad incierta, cuyo cuerpo indefinido ha borrado las curvas de una efímera juventud. Hasta los cuerpos se igualan en este país totalitario, me digo para consolarme, pero la ira macabra con que la rusa me expulsa del museo me acelera el pulso.

Hay extrañezas más sutiles que mantienen al extranjero alerta, tenso. Su paladar se rebela contra un agua mineral con gusto a metal y terciopelo. Su olfato protesta contra la escasez de desodorantes. También los amigos rusos nos contagian su propia paranoia. Que al hijo lo van a vacunar en el colegio y va a terminar con SIDA, porque no hay jeringas desechables. Que hoy sólo

había leche en polvo: dicen que es china y que está envenenada. Que este invierno habrá hambruna, un golpe, una plaga.

Hay otro factor de tensión: la de estar tan tierra adentro. No es sólo la notable lejanía del mar o el peso de la historia: tanto invasor aglutinado por el enorme territorio. Es la angustia —sin duda irracional— de no poder salir.

Pero la sensación de aglutinamiento tal vez también atraiga. Es parte del llamado que se siente al regresar a casa. ¿Será una compulsión autodestructiva de querer ser devorado por la Madre Rusia? ¿O simplemente la atracción que ejerce toda catástrofe desde la comodidad del recuerdo? Claro que las ganas de contarla no implica querer repetirla. Uno añora a Rusia sobre todo por los recuerdos imborrables de calidez humana. Y por la cultura rusa: de las más abundantes, complejas y originales que existen. Ya de vuelta, nos invade su esencia, sin la incomodidad de las colas, sin el cosquilleo del hambre frente al restaurante cerrado.

Pero cuidado. Hace poco estuvo en Chile el economista ruso Vitaly Naishul, invitado por el CEP. Naishul contó que una vez estuvo varios días comiendo sólo plátanos en Londres, porque no sabía pedir comida en un restaurant occidental. Esa angustia, ¿le habrá impedido acceder a la esencia de los Turner en la Tate Gallery? A toda vista, la angustia ideológica provoca distracciones simétricas.

Los rusos y el futuro

POR MUCHO que la Guerra del Golfo nos absorba, lo que ocurra en la Unión Soviética en 1991 puede tener más peso en el largo plazo. Tal es la importancia de ese país: por su tamaño, su influencia, su poderío nuclear repartido entre quince repúblicas, cada una en búsqueda de la independencia, su inmensa población que podrá querer emigrar a Occidente en forma desmedida, y los pataleos de león herido que pueda proferir su confuso gobierno.

Se descomponen un imperio, una fe y un sistema económico y social sin nada coherente que los reemplace. Brotan nacionalismos y otros ideologismos, pero por su variedad agravan los conflictos, aceleran la anarquía. En Moscú fui testigo del comentado surgimiento hasta de milicias alternativas. Un «capitán» me ofreció protección armada contra la KGB. Era su negocio, y lo propuso durante un banquete presidido por los alcaldes de Leningrado y de Moscú, que él también protegía.

Es difícil analizar e imposible predecir los acontecimientos. Estando allí, uno se acuerda de *La guerra y la paz*, de Tolstoi. El narrador ensaya diversas teorías de la historia, pero todas se derrumban ante los hechos y él concluye que «las cosas ocurren simplemente porque ocurren». Nadie puede cambiar su curso natural. Sólo Kutuzov, el comandante ruso, se da cuenta. Por eso confía que Napoleón caerá solo, como «una manzana madura», castigado por su ambición imposible, de reducir la historia a su voluntad.

Tolstoi prefigura a Hayek. Para ambos la sociedad es demasiado compleja para caber en alguna simple construcción humana. Hayek agrega que por eso mismo todo intento de adecuarla a las preferencias «constructivistas» de una elite desemboca en tiranía, como ocurrió en Rusia.

Hace poco estuvo en Chile un economista ruso genial que parece combinar a Tolstoi y Hayek en sus análisis. Se llama Vitaly Naishul, y vino invitado por el CEP como parte de un programa de intercambio intelectual entre Chile y el mundo poscomunista. Para Naishul los cambios en Rusia son espontáneos y nadie los puede prever o detener. Naishul es optimista. Por ejemplo, la notoria corrupción que hay en Rusia sería una respuesta sana y natural al orden o desorden artificial que fue impuesto por el Estado. La corrupción privatiza a la sociedad, no sólo porque todos los intercambios

comerciales corruptos son privados. Según Naishul se están privatizando millares de empresas que los gerentes «venden» a empresarios. ¿Y la nueva ola de represión? Naishul insinúa que podría incluso favorecer y acelerar el proceso privatizador y libertario. Cuanto más violento y tozudo el Estado, más justificación para ignorarlo, sobre todo cuando ya todos los funcionarios, incluso los de la KGB, son corruptos. Según Naishul, los rusos ya son casi más libres que los norteamericanos, porque no se sienten constreñidos por el sentido de culpa que inspira un estado razonable.

Hay que tener fe para creer que del contrapunto entre represión y anarquía que se vive en la Desunión Soviética, se pueda generar un orden espontáneo, que brinde libertad y paz. No es descartable que la actual ley de la selva desemboque con el tiempo en un Estado de derecho, al consolidarse y legitimarse los contratos privados informales que se van forjando. Con el tiempo todo es posible, pero mientras tanto una generación más de rusos puede sufrir nuevas represiones, tanto más feroces por el tamaño de la anarquía que pretendan doblegar. Y para el resto del mundo, el proceso conlleva peligros de todo tipo, no sé si de ese león herido que es el Kremlin, o de alguna futura república caótica, frustrada y fanática.

Carta de Londres

ESTAR AHORA en Londres es como estar viviendo una fantasía. La ciudad parece un centro de esquí. Insólitos temporales han tapado las calles de nieve, y no hay maquinaria para dispersarla. ¿Qué hago aquí, me pregunto, en tanto en Chile se disfruta el lánguido veraneo?

La guerra está muy presente en Inglaterra, igual que en Estados Unidos. En la televisión pululan expertos que analizan la puntería de los Patriot, la complejidad del alma árabe y la del alma del General Schwazkopf. Aparentemente el «Gordo Norman» siempre aspiró a ser el Alejandro Magno del siglo XX. ¿Habrà llegado su momento?

Como en Estados Unidos, hay una brecha entre las expectativas optimistas de los expertos y los imprevistos tanto de la guerra como del alma árabe. Por ejemplo, se anuncia una entrevista en directo con el Coronel Ghaddafi. Según los expertos, él ha resuelto apoyar a los aliados para volverse «respetable» y dejar que Saddam sea el único «loco» del Medio Oriente. Aseguran que el Coronel usará la entrevista para «reinsertarse en el concierto de las naciones» (sin acusarlo de copión, ya que la idea es del señor Silva Cimma).

Después de mucho suspenso, aparece Ghaddafi. Luce una túnica de cáñamo, de aire guerrero, que tapa los brazos del trono. Con distraído desprecio, Ghaddafi anuncia que está a favor de Saddam. Ante el estupor del periodista, suelta una carcajada y no se le nota interés alguno por ser «respetable».

Felizmente no todo es guerra en Londres. Por ejemplo, uno puede ir al Albert Hall. Suntuoso, vulgar, redondo, este gran monumento victoriano es usado para conciertos. Actualmente hay un guitarrista inglés que tocará hasta el 9 de marzo. Es flaco y barbudo y luce una polera blanca y un traje de Armani, también blanco. De cara impassible y de cuerpo inmóvil, salvo por los brazos, es el «dios de la guitarra»: es Eric Clapton.

Albert Hall es notablemente más íntimo que el Estadio Nacional, donde Clapton estuvo en septiembre, y cada nota de la implacable guitarra divaga por la sala redonda, o rebota de la cúpula, quedándose suspendida en el aire mientras el baterista le va poniendo las comas y los puntos. El baterista es un gordo pelado que sabe cómo enmarcar el guitarreo de su amigo, cómo dejarlo

improvisar para entonces aterrizarlo hasta que transite a una nueva figura. Más conocido como el vocalista de Génesis, el baterista se llama Phil Collins.

A los 45 años Clapton ya es una «leyenda»; sin la incomodidad de haber tenido que morir a los 27 años, como Jimi Hendrix. Clapton, drogadicto y alcohólico intermitente, ha estado cerca de la muerte pero sobrevivió, y ahora se beneficia de la perversidad de una época en que le conferimos casi más heroísmo a la sobrevivencia (Keith Richards, Mick Jagger) que a la muerte prematura.

Por cierto Clapton me despertó nostalgias de Hendrix, que oí años atrás también en Londres. Tocaba en una fiesta en el Museo de Cera y mientras bailábamos al son de su guitarreo sin sospechar que estaba a pocas semanas de morir de sobredosis de drogas, un invitado con sobredosis de alcohol trató de sacar a bailar a la Reina Isabel sin darse cuenta que no era ella sino su efigie.

Difícil no sentir que Hendrix era más «auténtico» que Clapton, porque «murió por la música». Así son los prejuicios románticos. La verdad es que Clapton es bueno. Escuchándolo se me ocurrió que su guitarra provoca tanta conmoción como los violines de Wagner. Es que la noche anterior había asistido al *Crepúsculo de los dioses*, pero para eso esperemos hasta el próximo artículo, cuando concluiré esta carta de Londres, si el mal tiempo lo permite.

Carta de Londres: Los héroes modernos

UN LECTOR me sugirió que en el artículo anterior yo habría encontrado similitudes entre el Coronel Ghadaffi y Eric Clapton, por tener ambos «una actitud displicente, típica del héroe moderno». Me impresionó el comentario porque la comparación fue involuntaria, producto del azar de una estada en Londres, y más aún porque mi carta de Londres debía concluir hoy con el análisis de dos héroes más, ambos también displicentes. Uno es el pintor alemán Anselm Kieffer, héroe moderno que fue tema de un documental reciente de la BBC. El otro es Siegfried, héroe antiguo del *Anillo de los Nibelungos*, ópera de Wagner que también vi en Londres.

Kieffer nació, con acertado simbolismo, en 1945. Ya ha tenido una retrospectiva en el MOMA de Nueva York, y sus cuadros se venden en más de un millón de dólares. Inspirado en parte por la destrucción de su país cuando nació, Kieffer retrata o inventa un planeta devastado, sin esperanza aparente. A menos que uno crea en la capacidad regeneradora de algún remanente humano apenas perceptible que Kieffer permite divisar entre las ruinas: un harapo, un mechón de pelo, un diente.

Los cuadros a veces captan el momento preciso de transición entre la vida, soñadora, heroica, muy alemana, y la destrucción. En uno hay guerreros con antorchas encendidas, que casi se topan con un techo de paja. ¿Los guerreros alcanzarán a salir para librar una gloriosa batalla, o, más probable, serán destruidos por el incendio? En otro cuadro la espada de Siegfried está como abandonada en una bodega. ¿Llegará el héroe a rescatarla?

Es que Kieffer es hábilmente ambiguo. En lo metafísico porque pretende no saber en qué dirección corre el tiempo. «Tengo el pasado por delante y retrocedo hacia el futuro», dice, con esa envidiable combinación teutónica del hermetismo y el aplomo. Y es ambiguo en cuanto a la historia alemana. ¿Admira a esos héroes con antorchas, o son una parodia del *kitsch* nazi? El entrevistador le pregunta si es nazi. Kieffer se ríe; dice que la pregunta es irrelevante porque el artista está al margen de las coyunturas. Pero enseguida juega con la duda. Saca una foto en que está caminando sobre el agua, el brazo en alto, como un redentor nazi. Mientras millones de telespectadores ven la foto, Kieffer les pide que no la tomen en serio, porque es «privada».

En el trasfondo se oye la música de Wagner. Según Kieffer los héroes de Wagner, sobre todo Siegfried, fueron distorsionados por los nazis, que «abusaron de la inocencia de la juventud alemana». Al oírlo se me ocurre que él procura reivindicar la inocencia heroica de Siegfried, equiparándola a la del artista, esa inocencia que le da una fuerza incontenible a Siegfried porque lo vuelve ciego al peligro, pero que provoca su ruina porque lo hace ciego también a la malicia de sus enemigos.

La escenografía del *Anillo* de Covent Garden consiste en un «túnel del tiempo» diseñado por Götz Friedrich, e inspirado en nada menos que el metro de Washington. En el documental, Kieffer también se pasea por un túnel: uno empezado en 1880 que pretendía atravesar el Canal de la Mancha. De sus costados negros, pedrosos, abandonados, parecidos a cuadros de Kieffer, caen gotas: las últimas lágrimas antes del derrumbe. Kieffer parece regocijarse de esta imagen de túnel destruido que prefigura el inevitable derrumbe eventual del túnel que ahora se construye a través del Canal. Como en el *Anillo* de Wagner, todo para Kieffer debe volverse tierra antes de —quizás— renacer. Incluso Londres, dice con sorna: minutos antes hemos visto imágenes de Berlín en 1945, sus esqueletos de edificios, sus escombros. Es que Kieffer tiene, como Siegfried, la fuerza de la inocencia que le permite atacar, pero a diferencia de su precursor mítico, este héroe moderno tiene también la malicia que le permite defenderse.

El corrector de estilo

HACE POCO, en Madrid, un caballero me decía que los escritores «se creen perfectos». Me sorprendió: mi impresión es que los escritores son más bien inseguros. Viven torturados por la brecha entre la grandeza de lo que han querido comunicar y el texto, tanto más pobre, que les sale. ¿A qué se debía entonces la despectiva opinión de mi amigo?

El trabaja en una editorial madrileña. Comenzó como «corrector de estilo», uno de esos personajes que «mejoran» los manuscritos antes de su publicación. Es un trabajo encomendable cuando se trata de libros especializados, o libros cuyo interés está en la celebridad extraliteraria del autor. Ejemplos: el tratado de un biólogo, las memorias de una actriz. En estos casos el autor tiene algo interesante que decir, pero no es necesariamente bueno para comunicarlo. El corrector de estilo compensa la carencia.

Distinto es el escritor que se mueve en ese ámbito especial del lenguaje que llamamos literatura. Allí lo importante es menos el tema que su expresión. Al leer los «Versos del Capitán», de Neruda, nuestro interés por lo que él piensa de su amada es distinto al que sentimos por lo que Ava Gardner opine de Frank Sinatra en su autobiografía. Nos interesa en Neruda su hallazgo de palabras que asombran, la forma precisa en que las combina para generar una imagen, el ritmo, la cadencia, la textura, tan frágiles que el cambio de una coma los puede deshilar.

Mi amigo sí entendía que un texto de Ava Gardner no es lo mismo que uno de Neruda, pero no sabía bien en qué consistía la diferencia. En el fondo, no entendía la literatura. Venía de una tradición de editores de la época de Franco, cuyos imperativos no eran literarios. Corregían los manuscritos en función de la política o la moral, o de sus propios prejuicios. A veces no había siquiera ánimo de censura ideológica: el corrector cambiaba una palabra porque no le caía bien, porque se le había ocurrido otra «mejor». Al escritor latinoamericano le «corregía» sus peruanismos o chilenismos, adecuándolos a las pedantes exigencias de la Real Academia. Condicionado por los hábitos de una época especialmente autoritaria aun para España, se sentía en general con el derecho, casi la obligación, de meter mano en lo ajeno. Y con una convicción casi inocente, lo hacía sin consultar al autor, que corría el riesgo de que

saliera un libro distinto al que había escrito. Con razón mi amigo recibía llamadas enfurecidas de los escritores. Lo notable es que piense que era porque se creían «perfectos».

El escritor que ha transitado por varias tortuosas versiones de su libro y que se ha jugado por cada palabra, se siente violado si su libro se publica con cambios que no ha autorizado. Y por agradecido que esté ante buenas sugerencias debidamente consultadas, tampoco las buscará mucho. Un buen escritor no persigue ideales ajenos. Su obra es la exposición pública de un esfuerzo individual, íntimo. Necesita que el libro sea suyo aun cuando esté penosamente consciente de sus imperfecciones, aun cuando a otros les parezca malo, feo, aun cuando ofenda a profesores de castellano con giros excéntricos o palabras «incorrectas», y aun cuando él sepa que por apegarse a lo propio está corriendo riesgos: el de no estar de moda o peor, el de estar equivocado. No quiere que otro le cambie su obra como un padre no quiere que le cambien a su hijo. Aunque el vecino le observe que los suyos tienen mejores notas y son menos descuidados con la basura, ningún padre querrá cambiar a su hijo por los del vecino.

Se me ocurre que mi amigo español no entendía la ira de sus autores, y no entendía la literatura, porque no entendía el valor de lo propio. En el ámbito autoritario en que se formó, lo propio e individual se suponía subordinado a ideales abstractos, o a la lógica de la fuerza.

De Pavlov a Pavlov

EN 1849, EN RYAZAN, nació Iván Petrovich Pavlov. Hijo de un párroco humilde y educado en un seminario, se convierte en 1905 en el primer ruso y el primer fisiólogo que recibe un Premio Nobel.

Pavlov es un fundador de la psicología moderna. Es especialmente famoso por sus experimentos con perros. Los sometía a un estímulo «condicionado», por ejemplo un campanazo, justo antes de darles comida. En pocos días los perros salivaban al oír la campana, aun cuando no hubiera comida, reacción que Pavlov llamó «reflejo condicionado».

Pavlov influyó en el estudio de la personalidad. Trabajaba con quilltros, cada uno distinto, a diferencia de los repetitivos ratones de los laboratorios occidentales. Observó que «aprendían» a distintas velocidades: algunos se atrasaban por tener «inhibiciones», hecho que inspiró a Eysenck en sus trabajos sobre la introversión y la extroversión.

Pavlov influyó aún más en el estudio del aprendizaje, y su efecto en la conducta. La variada velocidad con que los quilltros aprenden a salivar sugiere diferentes personalidades innatas; el hecho mismo de salivar sin comida sugiere que muchas conductas se dan por reflejos involuntarios, pero aprendidos. Uno de sus discípulos, Lavrin, desarrolló el concepto adicional de «condicionamiento semántico», hasta ahora influyente en los abstrusos círculos de la lingüística. Y Pavlov inspiró a aquellos psicólogos americanos, como Skinner, que fundaron la escuela conductualista. Su exitosa aplicación terapéutica consiste en demoler creencias aprendidas que resulten en conductas destructivas, y en reemplazarlas con creencias más convenientes.

Desde luego estas técnicas de reaprendizaje o «reeducación» pueden ser siniestras si caen en manos malignas. Tal es la maleabilidad del hombre que el «lavado de cerebro» que provocan puede extenderse a una sociedad entera. Es lo que ocurrió en la Unión Soviética, aunque no por culpa de Pavlov. Es cierto que gozaba de privilegios: un decreto de 1921, firmado por Lenin, le asigna «raciones dobles» de comida, como si fuera el más obediente de los quilltros. Pero Pavlov no se imaginó el uso de técnicas de condicionamiento para fines políticos. Su discípulo Lavrin tampoco se imaginó los efectos políticos del «condicionamiento semántico» que produce la propaganda.

Ultimamente los reflejos condicionados de los rusos han sufrido «inhibiciones». Estas se deben a la falta de «estímulos naturales» que acompañen a los «estímulos condicionados». O sea, tal es la escasez de comida que pocos ya salivan cuando suena la campana. Y se amplía la capacidad de los rusos para escoger u orientar sus reflejos.

Hay excepciones como Valentín Pavlov, recién instalado como Primer Ministro soviético. Este nuevo Pavlov recurre a los estímulos condicionados de antes, sobre todo la fuerza bruta y la propaganda irracional. Mientras fortalece a la KGB decreta la invalidez de todos los billetes de 100 rublos «para evitar que bancos extranjeros desestabilicen el gobierno con un sabotaje monetario». ¿Creerá que los rusos responderán como antes a los antiguos campanazos?

Consolémonos volviendo al genial fisiólogo de Ryazan. Ese supuesto «materialista insensible» que, según Shaw, pretendía reducir al hombre a los estereotipos irreflexivos de una máquina, detestaba imponerles dolor a sus animales. «Cuando diseco y destruyo a un animal vivo», decía, «siento que estoy aniquilando un mecanismo artístico único». Pavlov dio al idioma una expresión que ya todos usamos en cualquier contexto («fue un reflejo condicionado» le dice el marido a la mujer que lo sorprende con otra). También nos dejó una imagen de inolvidable calidad literaria: la de quiltros salivando con euforia cada vez que el profesor toca la campana.

Los caminos del poder

HACE UNAS SEMANAS escribí acerca del mítico Siegfried como ejemplo de ese tipo de héroe cuya fuerza está en ignorar límites que traban al común de los mortales. Quiero seguir con el tema, por si acaso nos ayude a situar a algunos de nuestros propios héroes, no sólo los políticos, sino también los de la vida privada: cualquiera que aspire a algún poder sobre nosotros.

A todos nos tienta el poder, pero en general lo subordinamos a principios; entre ellos la verdad, la razón y la caridad. Afortunadamente muchos lo alcanzan sin sacrificar estos principios. Pero otros derivan su fuerza justamente de su capacidad para ignorarlos o adecuarlos a su voluntad.

El que se apega a la verdad es motivado por un impulso intelectual —el de simplemente saber— y por la convicción moral de que no cabe engañar o mentir. En cualquier caso la verdad dificulta el acceso al poder, porque destaca los impedimentos en su camino y prohíbe el engaño. El que prescinde de ella adquiere cierta fuerza por estar ciego a todo obstáculo. Pero si su ceguera se debe, como la de Siegfried, a la inocencia o a la ignorancia, el poder que alcance será efímero. Más temible es aquel que, conociendo la verdad, la adecua a su voluntad.

Por cierto no es por nada que todas las sociedades o instituciones autoritarias han limitado la difusión de la verdad, adecuándola a alguna ideología que escogieron como pretexto. Es que la indagación objetiva y desinteresada de la verdad es incompatible con el poder absoluto.

La razón también entraba el camino al poder porque somete la voluntad particular a reglas universales. Y también hay gente que la desconoce y otra que la desestima, subordinándola a su voluntad, como esos políticos (o colegas, amigos, cónyuges) que nos arrollan con argumentos impecablemente razonados, estando equivocados. Es gente que usa los recursos de la razón sólo para racionalizar sus demandas y sus prejuicios.

El hombre realmente ciego a la razón o a la verdad desde luego arriesga llegar al siquiátrico antes que al poder. El demagogo exitoso no es mentiroso e irracional por ignorancia, sino por cálculo. Sin embargo, el poder es traicionero: intoxica y enceguece. El que lo conquista con mentiras estratégicas puede terminar convencido él mismo que son verdades y no le faltarán aduladores para validarlas. Por algo el poder a veces roza la locura.

La caridad es un obstáculo aún más complicado porque impide aprovecharse de la gente. Nada más fatal en el camino al poder que esos sentimientos que nos mueven a sacrificarnos por los demás. Desde luego para liberarnos de ellos es útil ya haber aprendido a usar la verdad y la razón como meros instrumentos: así el atropellador más implacable logra convencer y hasta convencerse que él es más bien la víctima del deber.

El hombre moralmente indiferente a los principios tiene acceso a una fuerza temible, en especial si a la vez es buen hipócrita y convence a la gente que, al contrario, se está apoyando en ellos. Los demagogos exitosos logran esa ilusión con aplomo. Otros, más osados, como Hitler o Stalin, practican la mentira y la crueldad con ostentación, para subordinar a sus súbditos con terror.

Las sociedades donde el poder es conquistado por gente que se apega a la verdad, la razón y la caridad son civilizadas y estables, libres y prósperas. Por eso el bienestar futuro de nuestro país dependerá de que podamos identificar y rechazar a los políticos que subordinan estos principios a sus ambiciones o aquellos que, ofuscados por argumentos falaces, los aplican en forma selectiva. Es efímera la caridad democrática cuando coincide con la mentira y la sinrazón económica. Y también lo es la cordura económica cuando la acompañan la ofuscación, para no hablar de la crueldad política.

Ishiguro y la vieja novela inglesa

¿ES CIERTO QUE ha irrumpido en el mundo literario un fenómeno que se llama «la nueva novela inglesa»? No creo. Las novedades literarias son generalmente invenciones periodísticas. Con el tiempo veremos que hasta la novela latinoamericana del «boom» fue continuista. Actualmente están de moda pintores ingleses que también parecen «nuevos» para quien no sabe que los pintores ingleses llevan decenios haciendo pintura figurativa expresionista, de repente de moda en todas partes como alternativa al modernismo.

La novela inglesa contemporánea continúa una tradición de un siglo que se divide en dos grandes vertientes. Por un lado la novela bárbara, desinhibida, revolucionaria y vanguardista, muy influida por novelistas irlandeses. Por otro lado la novela contenida, elegante, ortodoxa de un E. M. Foster o un Evelyn Waugh. Esta última a primera vista parece casi demasiado convencional. Pero detrás de su máscara de decoro están todos los dramas humanos, y a veces, casi sin querer, innovaciones formales revolucionarias, como la cámara lenta de Virginia Woolf.

Los restos del día, de Kazuo Ishiguro, novela editada en español por Alfaguara, y ganadora del prestigioso Booker Prize en 1989, es un ejemplo de esta vertiente tradicionalista. En realidad es la novela más meticulosamente «inglesa» que he leído en mucho tiempo.

La novela es narrada como la autobiografía de Stevens, el *butler* o mayordomo de una gran casa de campo. Según él sólo un inglés es capaz de la contención, la mesura y la dignidad que se requieren para ser un «gran mayordomo». Observa que los mismos atributos los tiene el paisaje inglés, el único del mundo con grandeza porque no se esfuerza, no se impone con montañas vertiginosas, cascadas apabullantes, selvas exóticas que en otros países dan la ilusión de paisaje superior pero a la larga cansan, reducidos a su mero exceso. Por gran mayordomo o paisaje léase también gran novela.

Kazuo Ishiguro nació en Nagasaki en 1954. Llegó a Inglaterra a los seis años y es, como Salman Rushdie, uno de varios inmigrantes que fertilizan a la literatura inglesa. Su apellido por cierto influye en la lectura de la novela, despertándonos al potencial paródico de un texto tan inglés que sólo un japonés lo pudo haber escrito.

Como todo buen *butler*, Stevens es un perfecto caballero, un *gentleman*, pero lo es para mejor servir. Al imitar a su amo, al caballero verdadero, Stevens procura dar expresión a un servilismo absoluto. Pero no puede evitar la distancia irónica que acompaña a toda actuación. Y no puede evitar la rebeldía que nace cuando se percata que su imitación perfecta lo convierte a él mismo en un caballero potencial. Esta se acentúa cuando la casa de campo en que trabaja es comprada por un millonario americano, que para ser caballero inglés debe imitar a su sirviente.

Hay una escena magnífica, quijotesca, en que Stevens sin querer se hace pasar por caballero famoso. Está de vacaciones en un pueblo donde nadie lo conoce. Sólo perciben su impecable acento, su elegancia y el hecho que Stevens deja caer (sin alarde y sin mentir) que conoce a Winston Churchill. Nadie duda que no viene de la más noble estirpe. ¿Qué es entonces ser un caballero? ¿Es una cuestión de apellido? ¿O de postura, de pose? ¿De ilusión? ¿No es Stevens un caballero cuando todos los presentes creen que lo es? ¿No es Sancho Panza gobernador de la ínsula cuando los súbditos lo vitorean? Y si un hombre llamado Ishiguro puede escribir una novela tan inglesa, ¿será que el inglesismo literario también no es sino un conjunto de convenciones adquiribles que pueden ser fabricadas para lectores crédulos?

Ishiguro juega con humor con la frágil línea que separa lo verdadero de lo falso en las tradiciones literarias, dándole una nueva dimensión a una vertiente de la novela inglesa. En el próximo artículo tocaremos su antítesis, esa vertiente bárbara y escandalosa que se nutre en los confines celtas.

La talentosa barbarie de Amis

EN EL ARTÍCULO anterior escribí sobre una de dos vertientes de la novela inglesa: esa que cultiva el decoro y la contención. La otra, casi opuesta, genera una novela exuberante, desmedida, revolucionaria. Entre sus fuentes más distantes están la poesía de Chaucer o el teatro de Shakespeare. En este siglo la alimentan novelistas irlandeses como Joyce, Beckett, o el borracho y turbulento Flann O'Brien.

Esta novela inglesa o irlandesa es la que más coincide con la norteamericana, aunque en Estados Unidos también haya un Henry James, decoroso y contenido como nadie. Quizás las dos vertientes inglesas correspondan a las de los «blancos e indios» de la literatura norteamericana, o a lo que Sarmiento llama «civilización y barbarie» en la América hispana.

De los bárbaros ingleses actuales, el más talentoso es Martin Amis. Hace arte de la exageración, la grosería, la catástrofe. En su última y mejor novela, *London Fields* (1989), describe un mundo en guerra entre contrincantes ferozmente desiguales. Por un lado están las víctimas como Guy Clinch, millonario yuppie dominado hasta por su hipermaniática guagua recién nacida. Por otro lado, los despiadados victimarios. Uno de ellos es Keith Talent, estafador proletario que ahoga un crónico olor a cerveza con infames colonias baratas. Casi analfabeto, deriva poder de su «carisma de pub», el aciago magnetismo que ejerce cuando se acerca a un bar. Aún más temible es Nicola Six, actriz sin identidad propia fuera de las que selecciona para devorar a sus hombres. Con «labios anchos, dúctiles, y una lengua larga, fuerte y afilada como cuchillo», su boca está hecha para mentir besando. Cada uno de sus besos tiene un nombre «como si fueran una línea de cocteles», y según la víctima, Nicola escoge entre el «Botón de rosa», el «Pájaro herido», el «Lavado de boca», «Lady Macbeth» o la «Princesa judía».

En *London Fields* todo es feo, hostil. La lluvia cae «como gas industrial» en un Londres de 1999, sofocado por la basura y socavado por violencias climáticas que están por acabar con el planeta. Pero el implacable humor de Amis atenúa sus excesos milenaristas. A diferencia de esas novelas inglesas cuya delicada ironía sólo aspira a provocar la sonrisa del lector, el humor de Amis es desenvuelto, audaz. Busca y encuentra la carcajada.

London Fields es una novela satírica, con arsenales de chistes para derrumbar a cada estrato de la vida inglesa. También juega con su propio *status* ontológico. Por ejemplo, el narrador dice saber que él y Nicola van a morir cuando se acabe esta novela o «crónica de muertes anunciadas». Felizmente Amis no sólo homenajea a García Márquez sino también a Borges cuando incurre en estos reductos semióticos.

London Fields es criticable. Se puede objetar que los protagonistas son acartonados, como de comic; que la sátira, aunque eficaz, está circunscrita a las inevitables limitaciones del género; que el lenguaje agresivo es vital, pero pobre en sutileza o compasión; que los juegos borgesianos del narrador pecan de superfluos a estas alturas del siglo. Pero obviamente es muy especial una novela criticable desde ángulos tan dispares.

Amis ha creado un mundo propio. A la vez hiperrealista y surrealista, es un mundo donde se ventilan los prejuicios más inconfesables, como el desprecio por los proletarios, los negros y las mujeres. Es un mundo derivado de voces oídas en las calles de Londres, pero transformadas en retórica propia: Amis nunca se contenta con pedantes reproducciones costumbristas. Amis tiene enemigos, por agresivo y grosero. Pero nadie niega que ha instalado un territorio muy especial, muy suyo, en el mapa literario actual.

La muerte de un auténtico

HAY MOMENTOS que perturban la rutina. Por ejemplo, una tragedia familiar que nos hace repensar todo. Cuando amanecemos bajo su impacto, qué rechazo sentimos por esa lista de tareas que nos espera en el velador, la oficina. Lo que ayer parecía importante se enaniza. ¿Otro almuerzo, otra reunión? Caramba, no puede ser. Si lo que quiero hacer es preguntarme por qué nací, para qué vivo, a dónde voy, y sobre todo por qué permito que la ciega rutina no me dé tiempo para hacerme estas preguntas. En estos momentos puede llegar a parecer raro, difícil, hasta cruzar una calle.

Hay momentos así también en la vida de los países cuando sobreviene una catástrofe natural o cuando se asesina a un hombre notable.

Con millones de otros ciudadanos del mundo me costó cruzar la calle el día en que murió John Kennedy. Me ocurrió lo mismo cuando murió John Lennon. No es cuestión de creer en todo lo que hacen o piensan estos hombres, ni de ignorar sus imperfecciones, tal vez tan terribles como las que uno mismo tiene. Es la sensación de que fueron asesinados por haberse jugado con una integridad feroz, molestando a quienes les conviene un mundo más chacotero y corrupto, donde la gente acomoda sus principios a la moda y a la oportunidad.

Jaime Guzmán se jugó así y por eso su pérdida es terrible. Yo soy reacio a las definiciones totalizantes que impone el partidismo, y estaba de acuerdo con él en muchas cosas, no en otras. Para mí lo importante es que pertenecía a esa estirpe muy, pero muy rara: la del hombre público fiel a sus principios, leal a sí mismo. Ante esa inusual virtud es casi banal agregar que también tenía una mente brillante, aunque para sus asesinos no haya sido un hecho indiferente, porque lo que más amenaza a un adversario es la autenticidad respaldada por la capacidad.

Quiero creer que viviendo en Santiago Poniente habría votado por él, aunque hubiera candidatos alternativos con ideas puntuales que me eran más afines. En ese momento las ideas buenas estaban de moda y no era difícil estar con ellas. Más importante era votar por un hombre capaz de ser coherente y consecuente, aun a riesgo de ser impopular. Es ése el tipo de hombre que le da calidad al Senado. En la derecha chilena de nuestra época ha habido

pocos: un Pedro Ibáñez que hacia 1968 se exponía a parecer exótico defendiendo la propiedad privada, cuando ahora nos parece exótica la apabullante mayoría con que luchaba; un Sergio Onofre Jarpa, impertubablemente auténtico, aunque yo no comparto todo lo que tal vez piense; un Jaime Guzmán.

Su muerte empobrece al Senado y al país y a nuestra querida democracia. Recuerdo la reciente venida a Chile de Mario Vargas Llosa. «Qué gusto estar acá», decía. «Qué maravilloso lo que se ha hecho. Qué agrado». Pero insistía casi con obsesión que nos cuidáramos del terrorismo. Un año antes, en un almuerzo en Lima, a vísperas de las elecciones que hundieron la última esperanza que le quedaba al Perú, Fernando Belaúnde recordaba que el primer atentado del Sendero Luminoso ocurrió en 1980, el día en que él asumió la presidencia, o sea, el día de la ilusionada restauración democrática. En sólo diez años, ¿a dónde llegó ese pobre país?

Difícil cruzar la calle con la muerte de Jaime Guzmán, pero cuando intentemos hacerlo con una pelota en el estómago, pensemos en nuestro maravilloso país que al conjugar la libertad económica con la política se ha convertido en uno de los lugares privilegiados del planeta; tal vez el más privilegiado de todos dada la bondad de su gente. Pero meditemos en lo vulnerable que es mientras nos acechen homicidas rencorosos que no toleran el éxito, o mientras persistamos en rencillas ridículas. Como liberal no sé si soy de izquierda o de derecha, pero espero que un primer fruto de esa meditación sea la unión de la derecha. Después, y más importante, la unión de todos los chilenos que creamos en la libertad y la paz.

El frente externo

CON EL PRESIDENTE en Londres, vuelvo a un artículo de hace un año que llamé «El desafío del Canciller». Hablaba de la oportunidad que tenía el entonces nuevo gobierno para consolidar la imagen externa de Chile. Gracias a la apertura económica en el régimen anterior, las relaciones comerciales del país florecían como nunca. Tocaba mejorar la imagen pública, aprovechar que las transiciones a la democracia son generalmente útiles para obtener que un país se ponga de moda. Para eso el Canciller debía convertirse en «un vendedor dinámico, sensible a los gustos y a las expectativas del mundo moderno». Como alternativa, o si eso era demasiado pedir, sugerí que se contratara a una agencia de publicidad internacional.

Después de un año, ¿cómo se ve a Chile desde el exterior? Bien en algunos sectores. De regular a mal en otros.

Los inversionistas extranjeros siguen admirando al país, aunque los proyectos gigantes de hoy provengan de antes y haya pocos nuevos. Para no depender tanto de proyectos grandes conviene que se multipliquen las inversiones extranjeras más chicas. Para lograrlo se podría permitir que el inversionista retire su capital de Chile cuando quiera, en vez de congelárselo por tres años. Es una restricción que da una impresión desafortunada. Como ocurre con el anfitrión que no permite que sus amigos se retiren de un almuerzo, su efecto eventual es el opuesto al deseado. Felizmente parece que las autoridades están pensando levantar la restricción.

Otra buena señal es que el Banco Central esté permitiendo que empresas chilenas inviertan en el exterior. Algunas de ellas pueden convertirse en poderosas multinacionales. Ojalá se cumpla lo que el Ministro de Economía ha llamado «la inevitable e inexorable» apertura de la cuenta de capitales.

Por cierto para que el clima sea óptimo para la inversión extranjera convendría corregir la impresión equívoca que dan algunas autoridades acerca del Capítulo XIX. Fue una invención admirada e imitada en el exterior; un «subsidio» pagado por acreedores externos, que además trabajaron gratis como promotores de Chile. Entre las empresas que estimuló hay algunas de las más influyentes del mundo.

Con este mecanismo y otros similares Chile redujo su deuda externa.

Ahora, con la última renegociación, efectuada con imaginación, paciencia y dignidad, podemos soñar con volver a los mercados voluntarios de crédito. Y también podemos soñar con un tratado de libre comercio con Estados Unidos, si es que la enredada burocracia de Washington lo permite.

El gobierno se ha desempeñado bien entonces en el frente externo económico. También, lo que no es difícil en una democracia nueva, ha fortalecido sus lazos políticos con otros gobiernos. Donde fallamos todavía es en aquellos terrenos en que ayudaría un canciller dinámico o una agencia de publicidad. La imagen de Chile sigue mala entre los ciudadanos comunes del mundo. Los que saben dónde estamos, que son pocos, creen que somos un país atrasado y peligroso. Persiste una «leyenda negra» que no es el mero producto de la ignorancia. En Navidad, en hora *peak* de televisión, vi en Londres el concierto que Amnistía Internacional había organizado meses antes en el Estadio Nacional. Para mi sorpresa Amnistía Internacional presentaba a Chile como un país todavía abundante sólo en presos políticos y en terror. Nada sobre las elecciones, la democracia. ¿No fue posible influir en un programa tan largamente anunciado, a ser mostrado en el mundo entero? Entre los cientos de millones de individuos que lo vieron no todos serán inversionistas importantes, pero sí potenciales consumidores de productos chilenos. Es entre ellos que hay que convertir a Chile en país de moda. Es el tipo de gente, lamentablemente mayoritaria, que no es tocada por las visitas presidenciales, como lo he ido descubriendo en Londres esta semana: son demasiados los londinenses que no saben que el Presidente Aylwin ha entrado a la ciudad.

Don Patricio en Londres

LA SEMANA PASADA lamenté que pocos londinenses sabían que el Presidente los estaba visitando. Apenas fueron informados por la prensa. Por ejemplo, después de su llegada, el *Daily Telegraph*, el más leído de los diarios serios, le dedicó una mínima mención, escondida en la página 12, y opacada aún allí por noticias de Etiopía y Panamá. Ese día yo almorzaba con un banquero influyente, presidente de empresas prestigiosas y admirador apasionado de Chile, donde vivió algún idilio juvenil. Ni él sabía que el Presidente estaba en Londres. Si no sabía él, ¿quién sabía? ¿Y cuál es el problema? ¿Sigue la conspiración internacional? ¿O es que simplemente no hay presupuesto adecuado para las relaciones públicas del país?

En todo otro aspecto la gira de Aylwin fue muy bien organizada por nuestra embajada y las autoridades británicas lo recibieron con obvio cariño. Los ingleses que lo vieron elogiaron la apostura de estadista del Presidente, el buen tono de sus discursos, libres de demagogia y sensibles a cada contexto. Aylwin irradiaba la imagen de un país culto, civilizado, orgulloso de su libertad política y económica, país de gente honesta que no pide favores, sólo el mismo acceso a los mercados que se ofrece a los demás. «Qué distinto a tanto demagogo del Tercer Mundo que viene acá a acusarnos o a mendigar» decían los invitados a un banquete ofrecido en Mansion House por el Lord Mayor de Londres. El es el alcalde de la City, el corazón financiero de la ciudad, y por cierto viene a Chile en mayo.

Mansion House es un edificio italianesco imponente, con seis columnas corintias que apoyan un frontón neoclásico. Algunos invitados al banquete, menos acostumbrados que otros a estas ocasiones, aparecen en un frac que han arrendado sin libro de instrucciones. Cuando a la entrada observan a los demás y constatan que tienen el cuello o el chaleco al revés, se escapan al baño de caballeros antes de aventurarse hacia la escalera que los conducirá al *piano nobile*. Mientras corrigen el error, observan encima de la chimenea del baño un lema de la casa: «No maldigas ni mientas, ni recrimines por agravios pasados».

Los invitados se van congregando en la sala de banquetes donde esperan al Lord Mayor y sus cohortes que finalmente entran en extravagantes atuendos,

al son de las trompetas. Los sigue el Presidente de Chile, y los invitados lo reciben con aplauso lento, según la tradición. Ante toda esta pompa esotérica mucho caudillo del Tercer Mundo pierde su aplomo de mandón prepotente, adoptando las muecas desafiantes del pavo real de repente obligado a reordenar sus plumas. Don Patricio, al contrario, avanza con la tranquilidad de quien entra a su propia casa.

Durante la comida se comenta la descendencia inglesa de los Aylwin o Ailwyn, que en anglo-sajón significa «amigo noble». ¿Descenderá el Presidente de Henry Fitz-Ailwyn, nombrado primer Lord Mayor de Londres hacia 1189? Poderoso propietario de la ciudad, Fitz-Ailwyn decretó las primeras ordenanzas para la construcción. Exigían que las paredes medianeras fueran de piedra y tuvieran no menos de tres pies de grosor y que se colocaran goteras para evitar las inundaciones. Fitz-Ailwyn se vio obligado a reprimir ocasionales disturbios, y a manejar con diplomacia una difícil relación entre una ciudadanía de espíritu libre y una Corona de hábitos autoritarios.

Tal vez la sangre de Fitz-Ailwyn contribuya a ese aire a la vez distinguido y casero, conservador y moderno con que don Patricio se maneja en Londres. Es un aire que representa bien al Chile de hoy, y cabe elogiar la humildad con que el Presidente se ha ido adaptando desde la campaña electoral cuando todavía parecía tan desactualizado. Es notable lo simpático que cae este Chile de hoy entre los ingleses y los europeos en general cuando tienen la oportunidad de descubrirlo.

La nueva Rusia en Chile

RUSIA ha estado muy presente esta semana. El Primer Ministro Valentín Pavlov anunció que el PGB cayó 8 por ciento en marzo y que «hay una verdadera amenaza a la existencia del Estado». Nadie sabe siquiera a cuánto suma el PGB soviético, por lo que el anuncio de Pavlov no tiene interés estadístico. Necesitaba un pretexto para prohibir las «huelgas políticas» (léase huelgas). Lamentablemente, debido justamente a la debilidad del Estado soviético, el gobierno tiene poco poder, y las palabras de un Pavlov apenas se escuchan fuera de las gruesas murallas del Kremlin. Habrá huelgas diga lo que diga Pavlov.

Mientras tanto se profundiza el intercambio entre chilenos y rusos. Hay ahora un embajador ruso acá. También se llama Pavlov. Pero Yuri Pavlov es distinto al Primer Ministro, no sólo por la habilidad con que habla castellano, sino por la franqueza con que habla de su país, impensable antes cuando los diplomáticos rusos tenían la odiosa obligación de mentir. Hay también una nueva Cámara de Comercio bilateral. Y sigue el diálogo entre intelectuales liberales rusos y chilenos que el CEP estrenó en 1989.

Hace poco llegaron veinte economistas rusos a Chile. Asistieron a un curso sobre las reformas económicas chilenas. Algunos incluso visitaron al General Pinochet, no sé si para aprender de economía. ¿Se habrá imaginado el General que en vez de conspirar para hundirlo, los señores rusos terminarían viniendo a ver cómo Chile superó las ideas rusas de la UP?

Por cierto estos economistas rusos no buscan un golpe militar en un país donde los militares no parecen tener la inclinación o la capacidad para hacer una revolución liberal. En Rusia el problema es de exceso de autoritarismo. En un ensayo en el último número de la revista *Estudios Públicos*, el economista ruso Vitaly Naishul explica que la actual revolución liberal rusa viene más bien desde abajo, como reacción espontánea a un Estado que al pretender abarcar todo, se paralizó.

Esta semana Naishul está en Chile con su colega Boris Lvin. Sus conferencias en el CEP me han dejado cada vez más estimulado. Está bien que sintamos orgullo que economistas rusos estudien nuestra economía y que empresarios rusos compren *software* chileno para la administración de sus

empresas y busquen apoyo chileno para la formación de ingenieros comerciales. Pero evitemos que el orgullo nos impida también aprender. Rusia es un país cuya cultura es de las más imprescindibles del mundo. Está en un proceso de transformación inédita porque la revolución liberal que surge de los escombros no cuenta con una sola de las instituciones que requiere una sociedad libre. Rusia está entonces como en el génesis: la creación apenas comienza y todo es posible. Dada la capacidad intelectual de sus ciudadanos, es una situación que puede generar incontables ideas nuevas.

Al hablar con los economistas rusos que vienen a Chile a aprender, uno percibe que tienen una cultura más variada y profunda que la de algunos de sus profesores acá. Por ejemplo, no todos los economistas chilenos están dispuestos a explayarse sobre la poesía de Huidobro. En cambio los economistas rusos conocen a fondo la poesía de Mandelstam. Tal vez no haya todavía en Rusia una buena fórmula polinómica para fijar las tarifas eléctricas. Pero estos economistas humanistas que nos visitan tienen la oportunidad, y la capacidad, no sólo de eventualmente inventar fórmulas adecuadas: pueden replantearnos el mundo, y así mantenernos estimulados y entretenidos por el resto del milenio.

A pesar de los amigos

EL ECONOMISTA LIBERAL ruso Vitaly Naishul estuvo en Chile en enero y otra vez en abril. Mientras tanto este ruso errante había ido a Venezuela. Comentó que sólo allí apreció las reformas económicas chilenas. En Venezuela conoció el capitalismo corporativista que alguna vez tuvo Chile y que todavía se extiende por todo el continente, capitalismo en el sentido de que una buena parte de la propiedad es privada, pero donde el Estado se mete en todo. Parte interfiriendo con las mejores intenciones de salvaguardar el bien común, pero la intervención burocrática abre tantas oportunidades de corrupción, que es movida por una mano invisible a favorecer sólo a los compadres y compinches. Para corregir la injusticia y la ineficiencia del modelo corporativista, el gobernante debe enfrentar un laberinto de intereses particulares, exponiéndose al odio de sus mejores amigos. «Es fácil perjudicar a un enemigo», decía Naishul. «Es difícil imaginarse a un político perjudicando a un amigo».

En Chile diversos ministros de Hacienda emprendieron una labor heroica cuando abrieron la economía y obligaron a los empresarios, a los supuestos amigos del régimen, a competir. Y con la Reforma Previsional, que esta semana celebra su décimo aniversario, se acabó con un sistema que, en nombre de la solidaridad, elevó la repartija corrupta a dimensiones grotescas. La reforma previsional estuvo basada en ideas que ahora parecen simples. Pero todavía ningún otro país se atreve a hacerla, aunque la comenten con envidia, y mexicanos, ingleses, polacos y norteamericanos vengan a Chile a estudiarla.

La Reforma Previsional construyó un sistema destinado a ser lógico, pero también tuvo la virtud de reconocer que primero había que transitar hacia esa lógica. Distinguió entre dos cosas que se confunden: las bondades de la libertad y los peligros en el camino hacia ella. Percibió que la libertad económica era cosa nueva en Chile y por tanto anticipó la curva de aprendizaje que llevaría a tanto chileno a aventuras irresponsables o inexpertas. A diferencia de las inadecuadas leyes de bancos y de valores que contribuyeron al descalabro financiero de 1982-1983, la de las AFP fue entregando la libertad en forma gradual hasta que los protagonistas superaran la adolescencia.

En su libro *El cascabel al gato*, recién publicado, José Piñera, arquitecto de la reforma, da un testimonio personal de su conflictiva elaboración. Cuenta que en una de las últimas discusiones un coronel hizo una pregunta amenazante. «Quiero saber, señor ministro, dónde existe un régimen previsional como el que usted quiere implantar en Chile». Piñera tuvo que constestar que en ninguna parte, cosa terrible en un país donde se justifican cambios con argumentos como «lo hacen en Alemania». Lo interesante de esta reforma es que siendo la más chilena de las reformas liberales, es la más admirada en el exterior.

Chile tiene ahora un sistema previsional solvente. Cabe ir ampliando su alcance a aquellos que se autoexcluyeron (como las Fuerzas Armadas) o a aquellos que lo evaden por estar en la economía informal. Estos últimos son generalmente el producto de leyes discriminatorias, como la tributaria que exige contabilidad a algunos agricultores y no a otros.

Gracias a la reforma han surgido inversionistas institucionales profesionales. Estos serán una fuente cada vez más importante de financiamiento para las empresas, a través de emisiones de acciones, con dos consecuencias positivas: los empresarios se verán tentados a difundir la propiedad de sus imperios; y éstos estarán sometidos a la disciplina de terceros, que les exigirán más eficiencia.

Prelados y padrinos

EL *PADRINO III* es una película entretenida, aunque como tanto intento de confeccionar secuelas a un rotundo éxito inicial, no tiene el impacto del *Padrino I*. A veces Francis Ford Coppola reincide en escenas de los «Padrinos» anteriores y uno se pregunta si es por falta de ideas nuevas o por alguna apuesta a que sus admiradores, por lo menos los más maduros, buscan el sosegado placer de la familiaridad. Me gusta pensar que Coppola incurre también en la autoparodia premeditada al dejar al descubierto cada elemento de su fórmula, y así obligamos a meditar en la extraña combinación de crimen, política, negocios y religión que la compone.

El *Padrino III* comienza como el *Padrino I* termina: con una fiesta. Otra vez los padrinos viejos, sentimentales de tanto vivir y matar, se regocijan con sus numerosos hijos, nietos y bisnietos. Como su padre Vito (Marlon Brando), Michael Corleone (Al Pacino) idolatra a su hija, bailando con ella con expresión beatífica. Y se lucen los valores de la *famiglia* italiana: su devoción religiosa, su caridad y su férrea unidad, a pesar de ser tan poblada.

Desde luego aun en esta fiesta, que celebra una condecoración del Vaticano a Corleone, hay aguafiestas que insinúan que la fortuna de Corleone está basada en el crimen, y que mató hasta a su hermano. No hay peor aguafiestas que su mujer norteamericana, demasiado racional para entender este mundo de homicidas lagrimosos, pilares de la familia y de la Iglesia, que comulgan después de matar gracias al expediente de la confesión. Para ella son hipócritas, aunque también les envidie la capacidad operática con que se convencen hasta a sí mismos: las emociones fingidas de estos italianos asesinos parecen más sentidas que las emociones auténticas de su propio mundo ferozmente virtuoso. Y cuando se van a Italia ella tal vez envidie también esa tradición legal que privilegia la letra de la ley antes que su espíritu, abriendo resquicios para cometer cualquier crimen sin infringirla.

Corleone es tocado por la cultura puritana de su mujer y añora blanquearse. Pero descubre en Italia y en el Vaticano que el mundo legítimo al que aspira es tan inescrupuloso y violento como el de la mafia. El único hombre bueno que conoce allí es un Cardenal que después es elegido Papa: Juan Pablo I. Es demasiado bueno, y a pesar de intentos de la mafia por defenderlo, los prelados lo asesinan.

El *Padrino III* se nutre en parte de incidentes que ocurrieron cuando cayó el Banco Ambrosiano, vinculado tanto al Vaticano como a la misteriosa logia P2. La película es desde luego una ficción, y para recalcarlo Coppola modifica los hechos históricos que intercala. Por ejemplo, reúne en una sola noche, la de su gran *finale* operático, a varias defunciones que ocurrieron en un período extenso, entre ellos la de Juan Pablo I y la de Lucio Calvi, gerente del Banco Ambrosiano, que apareció colgado de un puente de Londres. Pero aunque la película se coloque entonces como fantasía, insinúa cosas terriblemente calumniosas. El Vaticano podría tal vez demandar a sus productores, con el objetivo de cubrir su actual déficit anual de 95 millones de dólares.

Se ha dicho que Coppola es muy pesimista, porque la película presume la muerte de Dios, cuya metáfora sería el asesinato del Papa. Michael Corleone habría buscado la redención, pero por haber muerto Dios, no la encontró. Me parece, al contrario, que para Coppola Dios está presente en el amor de Michael por su hija y en la compasión del Cardenal bueno cuando Michael se confiesa con él. Su asesinato eventual como Papa sería entonces una metáfora de algo muy distinto, algo que la mujer de Michael observa desde el comienzo: que el amor de Dios no está necesariamente en los lugares donde más se proclama.

Libertad y liderazgo

CREO QUE SON POCOS los chilenos que no le desean a este gobierno un enorme éxito, a la altura de esta época excepcional de transición a la democracia, y de inusual potencial económico. Ojalá sea uno de los gobiernos más brillantes de nuestra historia. Hace falta decir eso antes de examinar la deteriorada percepción que se nota en relación al futuro económico: mis análisis no son el producto de intenciones malignas.

Los ciclos maníaco-depresivos no son nuevos en Chile. Y existirán en tanto la economía sea vulnerable. Hay ahora unos cinco rubros importantes de exportación, lo que es mejor que uno, pero cinco es todavía poco. Para comprobarlo baste imaginarse que el cólera o la sequía pueden dañar a dos.

Los inversionistas ven a Chile como vulnerable también por otras razones. Hace menos de 20 años Chile era uno de los peores hervideros de demagogia del mundo. Y hace sólo tres años algunos de los ministros actuales denunciaban el modelo liberal que ahora alaban. Necesitamos más trayectoria para confiar que el mercado está para quedarse en el país. Para acelerar el proceso el equipo económico podría profesar algo más de la pasión que generalmente se les atribuye a los conversos.

Aunque suene paradójico, la economía de mercado ha funcionado mejor en Chile en épocas de conducción fuerte. Con Büchi los inversionistas se sentían estimulados porque siempre había medidas creativas: una reducción arancelaria, un Capítulo XIX, una reforma tributaria, repetidas privatizaciones, grandes proyectos de inversión extranjera. También existía un estímulo perverso: la sensación de que algo se acababa. En Hong Kong hay ahora más actividad económica que nunca porque «queda sólo hasta 1997». Una actitud similar en el Chile de 1987-1989 podría explicar la confluencia de tanto proyecto grande que entra en producción en 1990-1991 así como la falta de proyectos comparables para reemplazarlos. No es que los inversionistas extranjeros objeten la conducción económica actual. Es que no ocurre nada para concentrarles la mente. Y si parece ilógico que inversionistas apresuren sus inversiones por temor al futuro, no lo es si lo que temen es algo muy preciso: que se impidan inversiones nuevas, sin perjudicar a las antiguas.

En todo caso, no es un buen momento para dejar que la economía

divague, sin iniciativas creativas. Felizmente es fácil tomarlas en Chile porque basta con seguir reduciendo el capital negativo que se acumuló en la época estatista: basta con privatizar, eliminar controles cambiarios, reducir los altísimos impuestos personales. Basta con normalizar.

Chile es todavía la estrella de América Latina para los académicos, para los gobiernos extranjeros, y para los inversionistas que ya están acá. Pero ya no lo es tanto para inversionistas nuevos, por varias razones. De ser el único país en América Latina que privatizaba, Chile pasó a ser casi el único que no privatiza. Eso no sólo desvía la atención a otras partes. También la gente se pregunta por qué no se privatiza cuando el gobierno cree en una economía de mercado, y tiene una «deuda social» que podría pagar con los recursos de la privatización.

Hay otro problema. Gracias al progreso, los activos en Chile son ahora tan caros como en muchos países desarrollados; y ya no hay deuda externa descontada para abaratarlos. El inversionista se ve obligado entonces a compararnos con países desarrollados. Eso sería muy grato si a la vez no tuviéramos residuos tercermundistas: controles cambiarios, un Estado que produce cobre, un René Abeliuk.

El gobierno nos dejó casi eufóricos con su política económica responsable en 1990. Pero eso ya no basta. Para llegar a la primera división es hora de hacer un golpe de timón.

Las formas y los fondos

EN UN ARTÍCULO anterior vimos que el *Padrino III*, tras su fachada de película entretenida, planteaba preguntas incómodas, sobre todo cuando Michael Corleone descubre que en Italia los negocios legítimos son tan inescrupulosos como los de la mafia. La única diferencia es que se escudan detrás de formalidades legales y hasta religiosas.

Parece terrible esta cínica sociedad «italiana». Pero para muchos no lo es. ¿No será tremendamente sabia?, se preguntan. ¿La que mejor se hace cargo de las imperfecciones humanas? Y si a primera vista parecen hipócritas las instituciones que encubren a tanta maldad, ¿no es mejor que esa maldad esté por lo menos algo confinada por las exigencias de las buenas maneras? Y ¿quién es amenazado por la corrupción institucionalizada? Desde luego, el justiciero que arriesga su vida al pretender desenmascararla. ¿Alguien más? Y ese justiciero ¿no estará fanatizado por el resentimiento? ¿No estará oyendo voces falsas? Y aunque tenga razón desde un punto de vista estrictamente racional, ¿hace bien realmente? ¿No pone en peligro a un orden que funciona, uno que, reconociendo que somos pecadores, nos perdona, permitiéndonos entregar nuestras débiles o equivocadas conciencias a la sabiduría colectiva? ¿Uno que nos libera de la angustia, quién sabe si la soberbia, de intentar resolver a solas qué es bueno y qué es malo?

En el *Padrino III* hay un Cardenal que se opone combatir la corrupción, revelar la verdad. Los europeos viven rodeados de cristianismo, dice. Acatan sus formas. Pero no entienden el fondo, no llevan a Cristo por dentro. La postura sincera del Cardenal le cuesta la vida porque amenaza al orden establecido.

Desde luego la «Italia» del *Padrino III* no es reconocible en el maravilloso país de gente espontánea y natural que lleva ese nombre. En este caso «Italia» es una metáfora: las preguntas que suscita son relevantes a cualquier país. Sin duda en Chile también a veces se racionalizan conductas cuestionables, y hay gente que se ampara en formalidades, procedimientos, en la letra de la ley más que su espíritu, o que se aferra al acatamiento acucioso de formas religiosas para acumular créditos que compensen quién sabe qué débitos ocultos.

Hay quienes dirán aquí también que este apego a las formas es un indicio de país civilizado; que hay países donde no hay orden social porque nadie siente la necesidad siquiera de aparentar respeto por nada; que es mejor que haya una institucionalidad hipócrita a que no haya ninguna. Pero el peligro de apostar demasiado a las formas es que el fondo deja de ser percibido, y la sociedad cae en una suerte de irrealidad, con ciudadanos repetitivos, ciegos a los problemas y a las oportunidades. En una sociedad así el ciudadano está a merced del poder de turno, que siempre encontrará sofismas para atropellarlo. Tiendo a creer con George Orwell que no puede haber civilización donde no es valorizada la verdad como tal, por incómoda que sea y por conveniente que a veces parezca subordinarla a algún fin. Además, la historia indica que las sociedades que se basan en negaciones sistemáticas de la verdad, aparte de ser crueles, terminan desplomándose, con consecuencias catastróficas.

A la larga son las sociedades libres las más sólidas e incluso las más ordenadas. Es porque sus instituciones son auténticas, habiendo surgido tanto de la búsqueda de la verdad como de las preferencias ciudadanas. Y son diseñadas más para mediar diferencias que para unir a la gente en ritos comunes, más para buscar la verdad que para proclamarla. Curiosamente en estas sociedades donde nadie predica la unión o la comunión, la gente se vuelve ferozmente solidaria ante una amenaza externa. Es que no hay país que una más a sus ciudadanos que el que les garantiza a cada uno el derecho a ser diferente.

Los mitos del amor

HAY VARIAS PELÍCULAS recientes que usan el poder retórico del cine para replantear polos antinómicos. Por ejemplo, quienes suponíamos buenos resultan ser malos, y viceversa, como en el *Padrino III* Y *Danza con lobos* invierte las convenciones del *western* desde el momento en que un soldado blanco es sorprendido por un indio: el soldado está desnudo y el indio vestido. En *Danza con lobos* los blancos en general parecen indios porque son despiadados, vulgares y tontos, y los indios parecen blancos porque son compasivos, refinados y sabios. Y la película convence. El espectador de *western*, acostumbrado a ansiar la derrota de los indios, ahora se enfurece contra los blancos. Queda demostrado el poder persuasivo de la retórica cinematográfica, capaz de despertarnos emociones que responden más al sesgo de la estructura narrativa que a nuestras propias creencias.

El *Padrino III* y *Danza con lobos* son películas relativamente simples cuya principal complejidad consiste en plantear un maniqueísmo al revés. *Cyrano de Bergerac* es una película mucho más ambigua que explora toda una lucha entre la retórica del poeta Cyrano y las creencias de la bella Roxanne. Ella supone que el joven que más le conviene es Christian de Neuville, porque su belleza física no puede sino reflejar una equivalente belleza interior. Roxanne ni siquiera percibe el tremendo amor que le tiene Cyrano, porque él es feo, de nariz monstruosamente grande. Además, las cartas que le escribe Christian son tan elocuentes que tienen que provenir de un alma refinada y profunda.

Roxanne se casa con él, pero el matrimonio no es consumado. Christian es llamado a la guerra y muere. Sólo después de años de dedicada viudez, Roxanne descubrirá que el autor de las cartas de Christian era Cyrano, pero ya es tarde porque Cyrano también se está muriendo.

Con su rostro Christian le despierta un mito a Roxanne y las palabras del generoso Cyrano lo sustentan. Sin ellas el mito se habría desplomado porque Christian en realidad es tonto. Para mantenerse en pie, el mito necesita retórica, aunque sea prestada. Pero según Roxanne, ella se enamora no del rostro ni de la elocuencia, sino del alma de su amado: la retórica sería sólo su expresión. Si le creyéramos, llegaríamos a inferir que en el amor un mito sólo

se sostiene cuando corresponde a una verdad. Pero la obra no da lugar a esa grata conclusión. Es que Roxanne ignora hasta el final que el alma que las cartas expresa es la de Cyrano, el narigón. Su amor por Christian persiste sin esa importante verdad y por tanto es mito puro. Y si bien Roxanne cree enamorarse de Cyrano cuando él finalmente le confiesa la verdad, ya es de noche. El rostro de Cyrano no se ve; y él está a punto de morir. Roxanne, cuyos amores toleran poca realidad, necesita que sea de noche para descubrir el alma de Cyrano, y necesita que se muera para amarlo, ya segura de que este amor tampoco se consumará.

Cyrano de Bergerac es una fiel versión cinematográfica de la obra de teatro de Edmond de Rostand. Los actores, entre ellos el nuevo «actor nacional» francés Gérard Depardieu, recitan sus alejandrinos rimados con lealtad, aunque con tanta rapidez que parecen estar tratando de ganar tiempo, siendo que la obra es muy larga. Es difícil imaginarse una película que pierda más en los subtítulos. A pesar de eso ha tenido un éxito rotundo en todo el mundo, lo que demuestra lo secundarias que pueden ser las palabras frente a las imágenes en el cine. Aún más que el *Padrino III* o *Danza con lobos*, *Cyrano* manipula al espectador. Con su estructura narrativa sesgada, le hace ansiar que la bella Roxanne se enamore de un narigón gárrulo y feo. Uno termina pensando que el genio verbal de Cyrano es una suerte de metáfora de la seductora retórica del cine.

La novela católica inglesa

EN CULTURAS como la hispana, donde el catolicismo es mayoritario, no se habla de una «novela católica» tanto como ocurre con los novelistas ingleses Evelyn Waugh (1903-1966) y Graham Greene (1904-1991). En Inglaterra el catolicismo es todo un fenómeno literario porque es ajeno a una mayoría de los lectores ingleses. Además, Waugh y Greene se convirtieron al catolicismo: sus obras expresan la lúcida distancia del novato, y a veces también la pasión del converso.

Greene busca la distancia. Le gusta ser afuerino. Según él, lo fue desde el colegio. Su padre era el director, y Greene era visto por sus compañeros como un infiltrado, un potencial traidor. En una notable defensa de Kim Philby, el espía inglés que resultó ser agente ruso, Greene opinó que sólo el traidor percibe y entiende el mundo propio que traiciona, porque lo ve con los ojos de la culpa y la nostalgia. Y sólo él aprecia el mundo ajeno al que accede, porque lo ve con los ojos del sacrificio y de la esperanza.

Greene equipara la traición de Philby a su propia conversión al catolicismo: ambos son actos de convicción, en un mundo de abúlicos que aceptan su entorno porque apenas lo ven; actos que al despertar la mirada dan origen a la escritura. En otro ensayo Greene le atribuye al catolicismo un mérito literario adicional: obliga a observar *sub specie aeternitatis*: la distancia más acongojante de todas.

Waugh no estuvo tan consciente como Greene de los méritos de ser diferente porque no quería serlo. Quería pertenecer, quería ser un pilar de ese *ghetto* tan especial que es la aristocracia católica inglesa. Misión imposible. Era hijo de un mero editor y crítico literario; se educó en Lancing, un colegio privado menor; estuvo en Oxford, pero en Hertford, un *college* también menor. Y era novelista, profesión poco aristocrática; menos aún cuando su tema es la aristocracia y cuando una duquesa de verdad puede reconocerse en la duquesa ridícula del libro. Un novelista así es francamente inevitable porque después va a describir la comida. Es un traidor nato, condenado a ser expulsado de la tribu.

Tal vez la mejor novela de Waugh sea *Reencuentro en Brideshead* (1945). En todo caso es la más conocida por los televidentes chilenos ya que

hace poco la mostró Megavisión. A pesar de los intentos de Waugh de pertenecer, *Brideshead Revisited* está significativamente poblado de protagonistas afuerinos, muchos de ellos traidores. Sebastian Flyte, joven aristócrata católico, se empapa de alcohol para escaparse de su familia. Su hermana Julia comete el desatino de casarse con un canadiense. Lord Marchmain, el padre, perpetra una triple traición: se divorcia, abandona el castillo de Brideshead para vivir en Venecia, y se casa con una italiana. Ella, la segunda Lady Marchmain, se dedica a desmenuzar las recónditas excentricidades de los ingleses desde su penetrante mirada de extranjera. Un amigo, Anthony Blanche, es recibido en todas partes, pero es judío, lo que le permite protegerse del seductor encanto de la aristocracia inglesa, encanto que según él destruye a toda creatividad.

Una de las víctimas de ese encanto es el narrador mismo, Charles Ryder. Como Waugh, Charles es de clase media. «Esa cúpula, ¿también es de Inigo Jones? Parece posterior», comenta, recién llegado a Brideshead. «Charles, no seas tan turista», le objeta Sebastian. Charles después se dedicará a pintar casas de campo, como profesión.

Charles es afuerino también por ser un agnóstico pegado a una familia católica. Observa con estupor cómo la familia se aferra a las reglas de su religión aun cuando las transgrede. Por cierto son los conflictos entre los insistentes instintos y la imborrable teología que le brindan al novelista católico una fuente inagotable de argumentos.

Entre la fe y la pasión

EN EL ARTÍCULO anterior escribí acerca de Waugh y Greene. Opiné que por ser novelistas católicos en Inglaterra, ambos tenían una enriquecedora distancia de su entorno.

El catolicismo también les aporta a ambos una fecunda estructura narrativa, una que desemboca en crisis sin salida cuando las volubles pasiones de los protagonistas se topan con algún dogma intransable. En sus novelas el dogma desempeña un papel similar al del honor en el teatro de un Corneille o un Calderón.

Por ejemplo, en *Reencuentro en Brideshead*, de Waugh, el narrador, Charles Ryder, se enamora tardíamente de su amiga Julia. Lamentablemente ambos ya están casados. Julia, como su hermano Sebastian y su padre, Lord Marchmain, parece ser muy libre, dotada de un aplomo aristocrático que despeja los límites de la conducta. Por eso Charles no se imagina que ella o su familia puedan creer en «tonteras» religiosas. «¿Son tonteras? Ojalá lo fueran», le dice un día Sebastian. Años más tarde, el pecaminoso Lord Marchmain vuelve a Brideshead y justo antes de morir recibe los últimos sacramentos. Está apenas consciente, pero le brota una lágrima. Charles se intuye amenazado. «¿Qué tontera, no?», le comenta a Julia. «¡Ojalá lo fuera!» le contesta ella. Allí Charles entiende que Julia no se casará con él, por mucho amor que le tenga. ¿Quién sabe además si Charles la quisiera tanto si ella no fuera fiel a sus «tonteras»?

Waugh acata la frecuente incompatibilidad entre el instinto y el dogma con resignación. Para Greene es motivo de torturada angustia, sobre todo cuando involucra a debilidades de la carne. En *El corazón de la materia* el héroe, Scobie, no quiere que su mujer sepa que tiene un amante. Pero es inevitable que lo sospeche porque Scobie ya no comulga. Es demasiado honesto para confesarse sabiendo que puede reincidir. Víctima del conflicto entre su pecado y su fe, Scobie comete el peor pecado de todos: se suicida.

Julia, Charles y Scobie enfrentan encrucijadas tan insuperables como la de Ximena en *El Cid*, en la versión de Corneille. Ximena debe matar a Rodrigo, su gran amor, porque él ha matado a Don Diego, su padre. Rodrigo fue provocado por Don Diego y su honor exigió que lo matara. Ximena no lo

querría si hubiese actuado distinto. Pero de paso Rodrigo la deshonró a ella, y él tampoco podría quererla si ella no se vengara de él. Ximena le resume la situación en dos lapidarios alejandrinos.

«Al ofenderme tú te has mostrado digno de mí.

Yo debo, con tu muerte, mostrarme digna de ti.»

Tanto Waugh como Greene se vuelven muy intensos cuando exploran los roces entre el instinto y la ley. Para entenderlos, cabe acordarse que como católicos conversos y minoritarios, toman la fe muy en serio. Y su cultura de clase media inglesa no hace distinciones entre una ley y su espíritu: aborrecible el que escarba en su letra para encontrar un resquicio. Por eso Scobie, Charles y Julia nunca solicitan una «anulación» de su matrimonio: sería para ellos una grotesca hipocresía.

Por cierto Greene, católico empedernido, no comulgó por decenios, porque tenía una amante y no quería incurrir en una confesión liviana. Habrá intuido que los resquicios para «quedar bien» pueden ser más imperdonables que el pecado que pretenden ocultar. Habrá apostado a que Dios lo pescaría a tiempo, a la manera del Padre Brown, el detective de Chesterton citado en *Brideshead Revisited*. «Pesqué al ladrón», dice Brown, «con un anzuelo invisible y un hilo largo para dejarlo divagar hasta los confines de la Tierra y todavía poder atraparlo con un leve tirón».

Le salió la apuesta a Greene. Antes de morir alcanzó a convocar a su sacerdote preferido, el que le sirvió de modelo para su novela *Monseñor Quijote*. Greene recibió los sacramentos. No sé si, como a Lord Marchmain, le haya aparecido alguna lágrima.

La Iglesia rusa

AVECES GENTE que sabe que he estado en Rusia me pregunta si sé algo del resurgimiento religioso allá. En realidad no tengo datos confiables: sólo algunas impresiones.

Antes de ir estuve en Londres con Alexander Ogorodnikov, presidente de un nuevo Partido Democratacristiano ruso. Había tenido una vida sacrificada: años en campos de concentración por su lucha por la libertad religiosa. Conquistada ésta, Ogorodnikov seguía con una preocupación. Según él los patriarcas de la Iglesia eran parte de la nomenclatura comunista. Estaban vendidos, dedicados al lujo.

Si la Iglesia rusa perdió influencia por razones adicionales a la implacable persecución comunista, una de ellas fue justamente su excesiva identificación histórica con el Estado. Se prestó a que la confundieran con el autoritarismo zarista y el sometimiento de los siervos.

En Rusia conocí a gente que ahora se dice cristiana. Pero (como en otras partes) era difícil medir la profundidad de su fe. Una profesora contó que mandaba a su hijo a clases de religión. Pero a la vez creía «prematureo» renunciar al partido. ¿Estaba diversificando sus apuestas? Un domingo en la ciudad santa de Zagorsk vi a gente de todo tipo: no sólo las viejitas de antes sino también jóvenes, entre ellos hasta soldados, que se arrodillaban sin disimular. Pero no era mucha la gente, y la mitad estaba curioseando, con aire de turista.

En todo caso, ¿en qué consiste la Iglesia ortodoxa rusa? ¿Cómo se distingue de otras iglesias cristianas? Si logra resurgir, ¿qué nos podrá aportar?

A primera vista es una Iglesia muy parecida a la católica. Sus dogmas son casi los mismos. Pero un día de verano de 1054 el Cardenal Humbert, emisario del Papa, irrumpe en la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla. Aunque la liturgia acaba de comenzar, el Cardenal está con poco ánimo de rezar: coloca una Bula de Excomunión en el altar. ¿Por qué?

La Iglesia oriental venía objetando dos relativas novedades de la Iglesia latina. Una era el «filioque», palabra agregada al Credo para afirmar que el Espíritu Santo procede del Hijo a la vez que del Padre. El cambio es objetado por los ortodoxos por tres razones. Primero, porque se ha prohibido hacer

cualquier cambio al Credo fuera de un concilio ecuménico. Segundo, porque según ellos el cambio interrumpe el equilibrio de la Santísima Trinidad: roza con el diteísmo. Tercero, porque contradice al Evangelio (Juan, 14, 26).

La otra novedad latina que perturba a los ortodoxos es tal vez más grave, porque involucra cuestiones de poder. Los ortodoxos reconocen al Papa como «primero entre iguales». Pero según ellos, Roma pretende convertir esta «presidencia de amor» en supremacía.

Hay diferencias posteriores de enfoque, que provienen de los contextos históricos distintos de cada Iglesia. La ortodoxa no es desafiada por la Reforma. Tampoco conoce el pensamiento escolástico. Más bien lo rechaza por creer que convierte a Dios en un ser abstracto, y que es una ofensa pretender comprobar su existencia.

El pensamiento ortodoxo en general repudia al «racionalismo occidental», contrastándolo con una visión rusa supuestamente más mística y espiritual. Sin opinar sobre su validez teológica, cabe constatar que existe una intermitente veta «irracionalista» en el pensamiento ruso que ha sido dañina cuando se ha aplicado a la política o a la sociedad. Algunos pensadores rusos actuales creen que por eso la Iglesia ortodoxa puede ser un obstáculo a la modernización del país.

Creo que están equivocados. En el artículo que sigue intentaré identificar aspectos de la tradición ortodoxa que me parecen consistentes con una sociedad libre y moderna, incluso conducentes a ella.

La libertad ortodoxa

EN ESTE ARTÍCULO intentaré reflexionar sobre la combinación de tradición y libertad que sustenta al pensamiento de la Iglesia ortodoxa rusa.

Ya en el primer milenio cristiano, la Iglesia ortodoxa u oriental se distribuía en patriarcados autónomos dentro de una «familia de Iglesias». En cambio en occidente había sólo un patriarca, el de Roma. Para la Iglesia occidental fue tan natural optar por la supremacía del Papa como para la oriental resistirla.

¿Cómo se mantiene la fe en una Iglesia descentralizada, sin jerarquía vertical? Con un solemne apego a las tradiciones. De allí la indignación ortodoxa cuando la Iglesia latina le agrega una palabra al Credo hacia el siglo VI sin convocar a un concilio ecuménico. En 1652-1653, el patriarca Nikon de Moscú decreta que los rusos deban persignarse con tres dedos en vez de dos. En protesta nace el cisma de los Viejos Creyentes, dispuestos a inmolarse antes de ceder.

Comentaristas modernos invocan esta empedernida resistencia al cambio como un obstáculo a una futura sociedad moderna y libre en Rusia. Pero la inmutabilidad de la fe y sus ritos no compromete a los cambios tecnológicos o económicos. Al contrario, la lealtad al pasado es una virtud en una sociedad libre. Las tradiciones son el repositorio de la sabiduría colectiva que la sociedad hereda. Esa sabiduría es superior a la razón coyuntural del gobernante de turno. Como lo ha señalado Hayek, es dañino cambiar las tradiciones, a menos que hagan daño, porque son el lenguaje compartido, el conjunto de códigos que une a la gente y las fortalece contra las arbitrariedades de la dictadura y la anarquía. El respeto por ellas permite que la libertad conviva con el orden y que por tanto perdure.

No es casual que pensadores ortodoxos hayan combinado un acentuado tradicionalismo religioso con un sentido muy profundo de la libertad, que ven como una condición imprescindible de la fe. Por algo, según ellos, Cristo apareció en la Tierra disfrazado de pobre, evitando que un despliegue de omnipotencia obligara a los hombres a amarlo, y empañara ese amor con la adulación interesada que despierta un Rey triunfante. Dostoievsky acusa a la Iglesia católica occidental de doblegar a los fieles con un exceso de imperativos, y de amenazas de infierno al que no los cumpla.

En *Los hermanos Karamazov*, Ivan le cuenta a su hermano Alyosha la «Leyenda del Gran Inquisidor». Según ella Cristo reaparece en España durante la Inquisición. Otra vez se disfraza de pobre. Otra vez busca un amor que nazca de la libertad, y denuncia la apabullante pompa de la Iglesia. El Gran Inquisidor reconoce que Cristo tiene razón, pero percibe que esa razón amenaza al sistema de poder cuya vigilancia le han confiado, y que tiene poco que ver con el amor. Se siente obligado a ejecutarlo por segunda vez.

Por cierto Dostoievsky es un enemigo virulento del catolicismo. Lo equipara al socialismo. Para él ambos son sistemas totalitarios que reducen a la humanidad a un hormiguero. Las opiniones de Dostoievsky en general son las de un novelista apasionado y errático. Pero amerita análisis su concepto de que no hay amor sin voluntad libre. Por cierto es un concepto que nunca ha sido más aceptado por la Iglesia occidental como ahora que se multiplican las anulaciones de matrimonios de quienes se acuerdan haberse casado por obligación, o por la falta de lucidez que proviene de la «inmadurez psicológica». Y no es sino el fundamento de la sociedad libre la idea de que el hombre no se realiza, no contribuye su verdadero potencial, hasta que es libre y por tanto responsable.

A pesar de su apego a la inmutabilidad del dogma, la Iglesia ortodoxa fue desde sus comienzos un bastión de la libertad y por tanto bastante flexible y abierta en muchos aspectos en que la Iglesia Romana es muy rígida. En el próximo artículo concluiré este ciclo de reflexiones comentando algunos de esos elementos de flexibilidad.

La compasión ortodoxa

HOY CONCLUYO mis reflexiones acerca de la Iglesia ortodoxa rusa, examinando instancias concretas en que, con todo su apego a la inmutabilidad del dogma, también es flexible y abierta.

La Iglesia ortodoxa evita los imperativos rutinarios, como la misa obligatoria. El ortodoxo va a misa cuando siente un llamado de amor y si no lo hace un domingo, no es pecado mortal. En cuanto al sacerdocio, el ideal es dedicarse sólo a Dios, sin distracciones. Pero son legítimas las vocaciones de quienes se intuyen incapaces de lograr el ideal de la castidad perpetua. Por eso la Iglesia distingue entre el monje, obligado a la castidad, y el párroco que puede casarse.

En cuanto al matrimonio, la Iglesia ortodoxa quiere que sea para siempre, pero se hace cargo de aquellos desafortunados casos donde no perdura sin que las partes reincidan en pecados desgastantes como el rencor o la ira. Por eso permite el divorcio, sin pretender hipócritamente que el matrimonio no haya ocurrido y que por tanto deba declararse nulo. Desde luego, como el hombre no puede separar lo que Dios unió a través de su Iglesia en el matrimonio, es la Iglesia la que debe autorizar el divorcio en nombre de Dios. Lo hace como una concesión excepcional al pecado, apoyándose en Mateo 19, 9 y en dos principios de su tradición teológica: la «economía» y la «filantropía». Permite un segundo y tercer matrimonio, aunque no un cuarto. Y el ritual del sacramento del matrimonio se vuelve más severo, con más énfasis en la penitencia.

En general los ortodoxos ven a Dios como el «filántropo» que ama a sus criaturas con compasión, entiende sus debilidades, las perdona. Es el Dios que espera el regreso del hijo pródigo, el que busca a la oveja perdida. Si condena, es al fariseo que lo adula por interés, o al que sin compasión o autocrítica tira la primera piedra.

La compasión está muy presente en la literatura rusa. No conozco escenas de perdón y reconciliación tan conmovedoras como las que abundan en las novelas de Dostoievsky y Tolstoi. Para ambos es en el perdón que nace el amor. Porque al perdonar, el hombre reconoce sus propias ofensas. Sólo entonces se despeja su egoísmo, y es capaz de amar al prójimo como a sí

mismo. No es casual que ambos novelistas aborrezcan al mezquino, al calculador, al intolerante, al hipócrita, y sobre todo al justiciero que denuncia a los demás en tanto hace ostentación de su propia virtud.

Los países de religión ortodoxa han tenido una historia difícil. Pero no creo que sea por su religión. Es socialmente sano ese apego tanto a las tradiciones como a la libertad. También el reconocimiento de la imperfección humana, que es la base de la sociedad libre.

¿Por qué se ha creído, como en la Rusia bolchevique, que la compasión implica estatismo y poder centralizado? Tal vez sea cuestión de qué es lo que inspira a la compasión. El hombre que la siente porque se sabe también imperfecto creará en una sociedad libre: si todos somos imperfectos, mejor que debatamos y compitamos, para que el filtro del mercado proteja a la sociedad de nuestras maldades e ignorancias, y destaque a nuestras pocas virtudes. En cambio el que siente compasión porque se cree superior a los demás querrá rescatarlos con una dictadura de gente virtuosa como él. La compasión bolchevique fue de este segundo tipo. Uno de sus inconvenientes es que es incompatible con la autocrítica, cuya ausencia entorpece a cualquier gobierno. Otro es el poder que exige. Inevitablemente desemboca en la antítesis de la compasión: la crueldad.

La revolución rusa distorsionó la compasión cristiana ortodoxa. Cuando esa gran virtud rusa se reencuentre con su origen en la autocrítica, Rusia podrá ser libre.

Las dimensiones políticas

HA SIDO COMÚN vaticinar un eventual conflicto entre la DC, el PPD y el PS. Pero como lo ha señalado Ascanio Cavallo, hay otra pugna en el gobierno. Atraviesa a todos sus partidos y se libra entre los «modernos», que privilegian el crecimiento en una economía de mercado, y los «doctrinarios», apegados al viejo proyecto redistributivo.

Hacia 1970 la política chilena era unidimensional. La gente tendía hacia la derecha o la izquierda, entendidas como polos en una lucha de clases. La política de hoy ha adquirido múltiples dimensiones y éstas entrecruzan los partidos. Desde ya, todos tienen sus «modernos» y «doctrinarios». Por otro lado, los parlamentarios están más conscientes de los intereses de su región. Y hay temas, como el feminismo, que generan posturas impredecibles.

Quiero reflexionar sobre la dimensión que me parece la más interesante de todas, la que podríamos llamar de liberales/conservadores. Es tal vez la más compleja. Por ejemplo, hay liberales en lo económico que son conservadores en lo político y viceversa. Y hay mezclas delicadas cuando el tema es la educación o el divorcio, el aborto o la pena de muerte. En los dos últimos temas se da un fenómeno curioso: muchos que defienden la vida en uno la juzgan prescindible en el otro.

¿Pero qué es ser liberal o conservador? Para que el lector sepa qué entiendo yo por estos términos me permitiré hacer una caricatura de cada uno.

Mi liberal cree en la libertad política, económica y social, sujeto a un Estado de derecho ante el cual todos son iguales. Le entusiasma que cada individuo elabore sus propias metas y desarrolle su propio potencial. Para que a la vez el aporte de cada uno beneficie a la sociedad, cree en un mercado competitivo, que lo aquilate. El liberal, desde luego, tendrá metas propias, pero no las impone a los demás. También espera que nadie le imponga las suyas. Cree en la gente. Cree que su contribución a la sociedad será mayor cuanto más autonomía tiene, cuanto más puede cada uno ser diferente, original. Sabe que una sociedad abierta a las iniciativas individuales estará siempre en proceso de mutación y que sus resultados serán impredecibles. Pero como confía en la gente, no le teme al cambio. Confía en el desenlace aunque lo ignore.

IMPROVISACIONES

— Mi liberal es también compasivo, quiere que nadie sufra penuria. Pero no se siente superior a nadie. Quiere que los pobres sean tan exitosos como él; y si es posible prefiere no humillarlos con limosna. Le entusiasma la movilidad social, donde el proletario tiene la esperanza de dejar de serlo. Y le parece justo que un caballero se vuelva proletario si es ocioso.

— Mi conservador de caricatura desconfía de la libertad. Le gusta que las masas sean guiadas por una elite. Por eso prefiere que se concentre y centralice el poder. No le agrada que los individuos se diferencien. Los quiere unidos, alrededor de un proyecto común. Y exige que el proyecto apunte a fines previsibles. Acepta el cambio, pero sólo cuando se encamina hacia un rumbo escogido, ojalá que por la elite a la que él pertenece. Mejor aún si no hay mucho cambio: el conservador tiene una visión más bien estática de la sociedad y ella lo conduce a expresar su compasión a través de esa limosna que se llama redistribución. No se le ocurre que los pobres podrían volverse ricos, competir con él; mucho menos que él o sus hijos podrían volverse pobres. No se le ocurre no sólo por paternalista sino también por *snob*. Quiere que los proletarios tengan más, pero no que dejen de ser proletarios, mucho menos que aparezcan en su club.

— En mi próximo artículo intentaré demostrar que los conservadores y liberales están en todos los partidos, sean de derecha o de izquierda.

Conservadores y liberales

EN EL ARTÍCULO anterior comenté la multiplicación de dimensiones que se está dando en la política chilena. Me detuve en una, la que nos divide en liberales y conservadores, seamos de derecha o de izquierda.

El conservantismo ha sido asociado con la derecha, y sin duda hay mucho conservador allí: gente adversa al cambio, sobre todo cuando afecta a sus privilegios, cuando obliga a competir a quien ya está acomodado. Pero el conservador de derecha se está volviendo más escaso.

¿Y el de izquierda? Nada más conservador que la idea «socialista» de concentrar el poder en elites para que redistribuyan la riqueza, como emperadores orientales desparramando monedas. Nada más conservador que esos abúlicos monopolios estatales, inmunes a la competencia, sin motivo para innovar. Nada más estático que una sociedad centralizada y estatizada.

El liberalismo fue la izquierda durante una buena parte del siglo pasado. En el siglo XX se ha asociado más con la derecha. Ya no sorprende un liberal de derecha cuando el tema es político o económico. Pero cuando es cultural o religioso, es menos frecuente. El liberal de derecha se indigna si el Estado prohíbe la disolución de un contrato laboral, pero a menudo le exige que prohíba la disolución de un contrato matrimonial.

Por su lado, el liberal de izquierda nos es familiar cuando el tema es político o cultural. En temas económicos era más escaso: ahora lo es cada vez menos. No tiene por qué serlo. Es lógico que la izquierda confíe en el mercado. Según el socialista francés Alain Minc, «es un absurdo histórico que las fuerzas políticas 'progresistas' optaran por los principios de organización más conservadores que se hayan conocido». Es lo que ocurrió en la izquierda cuando los estatistas derrotaron a los anarcosindicalistas, que entendían que es en el mercado donde mejor se realiza la revolución permanente.

Es tal vez más fácil ser liberal para un socialista que para un demócratacristiano. El socialismo procede históricamente del liberalismo. Que se haya vuelto estatista es un error entendible y corregible. En cambio la DC procede del conservantismo. Sus raíces son tradicionalistas, paternalistas y corporativistas. Afortunadamente la DC alemana, y muchos ministros de la DC chilena, están demostrando que esos vicios también son corregibles.

En el debate entre liberales y conservadores se han ido esclareciendo antiguas confusiones entre fines y medios. Creo que ahora ya se entiende que tanto un liberal como un conservador, sea de izquierda o de derecha, quiere ayudar a los pobres; que la diferencia entre los dos es más bien cuestión de cuáles medios son los más eficaces para lograr ese fin deseable. Claro que no es sólo cosa de eficacia. La discrepancia se debe también a diferentes visiones del hombre. Cuando un liberal compadece a los pobres, no se estima superior a ellos. Espera que su pobreza sea transitoria y busca darles los instrumentos para vencerla. El conservador cree, íntimamente, que los pobres no tienen remedio, y los siente inferiores. De allí su paternalismo redistributivo.

Los políticos más conservadores están en los extremos, en el PC o la derecha neofascista. En los otros partidos la correlación entre conservadores y liberales es debatible. ¿En qué partido se coloca un ciudadano cuyo liberalismo abarca lo social, lo cultural, lo religioso, lo económico y lo político?

¿Puede haber un espacio en Chile para un partido liberal de verdad? No lo creo, porque el paquete liberal entero suscita bastante resistencia. E intuyo, con Von Mises, que el liberal no se aviene bien en un partido. El liberal vive con la mente siempre abierta. En cambio los partidos exigen disciplina en torno a un conjunto de opciones ya escogidas.

Ultima carta de Londres

SE PARA EL PÚBLICO entero del Royal Opera House de Londres. Aplauden con euforia. La joven *mezzosoprano* sueca Anne Sofie von Otter está a punto de interpretar *La Cenicienta*, de Rossini. Por sus grabaciones de los *lieder* de Brahms, Wolf y Mahler fue elegida la mejor intérprete de 1990. Pero no es ella la que provoca el entusiasmo. Tampoco es Norma Major o su marido John, recién instalados en el palco real, ni siquiera Raisa Gorbachov, que los acompaña: aplauden a Mijail, a Gorby, al hombre bueno que trajo la paz.

Estoy sentado frente al palco de Gorby, y lo veo mejor que a la Cenicienta. Mientras ella se palanquea una invitación para el baile del Príncipe, pienso en las dificultades que tuvo Gorby para ser invitado a la Cumbre de los Siete. Pienso en su hada madrina, la mujer que le consiguió la invitación, la impecablemente peinada Margaret Thatcher, ahora reemplazada por ese señor que veo sentado al lado de Raisa y que luce un extraño cerquillo, como de niño viejo.

Gorby es la Cenicienta de una Cumbre también operática. Como en la obra de Rossini, desemboca en un septeto final que celebra la bondad de la Cenicienta: *la bonta in trionfo*. Ferretti, el libretista de *La Cenicienta*, nos impone un agónico suspenso antes de llegar al desenlace feliz, con incontables incidentes absurdos que para colmo nos hacen reír. Es que la ópera es un *melodramma giocoso*. También lo es la Cumbre, tramada por libretistas anónimos conocidos como los *sherpas*, los funcionarios que han redactado el texto meses antes. Por cierto los *sherpas* se han puesto anodinos. Ya no hay hermanas feas, ya no hay malos. La Cumbre fue tan armoniosa que se pareció más a un oratorio que a una ópera. Tal vez falte otro acto para que La Cenicienta rusa descubra que los Siete Príncipes la embaucaron con puras palabras, tan vacuas como las que ella misma aportó al baile.

Por cierto Mijail, Raisa y los Major desaparecen en el intermedio. Como los aristócratas en *Anna Karenina*, no se quedan para el último acto porque les espera un banquete. Se lo merecen. Los cuatro han estado concentradísimos, casi sin moverse, con excepción de Raisa que hacia el final de cada escena se saca los anteojos, sabiendo que el público la va a mirar. Donde la máxima preocupación es la vanidad femenina, pienso, las cosas

deben andar muy bien. ¿O será que la Zarina Alexandra hacía lo mismo antes de que derrocaran a su marido Nicolás? No recuerdo si la Zarina usaba anteojos.

Bueno, estoy en Londres. He escrito varias cartas desde acá. Algunos amigos creen que las invento sin moverme de Santiago. Por cierto si no viniera a Londres de verdad, tendría que inventarlo. Pensar una ciudad lejana es una forma de salir de la rutina, demedirse. Londres es una metáfora, un espejo. Además, es un centro cultural notable, tal vez el más importante. Es porque tiene un público exigente y una crítica más exigente aún. Es una crítica que no se siente obligada por las modas, que es irreverente con la vaca más sagrada. Gracias a esa exigencia, cada actor, tenor, escritor o pintor tiene siempre que dar lo mejor.

¿Por qué tildo esta carta de Londres de «última»? No es que me cansé del tema. Es la última de un ciclo, porque *El Mercurio* me ha regalado una cosa maravillosa que transforma a cada día hábil en sábado y que se llama sabático.

De vez en cuando, para nutrir a la escritura hace falta un período de reflexión, de lectura. Durante los próximos meses dejaré de publicar este artículo semanal para después retomarlos, ojalá renovados por el ocio. Desde luego, corro un riesgo. Sin querer, puedo penetrar ese espacio invisible donde el ocio se vuelve compulsivo y ya no es instrumento sino fin. Confío en el poder de otra compulsión: la de querer barajar palabras.

Indice

1987...

El mito de América	3
Una voz de los sesenta	5
La complejidad de los hechos	7
El peligro de aprender inglés	9
Colectivismo o libertad	11
El tiempo de Quito	13
La visión libertaria de Vargas Llosa	15
El tiempo del rombo	17
La nostalgia y sus trampas	19
Brodsky y la poesía invisible	21
El otro sendero del Perú	23
La militancia de la poesía	25
¿Existirá un «arte latinoamericano»?	27

1988...

Un año nuevo ya leído	31
Menard y Zuratas	33
La importancia de ser Faustino	35
Los mitos de Nueva York	37
Un político de safari	39
La danza de los piqueros	41
Wall Street y las noticias	43
El emperador, el escudero, el patriarca y el mendigo	45
La materia de los sueños	47
Don Quijote y sus verdades	49
El arte de Tolstoi	51

El tono menor de Anton Chejov	53
El retrato de un pintor	55
Cuadros de una exposición	57
Tracy Chapman: La niña inmaterial	59
El camino de la libertad	61
Chile y Nueva Zelanda	63
Australia o la distancia tirana	65
Los aniversarios de la libertad	67

1989...

La elegancia popular	71
El libro por venir	73
García Lorca y los mitos de España	75
La Avanzada de Pajaritos	77
Santiago rock	79
Entre vidas paralelas	81
El arte en Italia	83
Las ficciones de Gibreel	85
El decenio de Thatcher	87
Una poesía diferente	89
Los senderos literarios	91
El verano europeo	93
El arte de los museos	95
Los afiches de Gorbachov	97
Los enigmas de un Goya ilustrado	99
La noche de los perros	101
Ahí vienen los rusos	103
La inutilidad del arte	105
Los paisajes de seda	107
La importancia de escribir cartas	109
El crepúsculo de los comunistas	111
La locura de Lucía	113
El desafío de la izquierda	115
Una oportunidad liberal para Aylwin	117

La importancia del desenlace
 El último discurso en Bucarest

1990...

Havel: El dramaturgo Presidente
 La inviolabilidad literaria
 El invierno europeo
 La buena fe de Rushdie
 La ópera de Varsovia
 De Varsovia a Florencia
 El fin del veraneo
 El desafío del Canciller
 La apreciación de la historia
 El escándalo de la tribu
 El despegue vertical de Maquieira
 La importancia de ser japonés
 Notas de viaje
 Educando a los poetas vivos
 La patota de la cueva
 Los galardones literarios
 El talento y la fama
 Perder la cabeza
 Naturaleza muerta con cabeza
 Una mariposa amarilla
 España vertebrada
 Las arrugas de Keith
 Los huevos del picnic
 Las reglas del juego
 El tesoro de la isla
 La novela como biografía
 El año de Donoso
 Donoso por otros medios
 La crisis de la novela
 Lenin en pantuflas
 ¿Qué es una novela?

119
 121
 125
 127
 129
 131
 133
 135
 137
 139
 141
 143
 145
 147
 149
 151
 153
 155
 157
 159
 161
 163
 165
 167
 169
 171
 173
 175
 177
 179
 181
 183
 185

El noticiero ficción	187
La relevancia de la novela	189
La irlandesa del estadio	191
Entre la verdad y la majestad	193
El Rey que no vino	195
El arte de ser bohemio	197
La calle de Kafka	199
El Cervantes de Bioy	201
Un caballero en Buenos Aires	203
De Thatcher a Bush	205
El emperador de las cosas	207
Las colecciones infinitas	209
Los idilios de Ilya Kabakov	211
1991...	
Felipe y Diego	215
La importancia de llamarse Romeo	217
Las penas del Golfo	219
Recuerdos de Moscú	221
La esencia del recuerdo	223
Los rusos y el futuro	225
Carta de Londres	227
Carta de Londres: Los héroes modernos	229
El corrector de estilo	231
De Pavlov a Pavlov	233
Los caminos del poder	235
Ishiguro y la vieja novela inglesa	237
La talentosa barbarie de Amis	239
La muerte de un auténtico	241
El frente externo	243
Don Patricio en Londres	245
La nueva Rusia en Chile	247
A pesar de los amigos	249
Prelados y padrinos	251

Libertad y liderazgo	253
Las formas y los fondos	255
Los mitos del amor	257
La novela católica inglesa	259
Entre la fe y la pasión	261
La Iglesia rusa	263
La libertad ortodoxa	265
La compasión ortodoxa	267
Las dimensiones políticas	269
Conservadores y liberales	271
Ultima carta de Londres	273