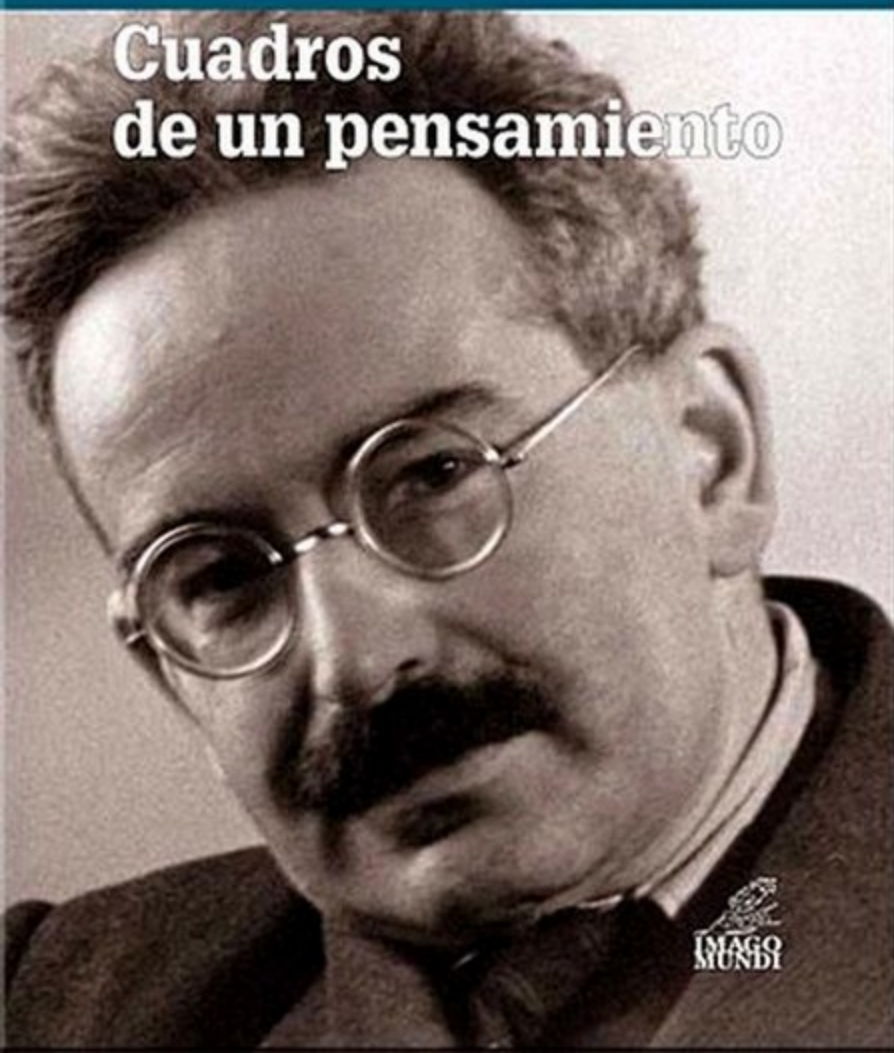


Walter Benjamin

**Cuadros
de un pensamiento**



IMAGO
MUNDI





WALTER BENJAMIN

Selección
Cronología y
Postfacio

Adriana Mancini

Traducción
Susana Mayer
Con la colaboración de
A. Mancini

CUADROS DE UN PENSAMIENTO

Primera Persona
COLECCION



Ediciones
Imago
Mundi

Colección Primera Persona
memorias / cartas / autobiografías
crónicas / diarios / confesiones

dirigida por Yaki Setton

PT2603

E155

H15

1932



FILOSOFIA
LETRAS

H/155/197

ISBN nº 950-793-005-1

© Ediciones Imago Mundi

Diseño de cubierta e interiores: Alejandra Benítez

Printed in Argentina - Impreso en Argentina

Ediciones Imago Mundi

Uruguay 252 1º B (1015) Buenos Aires/Argentina



CRONOLOGIA DE WALTER BENJAMIN

1892 15 de julio. Nace en Berlín. Es el mayor de los tres hijos de Pauline Schönflies y Emile Benjamin. Su padre, propietario de un negocio de antigüedades y marchand de arte.

1902 Inicia sus estudios secundarios en el Friedrich-Wilhelm Gymnasium de Charlottenburg.

1905-1907 Estadía en Haubinda, Thüringen. Continúa sus estudios en el Instituto Pedagógico. Conoce a Gustav Wynecken.

1912 Termina sus estudios secundarios en Berlín. Escribe para la revista "Der Anfang" sobre cuestiones pedagógicas. Conoce al poeta C. F. Heinle a quien lo uniera una profunda amistad.

1913 Viaja por primera vez a París.

1914 Preside el "Jugendbewegung", asociación de estudiantes libres de Berlín, nucleados por su postura crítica con respecto al movimiento nacionalista intransigente alemán. Conoce a Dora Pollak. Se retira del movimiento al estallar la 1ª Guerra. Suicidio de Heinle y su compañera.

1915 Concluye un ensayo sobre Friedrich Hölderlin. Continúa sus estudios sobre filosofía en la Universidad de Munich. Inicia su amistad con Gershom Scholem, estudioso de la mística hebraica, junto a Th. Adorno, su más autorizado editor póstumo.

1917 Matrimonio con Dora Pollak. Se traslada a Berna.

1918 Nace su hijo Stefan. Conoce a Ernst Bloch.

1919 Doctorado en Berna. Su tesis, "El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán".

1920 Regresa a Berlín.

1921 Proyecta editar una revista cuyo título sería *Angelus Novus*.

1921-1922 Escribe su ensayo 'Goethes Wahlverwandtschaften' ('Las afinidades electivas de Goethe'). Amistad con Florens Christian Rang.

1923 Semestre de verano en la Universidad de Frankfurt. Conoce a Theodor W. Adorno, a Sigfried Kracauer y a Erich Fromm.

Prepara su habilitación, tesis de estado, en historia de la literatura alemana moderna.

Traduce los 'Tableaux parisiens' de Charles Baudelaire.

1924 Viaja a Capri de mayo a octubre. Trabaja para su tesis sobre el origen de la tragedia. Primera versión de *Origen del drama barroco alemán*.

Conoce a Asia Lacis. Estudia intensamente filosofía marxista. Escribe, junto a Asia, el artículo 'Nápoles'.*

1925 Hugo Von Hofmannsthal publica su ensayo sobre Goethe, "Las afinidades electivas" en *Die neue deutsche Beiträge*.

Fracasa en su intento de conseguir la habilitación para obtener una Cátedra en la Universidad de Frankfurt. Sin apoyo económico familiar, vivirá en lo sucesivo de su trabajo como escritor, publicista y traductor.

1926-1927 Diciembre-febrero. Viaja a Moscú. Reencuentro con Asia. Durante su estadía escribe su *Diario de Moscú* y el 'Artikel über Moskau', 'Moscú', para la revista *Die Kreatur* que dirigiera Martin Buber.

1927 En París, reencuentro con Scholem, proyecta viajar a Palestina. Traduce a Proust. Comienza a trabajar en 'La obra de los Pasajes'. Experiencia con el hachís.

1928 Ernst Rowohlt publica sus libros *Origen del drama barroco alemán —Ursprung des deutschen Trauerspiels—* y *Dirección única —Einbahnstraße—*

dedicado a Asia Lacis. De esta época datan los artículos 'Weimar' —consecuencia del artículo sobre Goethe que preparó en Moscú para la "Gran Enciclopedia Soviética"—, 'Dos Sueños', 'París, La ciudad en el espejo', 'San Gimignano', 'Marsella'.*

1929 Encuentro con Bertolt Brecht y Asia en Berlín.

Comienza a trabajar para la radiofonía.

"Die Literarische Welt" publica su ensayo 'El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea'.

1930 Divorcio. Continúa con la traducción de las obras de Proust. Publica artículos de crítica literaria sobre Brecht, Valery, Kafka, Gide, Karl Kraus.

Proyectos para la revista *Crisis y Crítica* con Bertolt Brecht y Bernhard von Brentano.

De este período datan los escritos 'Comer', 'Novelas policiales en los viajes', 'Desembalo mi biblioteca' y concluye la serie 'Mar del Norte'*.

1931 Proyecto de un volumen con sus ensayos para Rowohlt.

1932 Abril-julio, estancia en Ibiza. Escribe *Berliner Chronik*, y 'Serie de Ibiza', 'Al sol', 'Autorretratos del soñador',*. Se publica en *Der Uhu* 'La revelación del conejo de Pascuas*'. Probablemente pertenezcan también a este período 'Una vez no es ninguna*', escrita simultáneamente a su lectura de la autobiografía de Trotsky, y 'Otra vez'*.

En julio regresa a Francia, Niza, redacta su primer testamento. Considera, por primera vez, la posibilidad de acabar con su vida.

1933 Marzo, se exilia en París. El nazismo se consolida en Alemania.

Abril-septiembre, viaja nuevamente a Ibiza. Comienza a trabajar para la revista del Institut für Sozialforschung de Frankfurt.

1934-1935 Viaja a Dinamarca, Skovsbostrand donde residía Brecht y a Italia, San Remo. Se publica su en-

sayo 'La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica'. Completa los fragmentos agrupados bajo los títulos "Cuadros de un pensamiento" y 'Breves malabarismos artísticos'.

Continúa con su trabajo sobre los Pasajes.

1936 Publica en Lucerna, Suiza, una antología de cartas, "Hombres alemanes", bajo el seudónimo Detlev Holz.

Segunda visita a Brecht en Dinamarca.

1937-1938 Trabaja sobre Baudelaire.

1938 Viaja a Italia, San Remo, allí se encuentra por última vez con Adorno. Momento crítico en las relaciones entre ambos pensadores. Benjamin rechaza la posibilidad de establecerse en Estados Unidos donde Adorno junto con Horkheimer dirige las actividades del Institut für Sozialforschung.

Julio-octubre, última visita a Brecht en Dinamarca.

1939 Termina el 'París del Segundo Imperio en Baudelaire'. Se publica en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, 'Sobre algunos temas en Baudelaire'. Trabaja en una obra que no concluirá, 'Zentralpark'.

Septiembre, es internado en un campo de trabajo en el campamento de Clos-Saint-Joseph de Nevers. Es liberado en noviembre.

1940 Regresa a París. Escribe 'Tesis sobre el concepto de historia'.

Obtiene, por medio de Horkheimer, un visado para viajar a los Estados Unidos. Ante el avance de los nazis, huye a Lourdes. En septiembre intenta en vano cruzar los Pirineos.

26 de Septiembre, pone fin a su vida en Port Fou.

* Textos incluidos en el presente volumen.

CUADROS DE UN PENSAMIENTO



NAPOLÉS*

Hace algunos años, un clérigo era conducido en un carro a través de las calles de Nápoles acusado de abuso moral. Se lo seguía en medio de maldiciones. En una esquina apareció un cortejo nupcial. El clérigo se levanta, hace el signo de la bendición y todo lo que iba detrás del carro cae de rodillas. Tan incondicional es en esta ciudad la tendencia del catolicismo a reestablecerse a partir de cualquier situación, que si desapareciera de la superficie de la tierra tal vez el último lugar no sería Roma sino Nápoles.

Este pueblo no puede vivir en ninguna parte con tanta seguridad su profusa barbarie, nacida del corazón mismo de la gran ciudad, como en el seno de la Iglesia. Necesita del catolicismo porque junto con él se extiende una leyenda, el aniversario de un mártir, legitimándolo aún sobre sus excesos. Aquí nació Alfonso de Ligorio, el Santo, quien flexibilizó la práctica de la Iglesia Católica de dedicarse con pericia a las artes de la delincuencia y la prostitución controlando estas artes con penitencias más severas o más indulgentes en la confesión, sobre la cual escribió el compendio de tres tomos. Sólo la Iglesia, no la policía, es capaz de hacer frente a la autonomía de la delincuencia, la camorra.

Por eso, quien resulta damnificado no piensa en llamar a la policía si le interesa recuperar lo suyo. A tra-

* Escrito en colaboración con Asia Lacis.

vés de mediadores civiles o eclesiásticos, cuando no personalmente, acude a un camorrista, acordando un rescate con él. Desde Nápoles hasta Castellamare, a lo largo de los suburbios proletarios, se extiende el cuartel general de la camorra continental. Porque esta delincuencia evita zonas en las que se expondría a la policía. Está distribuida en la ciudad y en el suburbio. Eso la vuelve peligrosa. El viajante burgués que va hasta Roma de obra de arte en obra de arte como tanteando una empalizada, no se siente bien en Nápoles.

No se podía comprobar esto de forma más grotesca que convocando a un congreso internacional de filósofos. En las tinieblas de esta ciudad el congreso se desmoronó sin dejar huellas mientras el festejo del septingentésimo aniversario de la Universidad, a cuya hueca aureola había sido dedicado, se desarrolló con el estrépito de un festejo popular. Los invitados a quienes se les había sustraído su dinero y sus documentos en un abrir y cerrar de ojos, aparecían quejándose en la secretaría. Pero tampoco el viajero común se aviene mejor. Ni siquiera Baedeker* logra tranquilizarlo. Aquí las iglesias no se encuentran, las esculturas renombradas están siempre en el ala clausurada del museo y la palabra "manierismo" alerta delante de las obras de la pintura vernácula.

Lo único tolerable es la famosa agua potable. La pobreza y la miseria parecen tan contagiosas como se cuenta a los niños y el miedo feroz a ser engañado no es más que una racionalización insuficiente de esta sensación. Si el siglo diecinueve realmente invirtió el orden medieval natural para las necesidades vitales de los pobres, como dijera Peladán, si la vivienda y la vestimenta se volvieron indispensables a expensas de

* Editorial alemana con cuyo nombre se designa también a una conocida guía de viaje [N. de la T]

la alimentación, aquí estas convenciones han sido des-
terradas. Un mendigo yace sobre la calzada apoyado
contra la acera y agita el sombrero vacío como quienes
se despiden en una estación de tren. Aquí la miseria
conduce hacia abajo como hace dos mil años conducía
a las criptas; aún hoy el camino hacia las catacumbas
atraviesa un "Jardín de los Suplicios", aún hoy los
desheredados siguen siendo los guías en este lugar. La
entrada al Hospital San Gennaro dei poveri es un
complejo de edificios blancos que se cruza a través de
dos patios. A ambos lados de la calle están los bancos
de los inválidos. Ellos siguen a los que salen con mira-
das que no revelan si se les prenden a los vestidos pa-
ra que los liberen o para expiar en ellos apetitos inima-
ginables. En el segundo patio, las salidas están enreja-
das; detrás, los mutilados exhiben sus lesiones y el hor-
ror de transeúntes absortos es su alegría.

Uno de los viejos guía y acerca su linterna a un
fragmento de frescos pertenecientes a los albores del
cristianismo. Entonces hace sonar la palabra "Pompe-
ya", centenaria y mágica. Todo lo que el extraño an-
hela, admira y paga, es "Pompeya". "Pompeya" vuel-
ve irresistible la imitación de yeso de los restos del
templo, la cadena de masa de lava y la persona piojo-
sa del guía. Lo que incrementa el efecto milagroso de
este fetiche es el hecho que la mayoría de los que cre-
en en él, no lo han visto nunca. Es comprensible que
se le construya un nuevo santuario flamante y costoso
a la milagrosa Virgen que reina allí. Es en esta obra y
no en la de los Vettier donde vive Pompeya para los
napolitanos. Y siempre la delincuencia y la miseria re-
tornan allí a su casa.

Fantásticas crónicas de viaje colorearon la ciudad.
En realidad, es gris: un rojo u ocre gris, un blanco gris.
Y totalmente gris contra el cielo y el mar. También es-
to contribuye a quitarle las ganas al burgués. Porque

quien no comprende las formas, aquí verá poco. La ciudad semeja una roca. Vista desde el Castel San Marino, desde lo alto, donde no llegan los gritos, yacé desierta en el crepúsculo, soldada a la piedra. Sólo una franja costera se extiende llana, detrás se superponen las construcciones escalonadas. Los conventillos de seis y siete pisos, de cuyos sótanos suben escaleras, parecen rascacielos comparados con los chalets. En el lugar donde la base rocosa alcanza la orilla, se cavaron cuevas. Como en los cuadros de anacoretas del *trecento*, aquí y allá aparece una puerta en las rocas. Si está abierta, se ven grandes sótanos que son a la vez dormitorio y depósito de mercaderías. Además hay escalones que conducen hacia el mar, a tabernas de pescadores que se instalaron en grutas naturales. Una luz tenue y música débil suben a la noche desde allí.

La arquitectura es porosa como estas piedras. La construcción y la acción se alternan en patios, arcadas y escaleras. Todo conserva un espacio que puede convertirse en escenario de nuevas constelaciones imprevisas. Se evita lo definitivo, lo acuñado. Ninguna situación actual está dada para siempre, ninguna figura pronuncia su "así y no de otra manera". Así se configura aquí la arquitectura, este pedazo decisivo de rítmica comunitaria. Civilizada, privada y de categoría sólo en los grandes hoteles y depósitos del muelle - anárquica, intrincada, pueblerina en el centro, en el que recién hace cuarenta años se trazaron grandes calles. Y sólo en estas calles la casa en sentido nórdico es la célula de la arquitectura urbana. En el centro, en cambio, lo es la manzana, sostenida en sus esquinas por frescos de la Virgen como si fuera con broches de hierro.

Nadie se orienta por los números de las casas. Las referencias son los negocios, las fuentes y las iglesias. Y no siempre se trata de referencias sencillas. Porque la iglesia napolitana típica no se exhibe sobre una pla-

za enorme, visible desde lejos, con naves laterales, coro y cúpula, sino está escondida, empotrada; las cúpulas altas a menudo sólo pueden verse desde pocos lugares y tampoco entonces es fácil llegar hasta ellas; es imposible distinguir la masa de la iglesia de las construcciones profanas que la rodean. El extraño pasa de largo ante ella. La puerta insignificante, muchas veces apenas una cortina, es el pórtico secreto para el iniciado. A él, un solo paso lo traslada de la confusión de patios sucios a la soledad pura del ambiente de una iglesia con paredes blanqueadas de cal. Su existencia privada es el correlato barroco de una intensa vida pública. Porque la vida privada no se desenvuelve aquí entre las cuatro paredes, con la mujer y los hijos, sino en la devoción o en la desesperación. Por calles laterales la vista se desliza sobre escalones sucios hacia tabernas donde tres, cuatro hombres distanciados entre sí están sentados bebiendo, ocultos tras los barriles como tras pilares de iglesia.

En esos rincones apenas se distingue dónde aún se está construyendo y dónde ya comenzó la decadencia. Porque nada se termina ni se concluye. La porosidad no sólo se encuentra con la indolencia del trabajador sureño, sino ante todo con la pasión por lo improvisado, a la cual debe reservarse sin falta un espacio y una oportunidad. Las construcciones sirven de escenario popular. Todas ellas consisten en una enorme cantidad de escenarios animados simultáneamente. Balcón, entrada, ventana, portón, escalera, altillo son escena y palco a la vez. Incluso el ser más miserable es soberano en su sordo doble saber de estar participando a pesar de su abandono de uno de los cuadros irrepetibles de la calle napolitana, de disfrutar en su pobreza del ocio, de seguir el gran panorama. En las escaleras se desarrolla una escuela de dirección artística de alto nivel. Estas, nunca totalmente despejadas, pero tampoco encerradas en el cajón sordo de la casa nórdica, brotan

por partes de las casas, dan una vuelta en esquina y desaparecen, para volver a surgir luego.

La decoración callejera está emparentada con la teatral también en cuanto al material. El papel cumple la función más importante. Espantamoscas rojos, azules y amarillos, altares de papel brillante de colores en las paredes, rosetas de papel en los pedazos de carne crudos. También aparecen artistas que despliegan destrezas de variedad. En una de las calles más animadas hay alguien arrodillado en el asfalto, con una cajita a su lado. Dibuja con tiza de colores un Cristo en la piedra y más abajo, la cabeza de la Virgen. Mientras tanto, se formó un círculo a su alrededor, el artista se levanta y mientras espera al lado de su obra un cuarto de hora, media hora, caen unas pocas, contadas monedas de entre la ronda sobre los miembros, la cabeza y el tronco de la figura. Hasta que las levanta, todos se dispersan y en unos instantes el cuadro quedó pisoteado.

Algunos comen *maccaroni* con las manos, habilidad que exhiben a los extranjeros a cambio de una remuneración. Otras cosas se pagan por tarifa. Los comerciantes pagan un precio fijo por las colillas de cigarrillo que se sacan de las ranuras del piso en los cafés después de la hora de cierre (antes se las salía a buscar con antorchas) y se venden en los puestos del barrio portuario junto con los restos de comida de los restaurantes, sesos de gato cocidos y mariscos. Hay música que va de un lugar a otro: no es melancólica para la corte, sino radiante para las calles. Del carro ancho, una especie de xilófono, cuelgan textos de canciones en colores. Aquí se los puede comprar. Un hombre los hace girar; el otro, a su lado, aparece con el plato ante cualquiera que, distraído, pudiera llegar a quedarse parado. Así todo lo alegre es móvil: música, juguetes, helados se propagan a través de las calles.



Asia Lacin

Esta música es siempre resabio de las últimas fiestas y prelude de las siguientes. Los días de fiesta impregnan irresistiblemente todos los días laborables. La porosidad es la ley que siempre vuelve a descubrirse, inagotable, en esta vida. ¡Hay una huella de domingo escondida en cada día de semana y mucho día de semana en este domingo!

Sin embargo, ninguna ciudad puede marchitarse más rápido que Nápoles en las pocas horas de descanso dominical. Está llena de motivos festivos que parecen haberse arraigado en lo más insignificante. Si se bajan las persianas ante la ventana es como si en otra parte se izaran banderas. Muchachos coloridos pescan en arroyos de azul profundo y miran hacia torres de iglesia maquilladas de rojo. Muy alto encima de las calles se extienden sogas para tender ropa, de las que ésta cuelga como si se tratara de banderas aliñadas. Soles suaves se encienden en las cubas de vidrio con bebidas frías. De día y de noche brillan estos kioscos con sus pálidos jugos aromáticos en los cuales incluso la lengua descubre de qué se trata la porosidad.

Pero si la política o el calendario de alguna forma se prestan, todos estos motivos ocultos y desperdigados se fusionan en una fiesta ruidosa, a la que habitualmente coronan fuegos artificiales sobre el mar. Durante las noches de julio a septiembre una sola franja de fuego recorre la costa entre Nápoles y Salerno. A veces sobre Sorrento, a veces sobre Minori o Praiano, pero siempre sobre Nápoles, se ven bolas de fuego. Aquí el fuego tiene cuerpo y alma. Está sujeto a modas y artificios. Cada parroquia quiere superar la fiesta de la parroquia vecina mediante nuevos efectos luminosos.

El más antiguo elemento de origen chino, la magia atmosférica en forma de cohetes que imitan dragones, se muestra varias veces superior a la pompa telúrica: a

los soles pegados en el piso y al crucifijo rodeado por las llamas del fuego de San Telmo. En la playa, los pinos del Giardino Pubblico forman una recova. Si uno viaja allí durante la noche de fiesta, la lluvia de fuego anida en todas las copas. Pero tampoco aquí hay ensoñación. Sólo el estruendo logra la apoteosis del aplauso popular. Durante Piedigrotta, la fiesta más importante de los napolitanos, este gusto infantil por el bullicio adopta un rostro salvaje. En la noche del 8 de septiembre grupos de alrededor de cien hombres recorren las calles, soplando en enormes bolsas cuya abertura sonora está disimulada con máscaras grotescas. Se rodea a la gente en forma violenta o de otro modo y desde innumerables tubos el tono sordo penetra, desgarrador, en el oído. Hay gremios enteros que se basan en este espectáculo. Los vendedores de periódicos estiran en la boca las hojas del "Roma" y del "Corriere di Napoli". Su grito es manufactura ciudadana.

El comercio, que está arraigado en Nápoles, raya el azar y no se suspende durante el fin de semana. La conocida lista de los siete pecados capitales ubicó la soberbia en Génova, la avaricia en Florencia (los alemanes antiguos opinaban distinto y llamaron "Florenzen" a lo que se conoce como amor griego), la lujuria en Venecia, la ira en Bolonia, la gula en Milán, la envidia en Roma y la pereza en Nápoles. La lotería, irresistible y devoradora como en ninguna otra parte de Italia, es el prototipo de la vida comercial. Todos los sábados a las cuatro de la tarde la gente se apiña en la entrada de la casa donde se sortean los números. Nápoles es una de las pocas ciudades con sorteo propio. La casa de préstamos y la lotería le sirven al Estado para mantener bajo control a estos proletarios: les quita en la segunda lo que les dio en la primera. La embriaguez del azar circunspecto y liberal del que participa toda la familia reemplaza a la embriaguez del alcohol.

Toda la vida de negocios se asimila al azar. Un hombre está parado en una calesa desensillada en una esquina. La gente se amontona a su alrededor. El comerciante toma algo del pescante desplegado elogiándolo sin descanso. Lo ofrecido desaparece, envuelto en un papelito rosa o verde, antes de que la gente lo vea. El hombre lo levanta en la mano y en seguida lo vende por unos pocos *soldi*. Uno tras otro encuentran comprador con el mismo gesto misterioso. ¿Hay rifas dentro de este papel? ¿Porciones de torta con una moneda en cada décima? ¿Qué es lo que vuelve a la gente tan codiciosa y al hombre tan inextricable como el Mograby? - Vende pasta dentífrica.

Para este tipo de comercio el remate es de un valor inestimable y el vendedor ambulante permanece fiel a las antiguas prácticas de feria cuando comienza a desembalar las piezas a las ocho de la mañana: paraguas, telas de camisa, pañoletas, que presenta a su público, primero desconfiado, como si él mismo tuviera que revisar aún la mercadería, luego acalorado, pidiendo precios fantásticos, para más tarde, mientras vuelve a plegar el gran mantel de quinientas liras que había desplegado, ir pidiendo un poco menos con cada pliegue e intentar venderlo finalmente a cincuenta, cuando ya no es más que un pequeño bulto sobre su brazo.- Hay anécdotas divertidas acerca de la habilidad comercial de los napolitanos. En una *piazza* animada a una señora gorda se le cae el abanico de las manos. Desconcertada, mira a su alrededor; es demasiado informe para levantarlo ella misma. Aparece un caballero que está dispuesto a brindarle el servicio por cincuenta liras. Negocian... y la dama recibe su abanico por diez.

¡Feliz distracción la de los depósitos de mercadería! Porque aquí todavía se mezclan con el puesto de venta: son bazares. Se prefieren los pasillos largos. En uno, cubierto de vidrio, hay una juguetería (en la que

también pueden comprarse perfumes y copas de licor) que podría sobrevivir al lado de las galerías de los cuentos de hadas. Y una galería es lo que parece la calle principal de Nápoles, el Toledo. Está entre las más transitadas del mundo. A ambos lados de este angosto pasillo se extiende, atrevido, crudo, seductor, todo lo que se juntó en la ciudad portuaria. Sólo los cuentos de hadas conocen esta larga hilera entre la cual se camina sin mirar ni a derecha ni a izquierda para no dejarse tentar por el diablo. También en esta ciudad hay una gran tienda, pero ésta no ejerce el atractivo de las ricas tiendas de otras ciudades porque esta gran variedad de cosas en tan poco espacio atrae con mucha mayor fuerza. Sin embargo, la gran tienda reaparece como una sucursal mínima entre los pequeños puestos, donde vende tan sólo pelotas, jabones y chocolate.

La vida privada es dispersa, porosa y entreverada. Lo que distingue a Nápoles de todas las grandes ciudades es lo mismo que la acerca al pueblo de los hotentotes: torrentes de vida comunitaria recorren toda postura y ocupación individual. La existencia, el más privado de los asuntos para los europeos del norte es aquí un asunto colectivo como en el pueblo de los hotentotes.

Así la casa no es tanto el refugio al que las personas ingresan, sino más bien el reservorio inagotable del que fluyen. No sólo por las puertas sale lo animado. No sólo de la entrada, donde la gente realiza sus tareas sentada en sillas (pues tienen la habilidad de convertir su cuerpo en una mesa). Los enseres cuelgan de balcones como plantas de maceta. De las ventanas de los pisos más altos bajan canastos para correspondencia, fruta y carbón atados a sogas.

Así como las habitaciones de la casa se repiten en la calle, con sillas, cocina y altar, así, sólo que en forma mucho más ruidosa, la calle se adentra en las alcobas.

Incluso la más pobre está llena de velas de cera, santos de porcelana, racimos de fotos en las paredes y armazones de camas de hierro como la calle está llena de carretas, de personas y de luces. La miseria logró una extensión de los límites, que es el reflejo de la libertad de pensamiento más brillante. El sueño y la comida no tienen horario, a menudo tampoco lugar establecido.

Cuanto más pobre el barrio, más numerosas las cocinas de cantina. El que puede, busca lo que necesita de estas cocinas en plena calle. Los mismos platos tienen un gusto distinto según el cocinero; no se procede al azar, sino según recetas probadas. Así como en la ventana de la *trattoria* más pequeña se amontonan ante el observador el pescado y la carne, hay en esta diversidad de gustos un matiz que excede la exigencia del entendido. En el mercado de pescadores este pueblo de navegantes generó el espacio amplio de estilo holandés para degustar tanta variedad. Estrellas de mar, cangrejos, pulpos del agua del Golfo rebosante de criaturas, cubren los bancos y muchas veces se degluten crudos con un poco de limón. En el cuarto o quinto piso de estos conventillos se crían vacas. Los animales nunca salen a la calle y sus cascos se han vuelto tan largos que no pueden estar parados.

¿Cómo se puede dormir en alcobas de ese tipo? Es cierto que hay allí tantas camas como caben en la habitación. Pero aunque sean seis o siete, la cantidad de moradores asciende muchas veces a más del doble. Por eso todavía se ven niños en la calle tarde a la noche, a las doce, incluso a las dos. Después, a la tarde, están tirados durmiendo detrás del mostrador o sobre un peldaño de la escalera. Este sueño, como también lo recuperan hombres y mujeres en rincones sombríos, no es el guarecido sueño nórdico. También aquí la compenetración de noche y día, de ruidos y silencio, de luz exterior y oscuridad interior, de calle y hogar.

Esto se da incluso en los juguetes. Tenue, con los colores pálidos del Münchner Kindl*, la Virgen se recuesta contra las paredes de las casas. El Niño, a quien tiene ante sí como a un cetro, puede encontrarse con igual rigidez, envuelto, sin piernas ni brazos como muñeco de madera en los negocios más pobres de Santa Lucía. Con estas piezas, los niños pueden golpear donde quieran. También en sus pequeños puños cetro y vara mágica, el Redentor bizantino sigue afirmándose aún hoy. Atrás, madera cruda; sólo el frente está pintado. Vestido azul, motas blancas, ribete rojo y rojas mejillas.

Pero algunos de estos muñecos están poseídos por el demonio de la impudicia, recostados en las vidrieras bajo papel carta barato, broches de madera y ovejas de latón. En los barrios superpoblados también los niños traban rápidamente conocimiento con el sexo. Si en alguna parte, sin embargo, el crecimiento de la familia se vuelve catastrófico, si muere un padre de familia o enferma una madre, entonces no se requiere tener parientes cercanos ni lejanos. Una vecina acepta en su mesa a un niño por poco o mucho tiempo y así las familias se penetran en relaciones que pueden equipararse a la adopción. Los cafés son verdaderos laboratorios de estos procesos de penetración. La vida no puede sentarse en ellos para estancarse. Son ambientes sobrios y abiertos del tipo de los cafés políticos populares y el bar literario vienes de estilo burgués es su opuesto. Los cafés napolitanos son escuetos. Una estadía prolongada es prácticamente imposible. Una taza de *caffè espresso* demasiado caliente - en cuanto a bebidas calientes esta ciudad no tiene rival, como en cuanto a sus sorbetes, *spumones* y helados - induce

* Símbolo de la ciudad de Munich, un pequeño monje en colores negro, celeste y rosa [N. de la T]

amablemente al visitante a partir. Las mesas brillan cobrizas, son pequeñas y redondas y los groseros ya dan lentamente la media vuelta en el umbral. Sólo poca gente tiene un lugar aquí por un breve rato. Tres rápidos movimientos de mano constituyen su pedido.

El lenguaje de los gestos llega más lejos que en cualquier otra parte de Italia. Su diálogo es impenetrable para cualquier extranjero. Las orejas, la nariz, los ojos, el pecho y las axilas son estaciones que los dedos ocupan temporariamente. Esta división resurge en su exigente erótica especializada. Al extranjero le llaman la atención los gestos complacientes y los impacientes roces, cuya regularidad excluye el azar. Sí, aquí el extranjero no sabría qué hacer, pero el napolitano, bondadoso, le dice que se marche. Que siga unos kilómetros hasta Mori. "*Vedere Napoli e poi Mori*", dice con un viejo chiste. "Ver Nápoles y morir" repite el alemán.

MOSCU

I.

Desde Moscú se aprende más rápido a ver Berlín que Moscú mismo. A quien regresa de Rusia, la ciudad se le aparece como recién lavada. No hay suciedad, pero tampoco nieve. En realidad, las calles le parecen tan desoladoramente limpias y barridas como en los dibujos de Grosz. Y también se le vuelve más evidente el realismo de sus tipos. Con la imagen de la ciudad y de su gente ocurre lo mismo que con la situación de los intelectuales: la nueva óptica que se adquiere de ella es el resultado más inequívoco de una

estadía en Rusia. Aunque se conozca tan solo una pequeña parte de Rusia - lo que se aprende es a observar y a juzgar Europa con el saber conciente de lo que ocurre allí. Esto es lo primero que le sucede en Rusia a cualquier europeo perspicaz. Por eso la estadía es, por otro lado, una piedra de toque tan precisa para el extranjero. Insta a todos a elegir su punto de vista. Lógicamente, en el fondo uno sólo podrá estar seguro de comprender la situación correctamente si eligió la postura propia antes de llegar. Especialmente en Rusia sólo puede ver quien ya se ha decidido. En un punto de inflexión del acontecer histórico, como lo vaticina, si no lo establece, el hecho de la "Rusia Soviética", ni siquiera cabe debatir cuál realidad es la mejor, ni cuál voluntad se encuentra en el mejor camino. Solamente se trata de lo siguiente: ¿Cuál realidad converge internamente con la verdad? ¿Cuál verdad se prepara internamente para converger con la realidad? Sólo quien responda claramente estas preguntas es "objetivo". No frente a sus contemporáneos (eso no interesa) sino frente a los hechos actuales (eso es lo decisivo). Sólo quien, a través de su decisión, haya hecho las paces dialécticas con el mundo, puede entender lo concreto. Pero a quien quiera decidirse "sobre la base de los datos", los datos no le ofrecerán base alguna para la decisión. - Al regresar, se descubre ante todo una cosa: Berlín es una ciudad desierta. Las personas y los grupos que se mueven en sus calles están rodeados de soledad. El lujo de Berlín resulta increíble. Y ya comienza sobre el asfalto. Porque el ancho de las veredas es principesco. Éstas convierten al más pobre de los infelices en un *grandseigneur* que pasea por la explanada de su castillo. Las calles de Berlín son principescamente solitarias, principescamente desoladas. Y no sólo en el oeste. En Moscú existen tres, cuatro lugares donde se puede avanzar sin la estrategia de apretarse y ceñirse que se adquiere en la

primer semana (es decir, simultáneamente con la técnica de moverse sobre la superficie helada). Si se llega al Staleshnykov, se respira aliviado: aquí finalmente uno puede pararse inofensivamente frente a las vidrieras y seguir su camino sin participar del paso lento y serpenteante al que la vereda angosta acostumbró a la mayoría. ¡Pero qué plenitud tiene esta hilera inundada no sólo de personas y qué desierto y vacío está Berlín! En Moscú, la mercadería sale por todas partes de las casas, está colgada de las verjas, apoyada en las rejas, extendida sobre el empedrado. Cada cincuenta pasos hay mujeres con cigarrillos, mujeres con fruta, mujeres con golosinas. Están paradas con sus canastos de mercadería a su lado, a veces también con un pequeño trineo. Un pañuelo de lana colorido protege las manzanas o las naranjas del frío, dos ejemplares de muestra están apoyados encima. Al lado, figuras de azúcar, nueces, caramelos. Uno piensa que una abuela antes de salir de su casa buscó todo aquello con lo cual quisiera sorprender a sus nietos. Ahora se para en el camino al costado de la calle para descansar un poco. Las calles de Berlín no conocen esos puestos con trineos, bolsas, carritos y canastos. Comparadas con las calles de Moscú son como una pista vacía sobre la que corre un grupo de ciclistas de la carrera de seis días.

II.

La ciudad ya parece entregarse en la estación de tren. Los kioskos, las lámparas de arco, los grupos de casas se cristalizan en figuras que nunca se repetirán. Pero esto se dispersa en cuanto le busco un nombre. Debo marcharme... Al comienzo no se ve más que nieve, nieve sucia que ya se acantonó y nieve limpia que le sigue. En cuanto se llega se vuelve al período infan-

til. Sobre la gruesa superficie helada de estas calles hay que aprender a caminar de nuevo. Esta selva de casas es tan impenetrable que a primera vista sólo se capta lo deslumbrante. Un cartel con la inscripción "Kefir" alumbraba la noche. Yo reparo en ello como si la Tverskaya, la antigua calle que conduce a Tver, sobre la que ahora me encuentro, realmente fuera aún una carretera y como si aún se viera nada más que llanura a lo largo y a lo ancho. Antes de haber descubierto el verdadero paisaje de Moscú, antes de haber visto su verdadero río, antes de haber encontrado sus verdaderas alturas, ya cada terraplén de carretera es un río discutible, cada número de casa una señal trigonométrica y cada una de sus enormes plazas se me ha vuelto un lago. Sólo que aquí cada paso se da sobre un suelo con nombre. Y donde cae uno de estos nombres, allí la fantasía se construye en un abrir y cerrar de ojos todo un barrio alrededor de ese sonido. Esto desafiará aún mucho tiempo a la realidad futura y quedará atrapado en ella tan quebradizo como un muro de vidrio. Al principio, la ciudad aún tiene cien límites. Pero, un día, el arco o la iglesia que formaban el límite de una zona son de pronto su centro. Entonces la ciudad se convierte en un laberinto para el advenedizo. De pronto, dos calles que había creído alejadas unas de otras se unen en una esquina, como el puño del cochero une el tiro de dos caballos. Sólo en una película podrían desplegarse todas las trampas topográficas en las que cae el novicio en todo su apasionante recorrido: la gran ciudad se le resiste, se enmascara, huye, teje enredos, seduce, hasta el agotamiento de vagar perdido por sus círculos. (Esto podría resolverse por de pronto de forma muy práctica; en las grandes ciudades tendrían que pasar "películas de orientación" para extranjeros durante la temporada.) Pero finalmente triunfan los planos y los mapas: a la noche, en la cama, la fantasía hace malabarismos con edificios, parques y calles verdaderos.

III.

En invierno, Moscú es una ciudad silenciosa. El impresionante movimiento de las calles se desarrolla sin ruido, lo que es producto de la nieve. Pero también de la precariedad del transporte. Señales de automóviles dominan la orquesta de la gran ciudad. Pero en Moscú aún hay pocos autos. Sólo se dispone de ellos para casamientos y fallecimientos y para gobernantes apurados. Lógicamente a la noche encienden faros más fuertes de lo que está permitido en cualquier otra gran ciudad. Y los conos de luz son tan enceguecedores que quien es atrapado por ellos una vez queda desvalido y no se atreve a moverse del lugar. Delante de la Puerta del Kremlin, en medio de la luz fuerte, están los guardias en sus pieles atrevidas color amarillo ocre. Sobre ellos centellea la señal roja que regula el paso del tránsito. Aquí, en el centro del poder ruso, todos los colores de Moscú se unen como en un prismático. Haces de luz excesivamente fuertes de los faros de los automóviles corren en la oscuridad. Los caballos de los soldados de caballería, que tienen en el Kremlin su gran campo de ejercitación, temen su reflejo. Los peatones se abren paso entre autos y caballos inquietos. Largas hileras de trineos con los que se retira nieve. Jinetes aislados. Mudas bandadas de cuervos se posaron en la nieve. El ojo está mucho más ocupado que el oído. Los colores ofrecen lo máximo que pueden frente al blanco. El más pequeño jirón de colores pareciera arder al aire libre. Hay libros ilustrados en la nieve; hay chinos que venden abanicos artísticos de papel y, aún más a menudo, barriletes de papel con forma de peces abisales exóticos. Día tras día está todo preparado para fiestas infantiles. Hay hombres que tienen canastos llenos de juguetes de madera, coches y palas; amarillos y rojos, los coches, amarillos o

rojas, las palas de los niños. Todos estos utensilios tallados y encolados son más sencillos y sólidos que en Alemania, se ve claramente su origen campesino. Una mañana aparecen en la acera diminutas casitas nunca vistas con ventanas relucientes y una verja alrededor de la entrada: juguetes de madera de la gobernación Vladimir. Esto significa que llegó una nueva partida de mercadería. En la venta callejera, los artículos de primera necesidad serios y sobrios se vuelven audaces. Un vendedor con canastos que contienen todo tipo de mercadería colorida como se la puede conseguir en cualquier parte de Capri, canastos de dos asas con severas guardas cuadradas, lleva en la punta de su vara jaulas de papel brillante que tienen pajaritos de papel brillante en su interior. Pero a veces se ve incluso un papagayo de verdad, un ara blanco. En la Miassnitzkaya hay una mujer parada vendiendo artículos de lencería, sobre la mesa o el hombro se le posa el pájaro. El fondo pintoresco para estos animales debe buscarse en otra parte, en el puesto del fotógrafo. Bajo los árboles sin hojas del bulevar hay biombos con palmeras, escaleras de mármol y mares del sur. Pero hay algo más en este lugar que recuerda al sur: la delirante variedad en el comercio callejero. Pomada para zapatos y lapiceras, toallas, trineos para muñecas, hamacas para niños, ropa de mujer, pájaros embalsamados, perchas - todo se saca a la calle abierta, como si en vez de hacer 25° bajo cero fuera pleno verano napolitano. Largo rato me intrigó un hombre que tenía ante sí una pizarra con pequeñas letras. Creí ver en él a un adivino. Finalmente, pude espiarlo una vez en su tarea. Vi que vendía dos de sus letras y se las colocaba al cliente como iniciales en sus galochas. Después, los trineos anchos con sus tres compartimentos para cacahuètes, avellanas y *semichky* (semillas de girasol que ahora, por disposición del soviét, no pueden venderse en lugares públicos). Hay cocineiros ambulantes que se concentran en los alrededores de

la bolsa de trabajo. Venden tarta caliente y rebanadas de fiambre fritas. Pero todo esto se desarrolla silenciosamente, aquí se desconocen los gritos como los profiere el comerciante sureño. La gente se dirige al transeúnte más bien con discursos serios, a veces murmurados, que tienen algo de la sumisión del mendigo. Una sola casta recorre estas calles con ruido, se trata de los trapeeros con su bolsa en la espalda; su grito melancólico impregna todos los barrios una o varias veces por semana. La venta ambulante es en parte ilegal y por eso procura no llamar la atención. Mujeres paradas ofreciendo a los transeúntes un pedazo de carne cruda, un pollo, un jamón apoyado simplemente sobre una capa de paja. Se trata de vendedoras sin autorización. Son demasiado pobres para pagar una tasa para un puesto de mercadería y no tienen tiempo de hacer varias horas de fila en una oficina pública para conseguir una concesión semanal. Si viene un miliciano simplemente salen corriendo. El comercio callejero culmina en los grandes mercados, en la Somlenskaya y en el Arbat. Y en la Sucharevskaya. Este mercado, el más famoso, está ubicado bajo una iglesia que sobresale con sus cúpulas azules por sobre los puestos. Primero se atraviesa el barrio de los vendedores de hierro viejo. Tienen su mercadería sencillamente apoyada en la nieve. Se encuentran cerraduras viejas, cintas métricas, herramientas, utensilios de cocina, material electrotécnico. Se hacen reparaciones ahí mismo; yo he visto soldar sobre una llama de soplete. En ninguna parte hay asientos, todos están parados, parlotando o vendiendo. En este mercado se puede reconocer la función arquitectónica de la mercadería: paños y telas forman pilastras y columnas; zapatos, *valinki**, que están colgados de los cordones, alineados por encima del mostrador, se convierten en los techos del

* Botas de fieltro. [N. de la T.]

puesto; grandes *garmoschkas* (acordeones) forman murallas que resuenan, o sea, una especie de muros de Memnón. No sé si en las pocas santerías todavía se venden en secreto esos íconos extraños cuya comercialización ya estaba penada por el zarismo. Había entonces una Virgen con tres manos. Está semidesnuda. Del ombligo sale una mano fuerte y bien formada. A izquierda y derecha se extienden las otras dos en el gesto de la bendición. La tríada de estas manos se toma como un símbolo de la Santísima Trinidad. Había además otra imagen de la Virgen, que la mostraba con el abdomen abierto; de él salían nubes en lugar de entrañas; en su centro baila el niño Jesús y tiene un violín en la mano. Como la venta de íconos se considera parte del rubro de venta de papel e ilustraciones, estas santerías se ubican al lado de los puestos de artículos de papelería, de modo que están flanqueadas por todos lados por imágenes de Lenin como un preso por dos gendarmes. Tampoco de noche se interrumpe totalmente la vida callejera. En portones oscuros uno se choca con pieles como casas. Allí se apoltronan guardias nocturnos sobre sus sillas y de vez en cuando caminan un poco.

IV.

Los niños son importantes en el cuadro callejero de todos los barrios proletarios. Son más numerosos allí que en los demás barrios, se mueven más seguros y son más activos. Moscú está lleno de niños en todos sus distritos. Ya entre ellos hay una jerarquía comunista. La encabezan los *komsomolzes*, que son los mayores. Tienen sus clubes en todas las ciudades y son en realidad la nueva generación adiestrada del Partido. Los más pequeños se hacen "pioneros" a los seis años. También ellos se reúnen en clubes y llevan un corbatín rojo como distintivo orgulloso. Finalmente, los peque-

ños bebés se llaman "Oktjabr" ("octubres") o también "lobos" desde el momento en que saben señalar el retrato de Lenin. Pero existen además los *besprisornnyes* echados a perder, anónimamente tristes. De día, por lo general se los ve solos; cada uno recorre su propia senda de guerra. Pero de noche se reúnen en grupos ante las fachadas de los cines fuertemente iluminadas y se cuenta a los extraños que no es bueno cruzarse con una de estas bandas cuando uno vuelve solo de noche a su casa. Para hacerse cargo de estos jóvenes totalmente indisciplinados, desconfiados, amargados, al educador no le quedó otra posibilidad que salir él mismo a la calle. En todos los distritos de Moscú se instalaron ya hace años "hogares para niños". Éstos dependen de una empleada que en pocas ocasiones cuenta con más de una ayudante. Asunto suyo cómo logra acercarse a los niños de su distrito. Se reparte comida, se juega. En un principio vienen veinte o cuarenta, pero si una coordinadora encara bien la tarea, después de dos semanas puede haber cientos de niños llenando el lugar. Se sobreentiende que los métodos pedagógicos convencionales nunca lograrían sus objetivos con estas masas de niños. Para poder tan siquiera llegar a ellos, ser escuchado, es necesario adherirse a las consignas de la calle y a las de la vida colectiva en general tan de cerca y tan claramente como sea posible. En la organización de cuadrillas de niños de este tipo la política no es una tendencia sino un tema obvio, un material ilustrativo tan evidente como lo es el almacén o la casa de muñecas para los niños burgueses. Si además se tiene en cuenta que una sola coordinadora tiene que vigilar, entretener, dar de comer a los niños durante ocho horas, llevando además la contabilidad de todos los gastos necesarios para la leche, el pan y los materiales, que es responsable por todo esto, entonces quedará claro cuánto espacio para su existencia privada le queda a quien desempeña esta tarea. Pero en medio de las imá-

genes de la miseria infantil ni por lejos superada todavía, quien presta atención, constata una cosa: cómo el orgullo liberado de los proletarios coincide con la actitud liberada de los niños. En un recorrido por los museos de Moscú la sorpresa más positiva consiste en ver cómo los niños y los trabajadores se mueven sin inhibiciones por estos salones, en grupos o solos, a veces alrededor de un guía. Aquí no queda nada del abatimiento desolador de los escasos proletarios que en nuestros museos apenas se atreven a mostrarse ante los demás visitantes. En Rusia, el proletariado ha comenzado a tomar posesión verdaderamente de la cultura burguesa, entre nosotros cuando acude a un museo tiene la sensación de estar planeando un robo. Es cierto que especialmente en Moscú hay colecciones con las cuales los trabajadores y los niños pueden sentirse rápidamente familiarizados y como en su casa. Está, por ejemplo, el Museo Politécnico con sus muchos miles de experimentos, aparatos, documentos y maquetas sobre la historia de la producción de materias primas y de la industria transformadora. Está también el museo del juguete, conducido en forma excelente, que ha reunido bajo su director Bartram una colección valiosa e instructiva de juguetes rusos que sirve tanto al investigador como a los niños que pueden pasear durante horas por estos salones (a la tarde hay además un importante teatro de títeres gratuito, tan bello como sólo se encuentra uno en Luxemburgo). Está la famosa Galería Tretiakoff, donde se comienza a comprender qué es pintura de género y cómo ésta se adecua especialmente a los rusos. Aquí el proletario encuentra motivos de la historia de su movimiento: "un conspirador sorprendido por gendarmes", "regreso de un desterrado de Siberia", "la pobre institutriz entra en servicio en la casa de un comerciante rico". Y el hecho de que estas escenas estén realizadas totalmente en el estilo de la pintura burguesa no sólo no daña, sino que las acerca aún

más a este público. Es que la educación artística (como Proust lo da a entender muy bien algunas veces) no se fomenta justamente con la contemplación de "obras maestras". Es más, el niño o el proletario, que recién se están formando, consideran con justa razón obras maestras obras distintas de las que lo son para el coleccionista. Esos cuadros tienen para él un significado muy pasajero pero muy sólido y el parámetro más estricto sólo se vuelve necesario frente a las obras actuales que se refieren a él, a su trabajo y a su clase.

V.

La mendicidad no es agresiva como en el sur, donde la insistencia del harapiento aún revela un resto de vitalidad. Aquí es una corporación de moribundos. Las esquinas de algunos barrios están cubiertas de atados de trapos - camas en el enorme lazareto "Moscó" que yace allí al aire libre. Largos discursos implorantes asaltan a la gente. Hay allí un mendigo que comienza a gemir lenta e intermitentemente cada vez que se le acerca un transeúnte del que espera algo; esto va dirigido a los extranjeros que no hablan ruso. Otro está exactamente en la postura del pobre para el cual San Martín se rasga la capa con la espada en las ilustraciones antiguas. Está arrodillado, con ambos brazos extendidos. Poco antes de Navidad, dos niños se sentaban todos los días en la nieve ante el muro del Museo de la Revolución, cubiertos con harapos y lloriqueando. (Pero delante del Club Inglés, el más elegante de Moscú, a quien pertenecía antes este edificio, ni siquiera eso les hubiera sido posible.) Habría que conocer Moscú tan bien como estos niños que mendigán. Ellos conocen una esquina al lado de una puerta de un determinado negocio donde a una determinada hora pueden calentarse durante diez minutos, saben

dónde pueden conseguir corteza de pan un día de la semana a una determinada hora y dónde hay un lugar libre para dormir entre una pila de caños. Han hecho de la mendicidad un gran arte con cientos de esquemas y variantes. En esquinas de mucho movimiento controlan a la clientela de un pastelero, se acercan al comprador y lo acompañan lloriqueando y pidiendo, hasta que éste les termine cediendo un pedazo de su tarta caliente. Otros tienen su puesto en una terminal de tranvía, suben a un vagón, cantan una canción y juntan *cópecs*. Y hay lugares, lógicamente pocos, donde incluso la venta callejera tiene el aspecto de la mendicidad. Unos mongoles están parados ante el muro de Kitai Gorod. No están alejados más de cinco pasos el uno del otro y venden maletines de cuero; cada uno exactamente la misma mercadería que su vecino. Tiene que haber un acuerdo detrás de esto, porque no pueden querer hacerse de veras una competencia tan estéril. Probablemente en su patria el invierno sea igual de riguroso y sus pieles harapientas no sean peores que las pieles de los nativos. Sin embargo, son los únicos a quienes se tiene compasión en Moscú a causa del clima. Incluso todavía existen curas que salen a mendigar para su iglesia. Pero es raro ver a alguien dando. La mendicidad ha perdido su fundamento más sólido, el remordimiento de conciencia social, que abre tanto más los bolsillos que la compasión. Por lo demás, parece una expresión de la miseria inmutable de estos mendigantes, o tal vez sea sólo la consecuencia de una organización inteligente, que, entre todas las instituciones de Moscú, la mendicidad sea la única confiable, la única que mantiene su lugar sin cambios, mientras a su alrededor todo se desplaza.

VI.

Aquí todas las ideas, todos los días y todas las vidas parecen estar puestas sobre la mesa de un laboratorio. Y como si fueran metales, de los que se trata de extraer por todos los medios una materia desconocida, tienen que dejar que se experimente con ellos hasta el agotamiento. No hay organismo ni organización que pueda sustraerse a este proceso. Los empleados en las empresas, las oficinas en los edificios, los muebles en las viviendas, todo se reagrupa, se traslada y se corre de aquí para allá. En los clubes, como si se tratara de centros experimentales, se estrenan nuevas ceremonias para dar nombre a los recién nacidos y para la celebración de bodas. Se modifican las disposiciones todos los días, pero también las estaciones de tranvía se desplazan, hay negocios que se convierten en restaurantes y algunas semanas más tarde en oficinas. Este asombroso método de ensayo —aquí se lo llama "*remonte*"*— no sólo afecta a Moscú, es un método ruso. En esta pasión imperante hay tanta voluntad ingenua para el bien como curiosidad y jugueteo desmesurados. Pocas otras cosas caracterizan tan marcadamente a Rusia en la actualidad. El país está movilizado tanto de día como de noche, por supuesto, con el Partido a la cabeza. Sí, lo que distingue al bolchevique, al comunista ruso, de sus camaradas occidentales es esta disposición incondicional a la movilización. La base de su existencia es tan exigua que año a año está listo para partir. De otra forma no podría enfrentar esta vida. ¿En qué otra parte podría pensarse que de un día para el otro se nombre director de un teatro estatal a un militar meritorio? El ac-

* Renovación general. [N. de la T.]

tual director del teatro de la revolución es un ex-general. Es verdad: fue literato antes de convertirse en militar victorioso. O, ¿en qué otro país pueden oírse historias como la que me contó el "chveizar" de mi hotel? Hasta 1924 estuvo en el Kremlin. Después, un buen día, enfermó gravemente de ciática. El Partido lo hizo atender por sus mejores médicos, lo envió a Crimea, hizo que tomara baños de fango e intentara el tratamiento con rayos. Cuando todo fue en vano, se le dijo: "Usted necesita un cargo en el que pueda cuidarse, donde no pase frío y no tenga mucho movimiento". Al día siguiente, era portero de hotel. Cuando esté curado, va a volver al Kremlin.- Finalmente, también la salud de los camaradas es ante todo una valiosa posesión del Partido que, llegado el caso, dispone lo que considera conveniente para conservarla más allá del individuo. Así es por lo menos como lo describe Boris Pilnjak en una excelente "nouvelle". En contra de su voluntad, se interviene quirúrgicamente a un alto funcionario y el desenlace de la operación es fatal. (Se nombra en este caso a una persona muy importante entre los muertos de los últimos años.) No existe ni conocimiento ni habilidad a los que la vida colectiva no eche mano en alguna forma para ponerlos a su servicio. El "spez", así se llama aquí en general al especialista, es el modelo de la objetivación y el único ciudadano que representa algo independientemente de su accionar político. A veces, el respeto por él roza el fetichismo. En la Academia Roja de Guerra, por ejemplo, se empleó como docente a un general que está desacreditado por su actuación en la guerra civil, donde hizo ahorcar sin reparos a todos los bolcheviques que tomó prisioneros. Para los europeos, este punto de vista, que subordina el prestigio de la ideología al conocimiento técnico, es prácticamente incomprendible. Pero del lado opuesto se da el mismo caso. Porque no fueron sólo los militares del zarismo

los que, como se sabe, se pusieron al servicio de los bolcheviques. También los intelectuales vuelven con el tiempo como especialistas a sus cargos que sabotearon durante la guerra civil. No existe oposición, inteligencia que está a un costado y se consume bajo el yugo, como se la piensa en Occidente, mejor dicho, ya no existe. O aceptó el cese de fuego con los bolcheviques — no importa con qué reservas— o fue aniquilada. En Rusia —justamente fuera del Partido— no hay más oposición que la absolutamente leal. Porque a nadie le pesa tanto esta vida como al marginado. Soportar esta existencia en el ocio es imposible porque solamente se vuelve bella y comprensible hasta en el más mínimo detalle a través del trabajo. Introducir las propias ideas en un campo de fuerzas dado, un mandato aunque más no sea potencial, contacto organizado y garantizado con camaradas - esta vida depende tanto de estas cosas que quien prescinde de ellas o no está en condiciones de lograrlas, decae espiritualmente como si estuviera preso e incomunicado durante años.

VII.

El bolchevismo abolió la vida privada. La burocracia, el quehacer político, la prensa, son tan poderosos que ni siquiera queda tiempo para intereses que no confluyan con ellos. Tampoco queda espacio. Viviendas que en sus cinco u ocho habitaciones cobijaban antiguamente a una familia, ahora albergan muchas veces hasta a ocho. A través de la puerta del pasillo se ingresa a una pequeña ciudad. Más a menudo aún, a un campamento. Ya en la antesala uno suele tropezarse con camas. Es que, por lo general, sólo se acampa entre las cuatro paredes y habitualmente el escaso inventario son sólo restos de objetos pequeñoburgueses

que parecen aún más deprimentes porque la habitación está escasamente amoblada. Es que el estilo pequeñoburgués exige que nada falte: las paredes tienen que estar cubiertas de cuadros, el sofá, de almohadones, los almohadones, de fundas, las repisas de chucherías, las ventanas, de vidrios de colores. (Las habitaciones pequeñoburguesas de ese tipo son campos de batalla sobre los cuales ha pasado, triunfal, la embestida del capital de la mercancía; ya no puede crecer nada humano). De todo esto sólo se han conservado cosas sueltas al azar. Una vez por semana los muebles se reacomodan en las habitaciones vacías —ese es el único lujo que se dan con ellos y a la vez una forma radical de desterrar de la casa la comodidad junto con la melancolía con que ésta se paga. Los hombres soportan vivir allí dentro, porque su forma de vida los hace distanciarse de su casa. Su residencia es la oficina, el club, la calle. Del móvil ejército de funcionarios aquí sólo se encuentra la retaguardia. Cortinas y tabiques que muchas veces sólo llegan a la mitad de la altura de la habitación tuvieron que multiplicar la cantidad de ambientes. Porque a cada ciudadano le corresponden legalmente sólo trece metros cuadrados de superficie habitable. Cada uno paga por su vivienda según sus ingresos. El Estado —la propiedad de todas las casas fue estatizada— cobra a los desocupados un rublo mensual por la misma superficie por la cual los más pudientes pagan sesenta o más. Quien aspira a tener más espacio del prescrito tiene que abonar un múltiplo de este valor, si no lo puede justificar mediante su trabajo. Si uno se aparta del camino señalado, a cada paso choca con un inmenso aparato burocrático y con costos exorbitantes. El miembro de un sindicato que presenta un certificado médico y recorre las instancias previstas, puede atenderse en el sanatorio más moderno, ser mandado a los baños termales de Crimea, disfrutar de costosos trata-

mientos con rayos, sin mendigar y pudrirse en la miseria, si no está en condiciones de comprarse todo esto por miles de rublos como miembro de la nueva burguesía. Los asuntos que no pueden justificarse en el marco colectivo requieren un esfuerzo descomunal. Por ese motivo no hay "espíritu hogareño". Pero tampoco hay cafés. El libre comercio y la inteligencia libre fueron abolidos. Así, los cafés perdieron su público. Por lo tanto, sólo quedan la oficina y el club para resolver todos los asuntos, aún los más privados. Pero aquí se actúa bajo el hechizo del nuevo "byt", del nuevo entorno, ante el cual nada existe sino la función del trabajador en la vida colectiva. Los nuevos rusos dicen que el entorno es el único educador digno de confianza.

VIII.

Todos los ciudadanos de Moscú tienen sus días ocupados hasta el tope. A cualquier hora se convocan sesiones y comisiones en las oficinas, en los clubes, en las fábricas, muchas veces no tienen a disposición un espacio propio, se reúnen en rincones de redacciones ruidosas, en las mesas sin tender del comedor de una fábrica. Existe entre estos eventos una especie de selección natural, de lucha por la subsistencia. De alguna forma la sociedad los proyecta, los planifica, se convocan. Pero esto debe repetirse muchísimas veces hasta que uno de ellos sale bien, está en condiciones de subsistir, se adecua, se lleva a cabo. Nada ocurre como estaba planeado y era de esperarse - esa frase banal para la realidad de la vida se cumple en todos los casos en forma tan absoluta y tan intensa que el fatalismo ruso se torna comprensible. Y si en la vida colectiva se fuera imponiendo el cálculo civilizador, en principio sólo se complicaría la cuestión. (En una casa que sólo dispone

de velas se está mejor provisto que en una donde está instalada la luz eléctrica pero la central de energía se descompone todo el tiempo). A pesar de toda "racionalización", ni siquiera en la capital rusa existe una valoración del tiempo. El "Trud", el instituto sindical para la ciencia del trabajo, realizó una campaña en favor de la puntualidad bajo la conducción de su director, Gastieff. Desde entonces muchos relojeros se radicaron en Moscú. Siguiendo costumbres medievales y gremiales se instalan todos en unas pocas calles, en el Kusnetski Most*, en la Uliza Gerzena. En realidad, uno se pregunta quién los necesita. "El tiempo es dinero" - para esta frase asombrosa se recurre en las proclamas a la autoridad de Lenin; tan ajena le es al ruso la sensibilidad por el tema. Ante todo, se distraen. (Podría decirse que los minutos son un aguardiente barato que no termina de saciarlos, están ebrios de tiempo.) Si se está rodando en la calle una escena para el cine se olvidan por qué salieron y hacia dónde van, se quedan horas siguiendo la filmación y llegan perturbados a la oficina. Es por eso que en el aprovechamiento del tiempo es donde el ruso seguirá siendo "asiático" por un largo período.- Una vez necesito que me despierten a las siete de la mañana: "Mañana por favor me golpea a las siete." Con esta frase desencadeno el siguiente monólogo shakesperiano en el "chveizar" (así se llama a los criados): "Si nos acordamos, lo vamos a despertar, pero si no nos acordamos, entonces no lo vamos a despertar. En realidad, por lo general nos acordamos, entonces despertamos a la gente. Perc lógicamente, a veces también nos olvidamos, cuando no pensamos en ello. Entonces no despertamos. Es que obligados no estamos, pero si lo recordamos a tiempo, entonces lo hacemos igual. ¿Cuándo quiere usted que lo despierten?"

* Puente de la Herrería. [N. de la T.]

¿A las siete? Entonces lo vamos a anotar. Usted ve, pongo el papelito allí, ahí él lo va a encontrar. Lógicamente, si no lo encuentra, entonces no lo va a despertar. Pero, por lo general, despertamos a la gente." En el fondo la unidad de tiempo es el "*ssitschass*". Eso significa "en seguida". Se puede llegar a oír diez, veinte, treinta veces como respuesta y pueden transcurrir horas, días o semanas hasta que lo prometido sucede. No se escucha habitualmente la palabra "no". La respuesta negativa queda en manos del tiempo. Por eso las catástrofes temporales, los choques temporales, están tan a la orden del día como la "*remonte*". Enriquecen muchísimo las horas, agotan los días, convierten cada vida en un instante.

IX.

Viajar en tranvía en Moscú es ante todo una experiencia táctica. Este es tal vez el primer lugar donde el advenedizo se acomoda a la marcha de la ciudad y al ritmo de su población campesina. Un viaje en tranvía muestra en pequeña escala el experimento de trascendencia mundial que se está llevando a cabo en la nueva Rusia, es decir, cómo la técnica y las formas primitivas de existencia se impregnan mutuamente. En el tranvía eléctrico las conductoras están en su sitio envueltas en sus pieles como las mujeres de los samoyedos en el trineo. Al subir al vagón, por lo general repleto a más no poder, tienen lugar enérgicos golpes, empujones y contragolpes en un clima silencioso y cordial. (Nunca percibí una palabra desagradable en esta circunstancia.) Una vez en el interior del vehículo recién comienza la expedición. A través de los vidrios congelados no se puede reconocer dónde se encuentra el coche en ese momento. Pero el mero enterarse tampoco es de gran ayuda. El camino hacia la salida está

atascado por una cuña humana. Como hay que subir por atrás pero abandonar el vagón por adelante, hay que abrirse camino a través de esta masa. Por lo general, el transporte se realiza obviamente de a tandas; en las estaciones importantes el vagón prácticamente se vacía del todo. De forma que en Moscú incluso el tránsito es en gran parte un fenómeno de masas. Uno puede tropezarse, por ejemplo, con caravanas enteras de trineos que obstruyen en larga hilera las calles porque en cinco o seis trineos se ubican cargas para las que haría falta un camión. Aquí los trineos tienen en cuenta primero al caballo, luego al pasajero. No conocen ni el más mínimo derroche. Una bolsa de alimento para el caballo, una manta para el pasajero —y eso es todo. En el banco estrecho no caben más que dos, y como no hay respaldo (si no quiere llamarse así a un bajo reborde) hay que mantener bien el equilibrio en las curvas sorpresivas. Todo está dispuesto para el paso más ligero; no se toleran bien los viajes largos en el frío y además las distancias en este enorme pueblo son imprevisibles. El *isvochik** conduce cerca de la acera. El pasajero no viaja como ocupando un trono ni ve por encima de todos los demás y con su manga va rozando a los transeúntes. También esto es una experiencia incomparable para el tacto. Si los europeos disfrutan en rápido viaje el sentirse superiores, el dominio sobre el montón, los moscovitas en el pequeño trineo, en cambio, están estrechamente mezclados con los hombres y las cosas y si además llevan consigo una cajita, un niño o un canasto —para todo esto el trineo es el medio de transporte más económico— entonces verdaderamente quedan enclavados en el trajín de la calle. No miran desde arriba: sólo una mirada suave y veloz que roza piedras, hombres y caballos al pasar. Uno se siente como un niño que se desliza por la casa en su sillita.

* Cochero. [N. de la T.]

X.

La Navidad es una fiesta del bosque ruso. Anida en las calles por varias semanas con pinos, velas y adornos para el árbol. Porque la época del Adviento de los cristianos griegos ortodoxos se superpone con la Navidad de aquellos rusos que festejan según el calendario occidental, es decir, según el nuevo calendario estatal. No existe otro lugar donde se vean adornos tan hermosos en los árboles de Navidad. Barquitos, pájaros, peces, casas y frutos se apiñan en la venta callejera y en los negocios y el museo Kustarny de arte popular organiza todos los años para esta época un tipo de feria modelo. En un cruce encontré una mujer que vendía adornos para árboles de Navidad. Las bolas de vidrio, amarillas y rojas, brillaban al sol; parecía un cesto de manzanas mágico, donde el rojo y el amarillo se reparten en los distintos frutos. Pinos recorren la ciudad sobre bajos trineos. A los pequeños sólo se los adorna con moños de seda; pinitos cuyas ramas terminan en seda azul, rosa, verde, están parados en las esquinas. Y a los niños los juguetes de Navidad les dicen, también sin Santa Claus, de qué profundidades del bosque ruso provienen. Pareciera que la madera sólo reverdece en manos rusas. Reverdece - y se enrojece y se tiñe de dorado, se empaña de azul cielo y queda petrificada en el negro. "Rojo" y "bello" es una sola palabra en ruso. No cabe duda de que las brasas ardientes en la estufa son la transformación más mágica del bosque ruso. En ninguna parte el hogar arde tan bellamente como aquí. Pero la lumbre se prende a todos los trozos de madera que el campesino alla y pinta. Y cuando luego los cubre el esmalte, son un fuego congelado de todos colores. Amarillos y rojos en la *balalaika*, negros y verdes en la pequeña *garnochka* para niños y de todos los matices en los treinta y seis nuevos que encajan el uno en el otro. Pero también la

noche del bosque vive en la madera. Están las pequeñas y pesadas cajas con su interior rojo escarlata: afuera, sobre un fondo negro brillante, una imagen. Bajo el zarismo, esta industria estuvo por extinguirse. Ahora vuelven a aparecer al lado de las nuevas miniaturas los viejos cuadros adornados en oro que retratan la existencia campesina. Una *troika* con los tres corceles corre hacia la oscuridad o una niña con una falda color azul mar está al lado de los arbustos que se encienden de verde, esperando al amado en la noche. No hay noche de terror tan oscura como esta sólida noche de esmalte en cuyo regazo encuentra resguardo todo lo que surge de ella. Yo he visto una caja con una mujer que, sentada, vendía cigarrillos. A su lado está parado un niño y quiere comprarle. También aquí, noche cerrada. Pero a la derecha hay una piedra y a la izquierda se reconoce un arbolito sin hojas. Sobre el delantal de la mujer se lee "*mosselprom*"*. Esa es la "Virgen con los cigarrillos" soviética.

XI.

El verde es el mayor lujo del invierno de Moscú. Pero el tono en que luce en los negocios de la Petrovka no es ni la mitad de hermoso que los ramos de papel de claveles, rosas y azucenas artificiales en la calle. En los mercados son los únicos que no tienen un puesto fijo y aparecen a veces entre los comestibles, a veces entre los tejidos y a veces entre los puestos de vajilla. Pero resplandecen sobre todo lo demás, sobre la carne cruda, la lana de colores y las fuentes lustradas. Para Año Nuevo hay otros ramos. Al pasar por la Plaza Strasnoi vi varillas largas, con flores pegadas, rojas, blancas, azules,

* Unión de Empresas Moscovitas para la Transformación de Productos Agrícolas. [N. de la T.]

verdes, cada rama de otro color. Cuando se habla de las flores de Moscú no deben olvidarse las heroicas rosas de Navidad. Ni las altísimas malvarrosas de las tulipas de las lámparas que el vendedor transporta por las calles. Tampoco las cajitas¹ de vidrio llenas de flores entre las cuales asoma la cabeza de un santo. Ni aquello que está inspirado por la escarcha, como las telas campesinas, en las que las guardas bordadas con lana azul representan las flores de escarcha en las ventanas. Y finalmente los ardientes canteros de azúcar en las tortas. El "pastelero" de los cuentos de hadas sólo parece sobrevivir en Moscú. Sólo aquí hay figuras hechas nada más que de azúcar hilado, conos dulces que protegen la lengua del frío atroz. Donde la nieve y las flores se unen en forma más íntima es en la cobertura de azúcar; allí por fin la flora de mazapán parece haber cumplido el sueño invernal de Moscú de florecer a partir de lo blanco.

XII.

Bajo el régimen capitalista el poder y el dinero se han convertido en magnitudes mensurables. Cualquier suma dada de dinero puede convertirse en un determinado poder y el valor de venta de todo poder puede ser calculado. Esto es así a grandes rasgos. Sólo se puede hablar de corrupción cuando este proceso se da en forma demasiado abreviada. Tiene su sistema de enlace en el certero interjuego de la prensa, las oficinas públicas, los monopolios y, dentro de sus límites, es absolutamente legal. El estado soviético suprimió esta relación entre dinero y poder. El partido se reserva el poder a sí mismo, el dinero se lo deja a los hombres de la NEP¹. Es totalmente impensable reservarse algo para asegurarse

¹ Nueva Política Económica. (N. del A.)

"el futuro", aunque sólo sea "para los hijos", estando en ejercicio de cualquier función del Partido. A sus miembros, el Partido Comunista les garantiza un mínimo para su existencia más que magro —lo hace en la práctica, sin estar verdaderamente obligado. A cambio, controla el resto de los ingresos y fija el límite máximo de las entradas mensuales en 250 rublos. Sólo se puede llegar a más mediante una ocupación paralela relacionada con la literatura. Esa es la disciplina a la que está sometida la vida de la clase dominante. Pero su poder no se circunscribe al ejercicio de la facultad de gobierno. Actualmente Rusia no sólo es un Estado de clases sino también de castas. Estado de castas —esto significa que es exclusivamente su relación con el Partido lo que determina el prestigio social de un ciudadano y no la fachada representativa de su existencia— por ejemplo, su vestimenta o su vivienda. El Partido también es determinante para quienes no pertenecen directamente a él. También a ellos se les abren campos de actividad, siempre y cuando no rechacen el régimen abiertamente. También entre ellos existen marcadas diferencias. Pero si, por un lado, la imagen europea de la represión estatal a los opositores en Rusia es por demás exagerada —o está superada—, por el otro, no se tiene idea de la terrible proscripción social a la que se somete aquí a los hombres de la NEP. De otra forma no se explicaría el silencio, la desconfianza que se hace sentir, y no solamente frente al extraño. Si aquí se le pregunta a un conocido su opinión acerca de una obra de teatro sin importancia o de una película por más insignificante que sea, por lo general habrá de obtenerse como respuesta la siguiente fórmula: "Aquí se dice..." o: "Aquí en general se cree..." Antes de expresar un juicio ante desconocidos se lo piensa diez veces. Porque en cualquier momento el Partido puede opinar al pasar, cuando menos se piensa, en el "Pravda" y a nadie le gusta verse desautorizado. Como para la mayoría una ideología confiable es, si no el

único bien, la única garantía de poder alcanzar otros bienes, todos proceden tan cuidadosamente con su nombre y su voz que un ciudadano de concepción democrática no llega a entenderlo. Dos amigos están conversando. En el transcurso de la conversación uno dice: "Ayer me vino a ver este Michailovich, buscando un puesto en mi oficina. Dijo que te conocía." "Es un camarada eficiente, puntual y trabajador." Y pasan a hablar de otro tema. Pero al despedirse el primero dice: "¿Podrías ser tan amable de darme la información sobre este Michailovich en un par de líneas por escrito?" El gobierno de clase ha tomado símbolos que sirven a la caracterización de su enemigo de clase. Y entre éstos tal vez el jazz sea el más popular. No es asombroso que también en Rusia a la gente le guste escucharlo. Pero bailararlo está prohibido. Se lo guardó prácticamente tras una vitrina como a una serpiente venenosa y así se lo presenta como atracción en las revistas. Pero siempre como símbolo del "*bourgeois*". Pertenece a aquellos accesorios primitivos con cuya ayuda se construye en Rusia una imagen grotesca del burgués con fines propagandísticos. En realidad, muchas veces sólo se trata de una imagen ridícula, en la que se pasa por alto la disciplina y superioridad del enemigo. En esta óptica distorsionada del burgués se filtra un aspecto nacionalista. Rusia era una posesión de los zares. (Sí, quien recorra las valiosísimas colecciones del Kremlin, estará tentado de decir: una de las posesiones). Y el pueblo se ha convertido de la noche a la mañana en un heredero inmensamente rico. Ahora comienza a hacer el recuento de su riqueza en hombres y en tierras. Y emprende esta tarea con la conciencia de haber realizado ya cosas increíblemente difíciles, de haber construido el nuevo orden de dominación en contra de la hostilidad de medio continente. En la admiración de este logro nacional todos los rusos se unen. Es que justamente esta nueva configuración de la jerarquía de poder es lo que hace tan trascen-

dente la vida aquí. Esta vida está tan reconcentrada en sí misma y es tan fecunda en acontecimientos, es tan pobre y al mismo tiempo está tan llena de perspectivas como la vida de un buscador de oro en Klondyke. Se excava en busca de poder de la mañana a la noche. Todas las posibilidades combinatorias de existencias esenciales son extremadamente pobres en comparación con las innumerables constelaciones que se le presentan aquí a cada individuo en el transcurso de un mes. Lógicamente, esto puede traer como consecuencia un cierto estado de embriaguez que hace impensable una vida sin sesiones ni comisiones, debates, resoluciones ni votaciones (y todos ellos son guerras o por lo menos maniobras de la voluntad del poder). Qué importa - las próximas generaciones de Rusia van a estar preparadas para esta existencia. Pero la salud del sistema depende de un requisito indispensable: que no se inaugure un mercado negro de poder (como le sucedió un día incluso a la Iglesia). Si la correlación europea de poder y dinero también se introdujera en Rusia, no estaría perdido el país, tal vez ni siquiera el Partido, pero sí el comunismo en Rusia. Aquí todavía no existen los conceptos y las necesidades de consumo europeas. La explicación a ello es ante todo económica. Pero también es posible que allí radique además una intención inteligente del Partido: llevar a cabo una equiparación del nivel de consumo con el de Europa Occidental, en un momento libremente elegido, cuando esté fortalecido y tenga la certeza absoluta de su victoria, es ésta la prueba de fuego para los funcionarios bolcheviques.

XIII.

En el club de los soldados del Ejército Rojo en el Kremlin está colgado en la pared el mapa de Europa. Al lado hay una manivela. Si se gira la manivela se ve

lo siguiente: en todos los lugares donde estuvo Lenin a lo largo de su vida se enciende sucesivamente una luz eléctrica. En Simbirsk, donde nació, en Kasan, Petersburgo, Ginebra, París, Cracovia, Zürich, Moscú hasta llegar a su lugar de fallecimiento, Gorki. No hay marcadas otras ciudades. El contorno de este mapa de madera en relieve es recto, anguloso, esquemático. En él, la vida de Lenin se parece a una expedición colonizadora a través de Europa. Rusia comienza a cobrar forma para el hombre del pueblo. En la calle, en la nieve, hay mapas de la FRSS¹, apilados por los vendedores callejeros que los ofrecen. Meyerhold utiliza el mapa en "D.E."* ("¡Dennos Europa!"). En estos mapas, Occidente es un complicado sistema de pequeñas penínsulas rusas. El mapa está casi a punto de volverse el centro del culto a la imagen junto con el retrato de Lenin. Sin lugar a dudas, la fuerte conciencia nacional que el bolchevismo le brindó a todos los rusos sin distinción, le dio nueva actualidad al mapa de Europa. Se quiere medir, comparar y tal vez disfrutar también de ese delirio de grandeza al que lo transporta a uno un mero vistazo de Rusia; a los ciudadanos de un país no podría más que aconsejárseles que miren su país sobre el mapa de los países vecinos, Alemania sobre un mapa de Polonia, de Francia, o incluso de Dinamarca; y a todos los europeos que vean su insignificante territorio sobre un mapa de Rusia como una superficie deshilachada y nerviosa allá lejos en el oeste.

XIV.

¿Qué tipo de literatos hay en un país donde los patrones son los proletarios? - Los teóricos del bolchevis-

¹ Federación de Repúblicas Socialistas Soviéticas. (N. del A.)

* "Daesch Evropu": obra de teatro de M. Podgaeckij [N. de la T]

mo enfatizan cuánto difiere la situación del proletariado en Rusia después de esta revolución triunfante de la situación de la burguesía en el año 1789. En ese entonces, la clase triunfante se había asegurado durante décadas de lucha el dominio del aparato intelectual antes de que recayera en ella el poder. La organización intelectual, la formación, ya estaban impregnadas hacía tiempo del mundo de ideas del *tiers état* y se había ganado la lucha por la emancipación intelectual antes de ganarse la lucha política. En la Rusia actual la situación es totalmente distinta. Es necesario sentar las bases de una educación general para millones y millones de analfabetos. Esa es una tarea nacional rusa. Pero la formación prerrevolucionaria en Rusia era absolutamente inespecífica, europea. El aspecto europeo de la formación superior, el nacional de la educación elemental buscan en Rusia un equilibrio. Este es un lado de la cuestión educativa. Por el otro lado, el triunfo de la revolución aceleró en muchos campos el ritmo del acercamiento a Europa. Hay, por ejemplo, literatos como Pílnjak que ven en el bolchevismo la coronación de la obra de Pedro el Grande. En el campo de la técnica este rumbo probablemente se asegure el éxito antes o después, a pesar de las aventuras en que se incurrió durante los primeros años. Distinto es lo que sucede en el terreno intelectual y científico. Ahora se pone de manifiesto que en Rusia se divulga una imagen desfigurada y desoladora de los valores europeos, que se debe principalmente al imperialismo. El Segundo Teatro Académico —un instituto subvencionado por el Estado— presenta una puesta de la "Orestíada" en la cual lo griego se pavonea tan polvoriento y falaz como en el escenario de un Teatro Imperial alemán. Y como el gesto duro como el término no se pierde en sí mismo sino que es además una copia del teatro cortesano en el Moscú revolucionario, esto es aún más triste que en Stuttgart o en Anhalt. Por su parte, la Academia Rusa de Ciencias nombró

miembro a un hombre como Walzel* - tipo promedio del nuevo profesor universitario de letras. Probablemente la única situación cultural occidental que Rusia comprende en forma suficientemente concreta como para que le sirva debatir sobre ella, sea la de Norteamérica. En cambio, el "acercamiento" cultural como tal (sin el fundamento concretísimo de la comunidad económica o política) es un interés imperialista de tipo pacifista, solamente ejercido por charlatanes activos y considerado por Rusia como un fenómeno de la restauración. No son tanto las fronteras y la censura lo que separa a este país de Occidente sino una intensidad de la existencia que no tiene comparación con la europea. Para ser más preciso: el contacto con el extranjero se canaliza a través del Partido y atañe principalmente a cuestiones políticas. La antigua burguesía fue aniquilada; la nueva no está en condiciones ni materiales ni intelectuales de establecer relaciones con el extranjero. No cabe dudas de que en Rusia se sabe mucho menos del extranjero de lo que en el extranjero (con excepción de los países románicos) se sabe de Rusia. Si una importante autoridad rusa nombra en la misma frase a Proust y a Bronnen como autores que eligen su temática en el ámbito de la problemática sexual, eso muestra claramente la reducida perspectiva desde la que se presenta aquí lo europeo. Pero la falta de formación de uno de los autores de primer nivel de Rusia* cuando menciona de paso a Shakespeare como uno de los grandes poetas que escribió antes de la invención de la imprenta, sólo puede entenderse a partir del cambio de situación en la litera-

* Oskar Walzel (1864-1944), miembro honorario de la academia Rusa, obtuvo el encargo de realizar el artículo sobre Goethe para la Enciclopedia Soviética, luego de ser rechazado el trabajo de Benjamin realizado con este fin. [N. de la T.]

* Según lo relatado en el *Diario de Moscú*, se trataría de Juri Libedinsky (1898-1959), miembro destacado de diversas asociaciones de escritores proletarios. [N. de la T.]

tura rusa. Las tesis y los dogmas que en Europa —es cierto que sólo hace dos siglos— se consideran ajenos al arte y fuera de discusión entre los literatos, son decisivos en la crítica y la producción de la nueva Rusia. La tendencia ideológica y la temática se consideran lo más importante. Todavía en la época de la guerra civil las controversias formales tenían no poca importancia. Ahora han enmudecido. Y actualmente la doctrina oficial dice que es el contenido y no la forma lo que decide sobre la postura revolucionaria o contrarrevolucionaria de una obra. A través de estas doctrinas se le sustrae irrevocablemente toda base al literato, igual como la economía le quitó el sustrato material. En esto, Rusia se adelantó al desarrollo occidental - pero no tanto como se cree. Porque más tarde o más temprano también el escritor "libre" deberá hundirse junto con la clase media, que es triturada entre la lucha del capital y el trabajo. En Rusia el proceso ya ha concluido: los intelectuales son ante todo funcionarios, trabajan en el departamento de censura, de justicia, de finanzas, donde no sucumben, son partícipes del trabajo, lo que en Rusia significa partícipes del poder. Son parte de la clase dominante. Entre sus diversas organizaciones, la más avanzada es la WAPP, la Unión Panrusa de Escritores Proletarios. Ésta se declara partidaria de las ideas de la dictadura también en el ámbito del quehacer intelectual. De esta forma concuerda con la realidad rusa: separar el traspaso de los medios de producción intelectuales a la propiedad colectiva del de los medios de producción materiales sólo es posible en apariencia. Por lo pronto, el proletario sólo puede formarse, tanto en lo intelectual como en lo material, bajo la protección de la dictadura.

XV.

De vez en cuando uno se encuentra con vagones de tranvía que están totalmente cubiertos con imá-

genes de empresas, de encuentros masivos, de regimientos rojos, de agitadores comunistas. Esos son regalos que le hizo el personal de alguna fábrica al Soviet de Moscú. En estos vagones se desplazan los únicos afiches políticos que pueden verse hoy todavía en Moscú. Y son, por lejos, los más interesantes. Porque en ninguna parte se ven afiches comerciales tan torpes como aquí. El nivel deprimente de la publicidad gráfica es lo único en que se parecen París y Moscú. Innumerables muros alrededor de iglesias y conventos ofrecen las más hermosas superficies para pegar anuncios. Pero hace rato que fueron despedidos los constructivistas, los suprematistas, los abstractivistas que pusieron su propaganda gráfica al servicio de la revolución durante el comunismo de guerra. Hoy sólo se requiere una claridad trivial. La mayoría de estos afiches causan rechazo al ciudadano occidental. Pero los negocios de Moscú verdaderamente invitan a entrar; tienen en sí algo de tabernas. Los carteles de los negocios señalan horizontalmente a lo largo de las calles, como en otros lados sólo se da con los emblemas de las posadas, de las peluquerías o como máximo con la figura de un sombrero de copa delante de una sombrerería. Aquí es donde hay más posibilidades de encontrar todavía algunos motivos bellos, inocentes: un canasto del que caen zapatos; un perrito que sale corriendo con una sandalia en la boca. En la entrada de un restaurante turco se ven dos letreros iguales: dos caballeros, cada uno con su fez en la cabeza ante una mesita. Para un gusto virgen, el elogio necesita todavía del relato, del ejemplo o de la anécdota. La publicidad occidental, en cambio, convence en primer lugar por el monto de la inversión que la empresa muestra que puede afrontar. Aquí casi todas las inscripciones indican todavía de qué mercadería se trata. El lema impactante es aje-

no al comercio. La ciudad, que es tan creativa para la invención de abreviaturas de todo tipo, todavía no posee la más simple: la razón social. A menudo el cielo nocturno de Moscú brilla de un azul que asusta: entonces, sin darse cuenta, uno miró a través de uno de los enormes anteojos azules que sobresalen delante de las ópticas como un mojón en el camino. Desde los portales, los marcos de las puertas, las letras negras, azules, amarillas o rojas de distintos tamaños, las flechas, los dibujos de botas o de ropa recién planchada, los escalones gastados o los descansos sólidos de la escalera, asalta al transeúnte una vida beligerante y ensimismada. Hay que haber viajado en tranvía a través de las calles para entender cómo esta lucha se prolonga en los distintos pisos para llegar finalmente en los techos a su estadio decisivo. Nada más que las consignas y marcas más jóvenes y más fuertes alcanzan estas alturas. Sólo desde el avión se visualiza la élite industrial de la ciudad, la industria cinematográfica y automotriz. Pero, por lo general, los techos de Moscú son un páramo deshabitado y no tienen ni las propagandas luminosas de los techos berlineses ni el bosque de chimeneas de los parisinos ni la soledad soleada de los techos de las grandes ciudades sureñas.

XVI.

Quien entra por primera vez a un aula rusa, se sorprenderá. Las paredes están repletas de imágenes, dibujos y maquetas de cartón. Son muros de templos a los que los niños donan cotidianamente sus propias obras como regalos a la colectividad. Sobre estas superficies predomina el rojo; están llenos de emblemas soviéticos y bustos de Lenin. En muchos clubes se ve

algo parecido. Para los adultos, los periódicos murales son el esquema de la misma forma de expresión colectiva. Surgieron de la necesidad durante la guerra civil, cuando en muchos lugares ya no había ni papel ni tinta de impresión. Hoy en día son de rigor en la vida pública de las empresas. Cada rincón de Lenin tiene su periódico mural cuyo tipo varía según las empresas y los redactores. Lo único que tienen en común es la alegría ingenua: imágenes de colores y entre ellas, prosa o verso. Estos periódicos son la crónica de la empresa colectiva. Traen estadísticas pero también críticas en broma a los camaradas, mezcladas con propuestas de mejoramiento de la empresa o convocatorias para acciones comunitarias de ayuda. Inscripciones, carteles de advertencia e imágenes didácticas recubren además las paredes del rincón de Lenin. Incluso en la fábrica todos están como rodeados de afiches de colores que conjuran todos los horrores de la máquina. Se muestra por ejemplo a un trabajador cuya mano queda atrapada entre los rayos de una rueda motriz, a otro, que por culpa de la embriaguez provoca una explosión por un cortocircuito, a un tercero cuya rodilla queda aprisionada entre dos pistones. En la sala de préstamos de la librería del Ejército Rojo hay una pizarra cuyos breves textos informan con muchos dibujos bonitos de cuántas formas puede arruinarse un libro. A través de toda Rusia se difunden cientos de miles de ejemplares de un afiche para introducir las medidas habituales en Europa. Metro, litro, kilogramo etc. deben exhibirse en todas las tabernas. También en el salón de lectura del club campesino en la Trubnaia Plochad las paredes están cubiertas de material didáctico. Se muestran gráficamente las líneas de desarrollo de crónicas de pueblo, de la agricultura, de técnicas de producción, de instituciones culturales, junto con partes de herramientas, repuestos de máquinas, alambiques con productos

químicos que se exhiben en todas las paredes. Con curiosidad me acerqué a un estante desde el que me sonreían sarcásticamente dos caretas de negros. Pero al acercarme resultaron ser máscaras de gas. Antiguamente el edificio de este club fue uno de los primeros restaurantes de Moscú. Los antiguos reservados son actualmente dormitorios para los campesinos y las campesinas a los que se les otorgó una "*komandirovka*"* para la ciudad. Allí se los lleva a ver colecciones y cuarteles, se les dictan cursos y se les ofrecen actividades culturales nocturnas. A veces también se les brinda teatro pedagógico en forma de "debate judicial". En esos casos alrededor de trescientas personas, sentadas y paradas, llenan hasta el último rincón del salón empapelado de rojo. En un nicho, el busto de Lenin. Se delibera sobre un escenario delante del cual a derecha e izquierda está pintada la imagen de los tipos proletarios —el campesino y el trabajador industrial— que corporizan la "*smichka*" (paréntesis), la interacción entre la ciudad y el campo. Se acaba de terminar con el diligenciamiento de pruebas, un perito tiene la palabra. Tiene una mesita especial junto con su ayudante, frente a él, la mesa del defensor, ambas con el lado más angosto dirigido hacia el público. En el fondo, de frente al público, la mesa del juez. Delante, vestida de negro, con un grueso bastón en sus manos, está sentada la acusada, una campesina. Se la acusa de curandería seguida de muerte. Provocó la muerte de una mujer parturienta por una intervención mal hecha. Ahora la argumentación rodea este caso con razonamientos monótonos, sencillos. El perito presenta su dictamen: sólo la intervención mal hecha es culpable de la muerte de la madre. Pero el defensor alega: No hubo mala voluntad; en el campo

* Viaje de servicio [N. de la T.]

falta ayuda sanitaria e instrucción higiénica. Palabra final de la acusada: Nichevo, siempre tuvieron que morir personas en este trance. El fiscal pide pena de muerte. Luego el presidente se dirige a la asamblea: ¿Hay preguntas? Pero en el escenario sólo aparece un *komsomolz* y pide una pena severa. El tribunal se retira a deliberar. Después de una breve pausa sigue la sentencia, que se escucha de pie: dos años de cárcel bajo concesión de circunstancias atenuantes. Por lo tanto, se prescinde de la incomunicación. Finalmente, el presidente menciona la necesidad de instalar centros de formación y de higiene en los suburbios rurales. Estas manifestaciones se preparan cuidadosamente: no se puede hablar de improvisación en estos casos. No puede haber un medio más efectivo para movilizar al público en el sentido del Partido a favor de las cuestiones de la moral bolchevique. Una vez se trata de esta manera el alcoholismo, otra vez la estafa, la prostitución, el patoterismo. Las estrictas formas de esta tarea de formación están totalmente adaptadas a la vida soviética, son la expresión de una existencia que exige cien veces por día la adopción de una postura determinada.

XVII.

Las calles de Moscú tienen algo extraño: la aldea rusa juega a las escondidas en ellas. Si se atraviesa alguno de los grandes portones —a menudo se pueden cerrar con rejas de hierro forjado, pero yo nunca vi uno cerrado— uno se encuentra en el comienzo de un amplio asentamiento. Se abre allí, amplia y espaciosa, una granja o un pueblo, el suelo es irregular, hay niños andando en trineo, galpones para madera y herramientas llenan los rincones, hay árboles aislados, escalones de madera le dan el aspecto exterior de una casa de cam-

po rusa a la parte posterior de las casas que desde la calle parecen urbanas. Muchas veces hay iglesias en estos patios, como las hay en las amplias plazas de pueblo. Así se le añade una dimensión paisajística a la calle. Tampoco existe ninguna ciudad occidental cuyas enormes plazas sean tan pueblerinamente informes y estén tan embarradas siempre como por mal tiempo, por nieve que se derrite o por lluvia. En casi ninguna de estas plazas hay monumentos. (En cambio, en Europa casi no hay plazas cuya estructura secreta no haya sido profanada y destruida por un monumento en el siglo XIX). Al igual que todas las ciudades, también Moscú construye en su interior un pequeño mundo de nombres. Hay, por ejemplo, un casino que se llama Alcázar, un hotel de nombre "Liverpool", una casa de huéspedes "Tirol". Desde allí hasta los centros urbanos de deporte invernal se tarda aún media hora. Si bien se ve gente patinando y esquiadores en toda la ciudad, la pista de trineo está más bien en el interior. Aquí se lanzan trineos de construcciones de lo más variadas: desde los que están hechos de una tabla a la que adelante se sujetan patines y que atrás se arrastra hasta los *bobsleighs* más confortables. En ningún lado Moscú parece la ciudad misma; mucho menos un núcleo urbano. En las zonas más animadas el suelo está mojado y se encuentran cobertizos, largos transportes de materia prima, ganado que se lleva al matadero, tabernas pobres. La ciudad todavía está llena de casitas de madera, del mismo tipo de construcción eslava como se las encuentra en todas partes en los alrededores de Berlín. Lo que parece tan desolador en la construcción de piedra de Brandenburgo, atrae aquí con colores bellos en la madera cálida. En las calles del suburbio se alternan a ambos lados de los bulevares anchas cabañas de campesinos con chalets en *Jugendstil** o con la fachada sobria de una casa de ocho pisos. Hay mucha nieve y si se produce de pronto un silencio uno puede sentirse como si

estuviera lejos en el interior de Rusia en un pueblo que inverna. No es sólo la nieve con su brillo de estrellas de noche y sus cristales parecidos a flores de día lo que da nostalgia de Moscú. También el cielo provoca nostalgia. Porque entre los techos bajos siempre penetra en la ciudad el horizonte de las amplias llanuras. Sólo de noche se vuelve invisible. Pero entonces, la escasez de viviendas que afecta a la ciudad produce su efecto asombroso. Si se recorren las calles cuando apenas anocheció, se ven prácticamente todas las ventanas iluminadas en las casas grandes y en las pequeñas. Si el resplandor de la luz que sale de ellas no fuera de distinta intensidad, se podría pensar que se trata de una iluminación decorativa.

XVIII.

Las iglesias prácticamente enmudecieron. La ciudad está casi liberada del tañido de campanas que invade nuestras grandes ciudades con una tristeza tan profunda los domingos. Pero todavía no existe en Moscú ningún lugar desde el cual no se vea por lo menos una iglesia. Para ser más preciso: desde el cual uno no esté vigilado por una iglesia por lo menos. Los súbditos del zar estaban rodeados en esta ciudad por más de cuatrocientas capillas e iglesias, es decir, por dos mil cúpulas que se mantienen ocultas en todos los rincones, se tapan unas a otras, se asoman por encima de los muros. Los circundaba una *ocrana** de la arquitectura. Todas estas iglesias preservaban su incógnito. En ninguna parte hay altas torres que se eleven hacia el cielo.

* *Jugendstil*: generalmente, el estilo de la juventud, es la forma específicamente alemana del *Art Nouveau*, que abarcaba una amplia gama de medios y estilos artísticos. [N. de la T.]

* Policía secreta de los zares [N. de la T.]

Sólo después de un tiempo uno se acostumbra a reconocer un conjunto que forma un convento en los largos muros y los montones de cúpulas bajas. Entonces uno se da cuenta por qué en tantas partes Moscú parece tan cerrada como una fortaleza; los conventos llevan todavía hoy las huellas de su antigua función defensiva. Aquí Bizancio con sus mil cúpulas no es la maravilla con que sueña el europeo. La mayoría de las iglesias fueron construidas según un modelo insípido y dulzón: sus cúpulas azules, verdes y doradas son el Oriente acaramelado. Si se entra en una de ellas, se encuentra en primer lugar una antecámara amplia con unas pocas imágenes de santos. El ambiente es sombrío, su penumbra se presta a conspiraciones. En ambientes así se puede hablar de los negocios más dudosos, de darse la ocasión también de *pogroms*. Le sigue el único recinto de oración. En el fondo hay unas escaleritas que conducen al estrado estrecho y bajo, sobre el cual uno se dirige entre imágenes de santos al iconostasio. Un altar sucede al próximo a poca distancia, una ardiente lucecita roja indica el lugar de cada uno. Las superficies laterales están ocupadas por grandes imágenes de santos. Todas las partes de la pared que no están cubiertas por estas imágenes, están revestidas con oro laminado. Del cielorraso *kitsch* cuelga una araña de cristal. Sin embargo, el lugar sólo está alumbrado por velas, un salón con paredes sagradas ante las cuales se desarrolla el ceremonial. El devoto o el penitente saluda a las grandes imágenes con la señal de la cruz a la que le sigue una postración en la cual la frente debe tocar el suelo y, persignándose de nuevo, se dirige luego a la siguiente. Ante pequeñas imágenes cubiertas de vidrio que están colocadas en hilera o solas sobre atriles no es necesario postrarse. Uno se reclina sobre ellas y besa el vidrio. En estos atriles se exponen además de viejos íconos valiosísimos, series de óleos chillones. Muchas

imágenes de santos están montando guardia en la fachada exterior y miran hacia abajo desde las cornisas superiores bajo el alero de chapa como pájaros que huyeron. En sus cabezas inclinadas y vueltas hacia atrás se lee melancolía. Pareciera que Bizancio no desarrolló formas propias de ventanas de iglesia. Una impresión mágica que no trae nostalgia: las ventanas profanas, sencillas, que dan a la calle desde salones de reunión y torres de iglesia como desde habitaciones. Detrás de ellas habita el sacerdote ortodoxo como el bonzo en su pagoda. Las partes inferiores de la Catedral de San Basilio podrían ser la planta baja de una hermosa casa de boyardos. Pero si se llega a la Plaza Roja desde el oeste, sus cúpulas se elevan paulatinamente al cielo como un tropel de soles dorados. Esta construcción siempre se reserva algo y sólo se la podría sorprender íntegra desde la altura de un avión, contra el cual sus constructores olvidaron ponerse a salvo. Su interior no sólo fue vaciado sino destripado como una pieza de caza. (Y no podía terminar de otra manera, pues incluso en el año 1920 se seguía rezando aquí con fervor fanático). Al quitar todos los muebles quedó al descubierto, desconsolador, el ornamento vegetal colorido que prolifera a modo de pintura mural en los pasillos y en las bóvedas; una pintura obviamente mucho más antigua que mantenía apenas despierto el recuerdo de las espirales de colores de las cúpulas en los ambientes interiores y los deforma ahora en un triste artilugio del rococó. Los pasillos abovedados son estrechos, se ensanchan de pronto para convertirse en nichos de altar o capillas redondas en las que la escasa luz que penetra desde las altas ventanas no permite reconocer los pocos elementos de devoción que todavía quedan. Muchas iglesias están así de descuidadas y así de vacías. Pero la luz que sólo en pocos casos brilla desde algún altar hacia la nieve se ha conservado bien en las barracas

de madera. En sus estrechos pasillos cubiertos de nieve hay silencio. Sólo se escucha la jerga silenciosa de los judíos que venden ropa, que tienen allí su puesto al lado de los trastos de la vendedora de papel, que reina detrás de sus cadenas de metal y lleva el rostro cubierto de filetes de oro y de Santa Claus de algodón como una oriental que se cubre con su velo.

XIX.

En Moscú incluso el día de semana más arduo tiene dos coordenadas que en cualquier momento dispondrán de él sensorialmente en forma de expectativa y satisfacción. Se trata de la coordenada vertical de las comidas, cruzada por la horizontal nocturna del espectáculo. Uno nunca está muy lejos de ninguna de las dos. Moscú está lleno de restaurantes y de teatros. Hay puestos con golosinas patrullando por las calles, las grandes casas de venta de alimentos recién cierran alrededor de las once de la noche y en las esquinas se abren cervecerías y casas de té. "*Chainaya*", "*Pionayn*"*, pero en general ambas palabras, es lo que dibujó un pincel sobre un fondo cuyo verde opaco en el borde superior se vuelve paulatina y tristemente amarillo sucio hacia abajo. Para acompañar la cerveza hay originales aditamentos: trocitos de pan blanco seco, pan negro tostado con una costra de sal y arvejas secas en agua salada. Hay tabernas donde uno puede comer así y entretenerse además con una primitiva "*inszenirovka*", como se denomina a un material épico o lírico que se adapta al teatro. A menudo se trata de impertinentes canciones populares cantadas en coro. En la orquesta de esta música popular a veces se escuchan

* Cervecería [N. de la T.]

tableros contadores como instrumentos junto con los bandoneones y los violines. (Están en todos los negocios y oficinas. Sin ellos, el más mínimo error de cálculo sería impensable.) La embriaguez de calor que sobreviene al huésped al entrar a estos ambientes, al tomar té caliente, al disfrutar de una *sakuska* fuerte, es la voluptuosidad invernal más secreta de Moscú. Por eso quien no la vio con nieve no conoce la ciudad. Porque hay que viajar a todos los lugares en la época del año en la que su clima es más extremo. Es que los lugares están adaptados justamente a ese clima y recién se los conoce a partir de esta adaptación. En Moscú, la vida en invierno tiene una dimensión más. El ambiente literalmente se modifica según haga frío o calor. Se vive en la calle como en un helado salón de espejos, detenerse y reflexionar es terriblemente difícil. Por el frío, hay que haber estado proponiéndoselo durante medio día para echar una carta al buzón en la que ya está puesta la dirección y el ir a un negocio a comprar algo es un logro de la voluntad. Pero si finalmente se encontró un restaurante, entonces no importa cómo esté tendida la mesa —con vodka, que aquí se mezcla con hierbas, con torta o con una taza de té: el calor convierte el transcurso mismo del tiempo en una bebida embriagante. Y el tiempo fluye, incorporándose al fatigado como si fuera miel.

XX.

En el aniversario de la muerte de Lenin muchos se muestran con el brazal de luto. Toda la ciudad se embandera a media asta por lo menos durante tres días. Pero muchas de las banderitas enlutadas, una vez colgadas, quedan una o dos semanas afuera. El duelo de Rusia por el líder muerto no es para nada comparable a la actitud que adoptan otros pueblos en días como

este. La generación que participó de las guerras civiles envejece, si no por los años, por su decreciente energía. La estabilización parece haber introducido también en sus propias vidas una tranquilidad, a veces hasta una apatía, semejante a la que normalmente sólo provoca la vejez. El "alto" que el Partido le opuso un día con la NEP al comunismo de guerra produjo un terrible golpe en contra que humilló a muchos luchadores del movimiento. Miles devolvieron entonces al Partido su carnet de afiliados. Se conocen casos de desconcierto tan absoluto que fieles sostenes del Partido se convirtieron en traidores en pocas semanas. El duelo por Lenin es para los bolcheviques al mismo tiempo el duelo por el comunismo heroico. Los pocos años que pasaron son un largo tiempo en la conciencia de los rusos. La actuación de Lenin aceleró tanto el decurso de los acontecimientos en su era que su presencia se vuelve rápidamente pasado, rápido se aleja su imagen. Sin embargo, en la óptica de la historia - que contradice en esto a la óptica espacial - el alejamiento provoca un agrandamiento. Ahora rigen otras órdenes que en la época de Lenin, pero lógicamente las consignas que él mismo diseñó. Ahora se le explica a cada comunista que el trabajo revolucionario del momento no es la lucha ni la guerra civil sino la construcción de canales, la electrificación y la construcción de fábricas. Se subraya cada vez con mayor claridad la esencia revolucionaria de la verdadera técnica. Como todo, también esto (con motivo) en nombre de Lenin. Este nombre crece y crece. Llama la atención que al informe sobrio y no muy profuso en pronósticos de la delegación sindical inglesa le haya parecido digna de mención la posibilidad de "que, cuando la memoria de Lenin haya encontrado su lugar en la historia, este gran transformador revolucionario ruso sea incluso canonizado". Ya actualmente el culto a su imagen tiene dimensiones increíbles. Hay un negocio donde ésta se puede comprar en todos los ta-

maños, posturas y materiales como artículo especial. Está como busto en todos los rincones de Lenin, como estatua de bronce o relieve en los clubes más grandes, como busto en tamaño natural en las oficinas, como pequeña foto en cocinas, lavaderos, despensas. Está colgada en el vestíbulo de la Orushnaya Palata* en el Kremlin, de la misma forma en que los paganos conversos colocan la cruz en un lugar antiguamente profano. También comienza a desarrollar sus formas canónicas. La imagen más usual es la famosa del orador. Pero tal vez otra sea más conmovedora y cercana: la de Lenin ante una mesa, agachado sobre un ejemplar del "Pravda". Parece totalmente entregado a un periódico efímero en la tensión dialéctica de su ser: la mirada dirigida ciertamente a la distancia, pero la infatigable preocupación del corazón dedicada al momento presente.

WEIMAR

I.

En las ciudades pequeñas de Alemania no es posible imaginarse las habitaciones sin alféizar en las ventanas. Pero pocas veces los he visto tan anchos como los del "Elefant"*** en la plaza del mercado de Weimar, donde convertían la habitación en un palco desde el que pude ver un ballet tal, que ni siquiera podían brindárselo a Ludovico Segundo los escenarios de los castillos de

* Armería del Kremlin de Moscú [N. de la T.]

** Hotel más tradicional de la ciudad de Weimar [N. de la T.]

Neuschwanstein y Herrenchiemsee. Porque se trataba de un ballet matinal. Alrededor de las seis y media se comenzaban a afinar los instrumentos: contrabajos de vigas, sombrillas de violines, flautas de flores y timbales de frutas. El escenario aún casi vacío; las vendedoras del mercado, ningún comprador. Seguí durmiendo. Alrededor de las nueve, cuando desperté, ya era una orgía: los mercados son las orgías de la mañana y Jean Paul habría dicho que el hambre introduce el día así como el amor lo concluye. Las monedas se introducían sincopándolo y las muchachas jóvenes con bolsas de compras comenzaban a empujarse, invitando —turgentes por todas partes— a disfrutar sus redondeces. Pero apenas estuve vestido en la planta baja y quise pisar el escenario, el esplendor y la frescura habían desaparecido. Comprendí que todas las ofrendas de la mañana deben recibirse en las alturas como la salida del sol. ¿Y no era una aurora mercantil acaso la que recién todavía hacía brillar este empedrado suavemente cuadrículado? Ahora estaba enterrada bajo papel y deshechos. En vez de danza y música sólo trueque y negocios. No hay nada que pueda pasar tan irrecuperablemente como una mañana.

II.

En el archivo de Goethe y Schiller las escaleras, los salones, las vitrinas y las bibliotecas son blancos. El ojo no encuentra una sola pulgada donde pueda descansar. Los manuscritos yacen como enfermos en hospitales. Pero cuanto más tiempo uno se expone a esta luz mustia, tanto más se cree reconocer un sentido inconciente en el fondo de esta distribución. Así como estar en cama por un tiempo prolongado vuelve los rostros ásperos y quietos y los convierte en espejo de emociones que un cuerpo sano expresa en decisiones, en miles

de formas de escoger, de dar órdenes, en resumen, así como el reposo convierte a la persona entera en mímica, estas hojas no se encuentran en vano como enfermos en sus estantes. No nos gusta pensar que todo lo que hoy se nos presenta confiable y sólido en innumerables libros como las "obras" de Goethe consistió una vez sólo en esta letra única, frágil y tampoco que lo que brotó de esta letra no puede haber sido otra cosa que lo austero y maduro que emana de los convalecientes o de los moribundos para las pocas personas que se hallan cerca de ellos. ¿Pero no estaban en crisis también estas hojas? ¿No las recorría un escalofrío, del que nadie sabía si se fundaba en el advenimiento de la destrucción o de la fama póstuma? ¿Y no son ellas la soledad de la poesía? ¿Y también el lecho sobre el cual hizo la poesía su examen de conciencia? ¿No existen algunas de entre sus hojas cuyo texto innombrable sólo nos llega como mirada o exhalación desde los rasgos mudos y estremecidos?

III.

Se sabe cuán sencilla era la habitación en que trabajaba Goethe. Es baja, no está alfombrada, no tiene ventanas dobles. Los muebles no son demasiado imponentes. No le hubiera costado tener una habitación mejor. Ya entonces existían los sillones de cuero y los almohadones. Este ambiente no se adelanta en nada a su época. Una voluntad refrenó las figuras y las formas; nada de lo que allí había debía avergonzarse de la luz de vela con la cual el hombre viejo en bata de dormir, los brazos extendidos sobre una almohada desteñida, se sentaba a la noche a estudiar frente a la mesa central. Pensar que el silencio de esas horas hoy sólo puede volver a encontrarse en las noches. Pero si se lo pudiera escuchar se podría rescatar la conducta, decidida e

íntegra, la gracia irrepetible, el bien más maduro de estas últimas décadas en las que también el rico todavía tenía que sentir el rigor de la vida en su propio cuerpo. Aquí el anciano descansaba en las noches terribles en compañía de la preocupación, la culpa, la necesidad, antes de que el amanecer diabólico del confort burgués se asomara por la ventana. Todavía estamos a la espera de una filología que descubra a nuestros ojos este entorno próximo y determinante, la verdadera arqueología del poeta. Esta habitación era la *cella* de la pequeña construcción que Goethe había dedicado exclusivamente a dos cosas: al sueño y al trabajo. No se puede llegar a apreciar cuánto significó la vecindad entre el pequeñísimo dormitorio y esta habitación de trabajo tan aislada como un cuarto de dormir. Sólo el umbral, como un escalón, lo separaba de la cama entronizada mientras trabajaba. Y si dormía, lo esperaba al lado su obra para separarlo todas las noches de los muertos. Quien puede entrar a este cuarto por obra de una casualidad feliz reconoce en la disposición de las cuatro habitaciones en las que Goethe dormía, leía, dictaba y escribía las fuerzas que hacían que un mundo le contestara cuando tocaba lo más íntimo. En cambio nosotros tenemos que lograr que resuene un mundo para hacer sonar un débil tono sostenido de su interior.

(DOS SUEÑOS)

En el sueño —ya hace ahora tres o cuatro días que lo soñé y no me abandona —me encontraba frente a una carretera en un crepúsculo oscuro. La carretera estaba rodeada de árboles altos a ambos lados y limitada además a la derecha por un muro que se erguía alto. Mientras yo estaba parado al comienzo de la calle en un

grupo cuyo número y sexo no recuerdo (sólo que se trataba de más de uno), la esfera solar apareció blanca como la niebla y sin brillo entre los árboles, borrosa, casi tapada por las copas, sin que aclarara visiblemente. Como un relámpago comencé a correr, solo, a lo largo de la carretera, para poder participar de la vista sin obstáculos; entonces, el sol desapareció de pronto sin bajar ni ocultarse detrás de las nubes, sino más bien como si se lo hubiera apagado o quitado. De momento fue noche negra; comenzó a caer con gran fuerza una lluvia que embarraba totalmente la calle a mis pies. Mientras tanto, yo iba caminando, insensible, hacia adelante. De pronto, blanco, un lugar se iluminó en el cielo, no se trataba ni de la luz del sol ni de un rayo — era "luz sueca", como sabía — y a sólo un paso de mí estaba el mar, hacia el cual conducía directamente la calle. Entonces regresé triunfante por la misma calle, en la misma tormenta y en la misma oscuridad, dicho-so por la claridad que ahora sí había recobrado y por la oportuna advertencia ante el peligro.

Soñé con una rebelión escolar. Sternheim cumplía algún rol importante en ella y después escribía una reseña al respecto. En su escrito aparecía textualmente la frase: Cuando se pasaron por primera vez por el ceda-zo los pensamientos de los jóvenes se encontraron novias turgentes y *brownings*.

PARIS, LA CIUDAD EN EL ESPEJO
Declaraciones de amor de poetas y artistas a la
"capital del mundo"

No existe ninguna ciudad que esté más íntimamente ligada a los libros que París. Si Giraudoux tiene razón cuando dice que el sentimiento de libertad humano

más acabado es el de seguir el curso de un río caminando lentamente, entonces aquí el ocio más perfecto, es decir, la libertad más dichosa, conduce al libro y se sumerge en él. Porque hace siglos que la hiedra de hojas eruditas se prendió de los muelles lisos del Sena: París es un gran salón de biblioteca atravesado por el río.

No hay monumento alguno en esta ciudad que no haya servido de inspiración a una obra maestra de la poesía. Notre Dame —pensamos en la novela de Víctor Hugo. La Torre Eiffel — *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Cocteau, con el *La prière sur la tour Eiffel* de Giraudoux ya llegamos a las vertiginosas alturas de la literatura más moderna. La Opera: con la famosa novela policial de Leroux *Le Fantôme de l'Opéra* llegamos al sótano de esta construcción y a su vez al de la literatura. El Arco de Triunfo se extiende alrededor de la tierra con *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe* de Raynal. Esta ciudad se inscribió en forma tan indeleble en la literatura porque en ella misma actúa un espíritu afín a los libros. ¿No fue ella quien proyectó desde hace tiempo, cual un novelista versado, los cautivantes argumentos de su construcción? Ahí están las anchas avenidas militares, cuya función era antiguamente asegurarles a las tropas el acceso a París desde Porte Maillot, Porte de Vincennes, Porte de Versailles. Y un día, de la noche a la mañana, París tuvo las mejores autopistas de todas las ciudades de Europa. Está, por ejemplo, la Torre Eiffel —un mero monumento de la técnica al aire libre construido con espíritu deportivo —y un día, de la noche a la mañana, una estación de radio europea. Y los inmensos espacios vacíos: ¿no son hojas festivas, láminas en los tomos de la historia universal? En números rojos brilla el año 1789 en la Place de Grèves. Rodeado por techos angulosos en esa Place des Vosges, donde halló la muerte: Enrique II. Con rasgos borro-

sos, una letra indescifrable en aquella Place Maubert, antiguamente el acceso al París tenebroso. En la interacción de ciudad y libro existe una entre estas plazas que se introdujo en las bibliotecas: las famosas ediciones de Didot del siglo pasado llevan como marca de imprenta la Place du Panthéon.

Cuando el espectro literario de la ciudad es desplegado por el acabado intelecto prismático, vemos que los libros se vuelven más extraños cuanto más nos desplazamos del centro hacia los bordes. Hay un saber ultravioleta y uno ultrarrojo alrededor de esta ciudad y ninguno de los dos se deja atrapar en forma de libro: son la fotografía y el plano de la ciudad —el saber más exacto acerca del detalle y del todo. Tenemos las más bellas pruebas de estos bordes externos del campo visual. Quien en una esquina de una ciudad extraña y con mal tiempo tuvo que desplegar alguna vez uno de los grandes planos de papel que se hinchan como velas con cada ráfaga de viento, se rasgan en todas las esquinas y se convierten pronto en sólo un montoncito de hojas sucias con que uno se atormenta, se entera de lo que puede llegar a ser un plano de ciudad estudiando el plano Taride. Y también se entera de qué es la ciudad. Porque hay barrios enteros que revelan su secreto en los nombres de sus calles. En la gran plaza delante de la Gare St. Lazare uno está rodeado por media Francia y por media Europa. Nombres como Havre, Anjou, Provence, Rouen, Londres, Amsterdam, Constantinopla se extienden por las calles grises como cintas de seda matizadas de gris. Ese es el así llamado barrio Europe. Así se pueden recorrer parte por parte las calles sobre el mapa, también lógicamente se puede ver la ciudad "calle por calle, casa por casa" en esta enorme guía de la que a mediados del siglo diecinueve Lefeuve, el historiador de la corte de Napoleón III, reunió todos los datos dignos de saberse. Ya en su título la obra da una

idea de lo que puede esperar quien se acerque a esta literatura o tan sólo intente estudiar las cien hojas reunidas bajo el título "París" que contiene el catálogo de la Biblioteca Imperial. Pero ese catálogo ya fue concluido en el año 1867. Se equivoca quien espera encontrar aquí solamente bibliografía científica, material de archivo, topográfico o histórico. Una gran parte de esta masa de libros son declaraciones de amor a la "capital del mundo". Y no es nada nuevo el hecho de que estas declaraciones, por lo general, pertenezcan a extranjeros. Casi siempre los galanes apasionados de esta ciudad vinieron de afuera. Y su cadena se extiende alrededor de todo el planeta. Está, por ejemplo, Nguyen-Trong-Hiep, quien publicó en 1897 en Hanoi su poesía de alabanza a la capital francesa. Está también, para nombrar sólo la más reciente, la princesa rumana Bibesco, cuya deliciosa "Catherine-Paris" se evade de los castillos de Galicia, de la alta aristocracia polaca, de su esposo, el conde Leopolski, para reconquistar la patria de su elección. En realidad en el caso de este Leopolski se trata del príncipe Adam Chartoryski. Y en Polonia el libro no fue muy bien acogido... Pero no todos sus admiradores depositaron su homenaje a los pies de la ciudad en forma de novela o de poesía: Recientemente, Mario von Bucovich le dio a su admiración una expresión bella y fidedigna a través de la fotografía y Morand le confirmó el derecho a sentir este amor en un prefacio a su álbum.

La ciudad se refleja en miles de ojos, en miles de objetivos. Porque no solamente el cielo y el ambiente, no sólo las propagandas luminosas en los bulevares nocturnos hicieron de París la "Ville Lumière". París es la ciudad-espejo: liso como un espejo el asfalto de sus calles. Vidrieras delante de todos los bistrós: aquí las mujeres se ven más que en otras partes. De estos espejos salió la belleza de la mujer parisina. Antes de que la vea el hombre, ya la juzgaron diez espejos. También al

hombre lo envuelve un exceso de espejos, especialmente en el café (para que parezca más claro por dentro y para darle una agradable amplitud a todos los ínfimos recintos y pequeños establos en que se dividen los bares de París). Los espejos son el elemento espiritual de esta ciudad, su escudo, en el que todavía se inscriben los emblemas de todas las escuelas literarias.

Así como los espejos devuelven todos los reflejos de inmediato pero invertidos en su simetría, pasa lo mismo con la técnica de la oratoria de las comedias de Marivaux: así como a un Hugo o a un Vigny les gustaba atrapar ambientes y darles a sus relatos un "trasfondo histórico", los espejos traen el exterior animado, la calle, hacia el interior del café.

Los espejos que cuelgan opacos y descuidados en las tabernas son el símbolo del naturalismo de Zola; reflejándose unos a otros en una hilera interminable son un equivalente del infinito recuerdo del recuerdo en el que se convirtió la vida de Marcel Proust bajo su propia pluma. Aquella reciente colección de fotos "París" cierra con la imagen del Sena. Él es el gran espejo siempre despierto de París. Día a día, la ciudad tira sus construcciones sólidas y sus sueños de nubes como imágenes a este río. Él acepta las ofrendas condescendentemente y en señal de benevolencia las quiebra en mil pedazos.

MARSELLA

La rue.. seul champ d'expérience valable

André Breton

Marsella —Dentadura amarilla y cariada de lobo marino, a la que el agua salada le chorrea entre los dientes. Y cuando su garganta se apodera de los cuerpos negros y morenos de los proletarios con que las compañú-

...avieras la alimentan siguiendo su horario, exhala
o... de aceite, de orina y de tinta de impresión que
vienen del sarro que se le pega a los maxilares impe-
tuosos. ...kos de diario, baños y puestos de mariscos.
Los habitantes del puerto parecen un cultivo de baci-
los; changados... prostitutas, productos de la podre-
dumbre que señ... hombres. Pero el paladar es rosa-
do. Aquí el rosado es el color de la deshonra, de la mi-
seria. De rosa se visten los jorobados y las mendigas. Y
a las mujeres desteñidas de la rue Bouterie el único
atuendo les da ese único color: llevan camisas rosadas.

"Les bricks" es el barrio de las prostitutas cuyo nom-
bre proviene de las lanchas que están amarradas a
cien pasos de allí en el muelle del puerto viejo. Un in-
ventario infinito de escalones, arcos, puentes, balco-
nes y sótanos que parece estar esperando todavía que
se le encuentre una aplicación acorde, un uso adecua-
do. Aunque en realidad lo tiene. Porque este depósito
de callejuelas gastadas es el barrio de las prostitutas.
Las líneas que dividen el terreno en forma tajante y
perpendicular como si se tratara de colonias africanas
son invisibles. Las prostitutas están ubicadas estraté-
gicamente, dispuestas a cercar a los indecisos a la me-
nor insinuación, a pasarse a los reacios de una vereda
a la otra como a una pelota. Lo menos que perderá el
involucrado en este juego será su sombrero. ¿Ya ha-
brá logrado alguno penetrar tan profundamente en
este basural de casas como para llegar a lo más ínti-
mo, al gineceo, a la habitación donde, colocado sobre
estantes o colgado de percheros, se exhibe el botín de
los emblemas de la masculinidad: sombreros de paja,
sombrosos hongo, sombreros de cazadores, borsalinos
y gorros de jockey? A través de tabernas la vista en-
cuentra el mar. La calle se extiende a resguardo del
puerto flanqueada por una hilera de casas irreprocha-
bles que parecen ubicadas por una mano pudorosa.

Pero en esta mano pudorosa y mojada brilla, un gran anillo en el dedo áspero de la mujer de un pescador, el viejo Hotel de Ville. Hace doscientos años había aquí casas patricias. Sus ninfas de pecho alto, sus cabezas de medusas cubiertas de serpientes recién ahora se han convertido en escudos de gremios y corporaciones que se distinguen nítidamente sobre los corroídos marcos de las puertas. A menos que se hayan colgado carteles delante, como la partera Bianchamori colgó el suyo en el que, apoyada contra una columna, desafía a todas las prostitutas del barrio, señalando indiferente a un niño robusto que está saliendo de una cáscara de huevo.

Ruidos. Arriba en las calles desiertas del barrio portuario están tan juntos y tan sueltos como las mariposas en canteros cálidos. Cada paso ahuyenta una canción, una pelea, el chasquido de ropa secándose, el golpeteo de tablas, el lloriqueo de un bebé, el tintineo de baldes. Pero es necesario estar solo y errante en este lugar para poder perseguir estos sonidos con la red de cazar mariposas cuando, tambaleantes, se disuelven revoloteando en el silencio. Porque en estos rincones abandonados todos los sonidos y las cosas tienen su silencio propio, así como a la tarde en las alturas existe el silencio de los gallos, el silencio del hacha, el silencio de los grillos. Pero la caza es peligrosa y finalmente el perseguidor se desploma, cuando una piedra de afilar, como un enorme avispón, lo atraviesa con su agujón silbante desde atrás.

Notre Dame de la Garde. El monte, desde el cual mira hacia abajo, es el manto de estrellas de la Virgen en el que se apoyan las casas de la Cité Chabas. De noche, los faroles forman constelaciones que todavía no tienen nombre en su interior aterciopelado. El monte tiene un cierre relámpago: la cabina abajo junto a la vía

de acero del funicular es la alhaja en cuyas ventanas redondas se refleja el mundo. Un fuerte abandonado es su sagrado banquito apoyapies y su cuello está rodeado por un óvalo de coronas votivas de cera y de vidrio que parecen perfiles en relieve de sus antepasados. Cadenas de barcos a vapor y de veleros forman los aretes y desde los labios en sombra de la cripta surge una cadena de perlas color rubí y dorado, de la que cuelgan las bandadas de peregrinos como moscas.

Catedral. La catedral está en la plaza con más sol y menos frecuentada. Aquí todo está desierto a pesar de que en el sur, a sus pies, se encuentra La Joliette, el puerto y, pegado al norte, el barrio proletario. Entre el muelle y los depósitos está la construcción insípida como lugar de transbordo para mercaderías intangibles, impenetrables. Se tardó cuarenta años en terminar de construiría. Pero cuando en 1893 la obra estuvo concluída, el tiempo y el lugar se habían confabulado exitosamente en este monumento contra los arquitectos y contra el director de obra y los abundantes fondos del clero se habían convertido en una enorme estación de trenes que nunca pudo ser habilitada. En la fachada se reconocen las salas de espera del interior, en las que viajeros de 1ª a 4ª clase (pero ante Dios son todos iguales) están rodeados por sus posesiones espirituales como por valijas, leyendo libros de cánticos que con sus concordancias y correspondencias se parecen mucho a las guías internacionales de ferrocarriles. Hay extractos del reglamento de tránsito ferroviario colgados como cartas pastorales en las paredes, se miran las tarifas para conseguir rebaja en los viajes especiales en el tren de lujo del demonio y hay a disposición gabinetes como confesionarios donde quien viene de lejos puede lavarse discretamente. Esta es la estación religiosa de trenes de Marsella. A la

hora de la misa salen de aquí vagones dormitorio hacia la eternidad.

La luz de verdulerías que se ve en los cuadros de Monticelli proviene de las calles interiores de su ciudad, de los barrios monótonos de los nativos que conocen la tristeza de Marsella. Porque la infancia es quien descubre los manantiales de la melancolía y para conocer la tristeza de estas ciudades de brillo tan glorioso hay que haber sido niño en ellas. Al viajero, las casas grises del Boulevard de Longchamps, las rejillas en las ventanas del Cours Puget y los árboles de la Allée de Meilhan no le revelarán nada, si no lo lleva una casualidad a la cámara funeraria de la ciudad, al Passage de Lorette, el patio estrecho donde la presencia somnolienta de algunas mujeres y hombres reduce el mundo entero a una sola tarde de domingo. Una inmobiliaria esculpió su nombre en la entrada. ¿No reproduce exactamente este interior al misterioso barco blanco amarrado en el puerto —el "Nautique" que no zarpa nunca y, en cambio, alimenta día a día a extranjeros, dándoles comidas demasiado limpias e insípidas en sus mesas blancas?

Puestos de ostras y mariscos. Líquido insondable que fluye como una efusión sucia purificando sucias vigas, deslizándose desde el estante más alto sobre una montaña verrugosa de mariscos rosados, entre muslos y vientres de budas barnizados, pasando por cúpulas amarillas de limones, brotando a borbotones a través del terreno pantanoso de los berros y por el bosque de banderitas de Francia para rociar finalmente nuestra garganta como el mejor sabor del animal contrayéndose. *Oursins de l'Estaque, portugaises, marennes, clovisses, Moules marinières* —se cuelan, se agrupan, se cuentan, se abren, se descartan, se preparan, se saborean constantemente. Y el lento y estúpido intermediario del co-

mercio, el papel, no tiene nada que hacer en el elemento desenfundado, en la rompiente de labios espumosos que siempre vuelve a subir contra los escalones mojados. Pero del otro lado, junto al otro atracadero, se extiende la cordillera de "souvenirs", el más allá mineral de los caracoles. Fuerzas sísmicas amontonaron esta masa de hialita, cal de caracoles y esmalte en la que se juntan los tinteros, los barcos a vapor, las anclas, las columnas de mercurio y las sirenas. La presión de mil atmósferas bajo la cual se apiña, se empina y se apila aquí este mundo de imágenes es la misma fuerza que después de un largo viaje se comprueba en las duras manos de los navegantes sobre los muslos y los pechos de mujer y la voluptuosidad que expulsa los corazones de terciopelo azul o rojo del mundo de piedra sobre las cajitas con caracoles para mecharlos con broches o prendedores es la misma que conmociona estas calles el día de pago.

Muros. Es de admirar la disciplina a la que están sometidos en esta ciudad. Los mejores, en el centro, usan librea y están al servicio de la clase dominante. Están cubiertos de guardas chillonas y se han vendido muchos cientos de veces en toda su extensión al anís más nuevo, a las "Dames de France", al "Chocolat Menier" o a Dolores del Rio. En los barrios más pobres se movilizan políticamente y colocan sus grandes letras coloradas ante astilleros y arsenales como precursores de guardias rojas.

El venido a menos que vende sus libros en la esquina de la Rue de la République y del Vieux Port después del anochecer moviliza los malos instintos de los transeúntes. Los cosquillea la idea de aprovecharse de tanta miseria fresca. Y más allá del cuadro de la catástrofe que nos presenta, sienten el deseo de averiguar algo más acerca de esta desgracia tan anónima.

Porque ¿a qué punto tiene que haber llegado una persona que esparce sobre el asfalto los libros que le quedan, esperando que a alguien que pasa tarde por aquí lo invadan las ansias de lectura? ¿O no son así las cosas? ¿Hace guardia aquí una pobre alma que nos suplica, muda, que recojamos el tesoro entre el montón de escombros? Nosotros pasamos apurados. Pero en todas las esquinas nos sorprenderemos de nuevo, porque el vendedor sureño siempre lleva puesto el abrigo del mendigo de tal manera que el destino nos mira desde allí con sus mil ojos. Qué lejos estamos de la dignidad triste de nuestros pobres, de los mutilados de guerra de la lucha por la competencia, que llevan colgados cordones y latas con pomada para calzado como si fueran condecoraciones y medallas.

Suburbios. A medida que nos alejamos del centro, el ambiente se vuelve cada vez más político. Se llega a los diques secos, a los puertos interiores, los depósitos, los cuarteles de la pobreza, los desperdigados asilos de la miseria: los márgenes de la ciudad. En los márgenes de la ciudad se dan circunstancias extraordinarias, ellos son el terreno en el que se libra ininterrumpidamente la gran batalla decisiva entre la ciudad y el campo. En ninguna parte es más encarnizada que entre Marsella y el paisaje provenzal. Es la lucha cuerpo a cuerpo de postes de telégrafo contra agaves, del alambre de púa contra las palmeras con espinas, de los vapores de corredores malolientes contra la oscuridad húmeda de los plátanos en campos calurosos, de escalinatas breves contra laderas imponentes. La larga Rue de Lyon es el corredor de pólvora que Marsella excavó hacia el paisaje para hacerlo estallar en Saint-Lazare, Saint-Antoine, Arenc, Septèmes y cubrirlo con esquirlas de granada de todos los idiomas y todas las empresas. Alimentation Moderne, Rue de Jamaïque, Comptoir de la Limite, Savon Abat-Jour,

Minoterie de la Campagne, Bar du Gaz, Bar Facultatif —y por encima de todo, el polvo, que aquí se compone de sales marinas, cal y mica y cuya amargura dura más tiempo en la boca de aquel que intentó desafiar a la ciudad que el reflejo del sol y del mar en los ojos de sus admiradores.

SAN GIMIGNANO

A la memoria de Hugo von Hofmannsthal

Qué difícil puede llegar a ser encontrar palabras para lo que se tiene ante la vista. Pero cuando finalmente se encuentran, golpean contra lo real con pequeños martillos hasta que repujan la imagen como si la realidad fuera una planchuela de cobre. "A la noche las mujeres se reúnen en la fuente ante la puerta de la ciudad para buscar agua en grandes cántaros" —recién cuando encontré estas palabras surgió el cuadro con elevaciones duras y sombras profundas de entre las vivencias que me habían deslumbrado. ¿Qué sabía yo antes de los prados blanco chispeante que montan guardia a la tarde con sus pequeñas llamas ante el muro de la ciudad? En qué estrechez debían arreglárselas antes las trece torres y con qué circunspección ocupó cada una su sitio desde entonces. Y entre ellas todavía quedaba mucho espacio.

Si se viene de lejos, la ciudad parece haber entrado al paisaje de pronto, imperceptiblemente, como a través de una puerta. No parece que uno pudiera llegar a acercársele jamás. Pero una vez que esto se logra, uno cae en su regazo y no puede encontrarse a sí mismo entre tanto canto de grillos y griterío de niños.

Cómo se contrajeron sus muros cada vez más a lo largo de los siglos; casi todas las casas tienen la huella de arcos amplios sobre la puerta estrecha. Las aberturas en las que ahora se agitan lienzos sucios como protección contra los insectos eran portales de bronce. En los muros quedaron abandonados restos del antiguo ornamento de piedra, lo que les dio una apariencia heráldica. Al entrar por la Porta San Giovanni se tiene la sensación de estar en un patio, no en la calle. Hasta las plazas son patios y en todas uno se siente cobijado. Lo que se encuentra tan a menudo en las ciudades sureñas no es en ninguna parte tan evidente como aquí: el hombre debe hacer un gran esfuerzo para recordar qué es lo que necesita para vivir, a tal punto la línea de arcos y almenas, la sombra y el vuelo de palomas y cuervos le hacen olvidar sus necesidades. Le es difícil escapar a este presente exagerado, tener presente la noche cuando es de mañana y el día cuando es de noche.

Donde uno puede estar parado, también puede sentarse. No sólo los niños sino también las mujeres tienen su lugar en el umbral, muy cerca del suelo, de sus costumbres y tal vez de sus dioses. La silla delante de la puerta de calle ya es un símbolo de innovación urbana. Sólo los hombres hacen uso, finalmente, de las sillas simples de los cafés.

La salida del sol o de la luna nunca estuvo en mi ventana de esta manera. Cuando me acuesto en mi cama, de noche o a la tarde, no hay más que cielo. Por lo general comienzo a despertarme poco antes de la salida del sol. Entonces me quedo esperando a ver cómo sube detrás de la montaña. Ahí se da ese primer momento fugaz en el que no es más grande que una piedra, una piedrita incandescente sobre la cima de la montaña. Nadie aplicó todavía al sol lo que Goethe decía de la luna: "Tu borde sube brillando cual estrella". Pero él no es estrella sino piedra. Los antiguos

deben haber poseído el arte de llevar esta piedra con ellos como un talismán para que diera un vuelco afortunado a sus horas.

Miro desde el muro de la ciudad. El paisaje no se pavonea con construcciones y poblados. Hay mucho que ver, pero todo está preservado y en sombra. Las granjas, cuyo principal constructor fue la necesidad, son más distinguidas que cualquier residencia en las profundidades del parque, no sólo en su contorno, sino en cada tono de ladrillo y en cada ventana. Pero el muro en el que me recuesto comparte su secreto con el olivo cuya copa se abre al cielo como una corona dura y quebradiza con mil claros de luz.

COMER

Higos frescos

Quien siempre comió con moderación nunca experimentó lo que es una comida, nunca sufrió una comida. Así a lo sumo se conoce el placer de comer pero no la voracidad, el desvío desde la llana avenida del apetito hacia la selva de la gula. Porque en la gula se juntan ambas cosas: la desmesura del deseo y la uniformidad de aquello con que se lo sacia. Comer desafortadamente es ante todo: comer cualquier cosa, sin distinción. No caben dudas de que se penetra con mayor profundidad en lo deglutido que mediante el placer. Eso sucede cuando se muerde la mortadela como si fuera un sandwich, cuando uno se hunde en el melón como en una almohada, lame caviar del papel crujiente y simplemente olvida todas las demás cosas comestibles en presencia de una horma de queso holandés. ¿Cuándo ex-

perimenté esto por primera vez? Fue ante una decisión sumamente difícil. Tenía una carta que podía despachar o destruir. Hacía dos días que la llevaba conmigo, pero desde algunas horas atrás ya no pensaba en ella. Porque había subido hasta Secondigliano en el ruidoso tren de trocha angosta a través del paisaje carcomido por el sol. El pueblo se extendía, solemne, en el silencio cotidiano. La única huella del domingo disipado eran las varillas en las que habían ondeado aros luminosos y se habían encendido fuegos artificiales. Ahora estaban allí, desnudas. Algunas tenían un cartel a media altura con la figura de un santo de Nápoles o de un animal. Las mujeres estaban sentadas en los graneros abiertos, seleccionando maíz. Yo recorría mi camino, aturdido, arrastrando los pasos, cuando vi un carro con higos en la sombra. Fue ociosidad el acercarme, derroche el comprarme media libra por unos pocos *soldi*. La mujer pesaba con generosidad. Pero una vez que los frutos negros, azules, verdosos, violetas y marrones estuvieron en la bandeja de la balanza de mano, sucedió que no tenía papel para envolverlos. Las amas de casa de Secondigliano traen sus propios recipientes y la mujer no estaba preparada para atender a un trotamundos. Pero yo me avergonzaba de dejar los frutos librados a su suerte. Y así sucedió que me fui con higos en los bolsillos del pantalón y del saco, con higos en ambas manos extendidas, con higos en la boca. En ese momento ya no podía parar de comer, tenía que intentar librarme tan rápidamente como me fuera posible de la masa de frutos redondos que me había invadido. Pero ya no era comer, sino más bien darme un baño, tan penetrante se introducía el aroma resinoso en mis cosas, se pegaba a mis manos, viciaba el aire que yo atravesaba con mi carga. Y después llegó la cumbre del sabor, desde la cual, una vez vencida la saciedad y la repugnancia, últimos obstáculos, se abre una vista hacia un insospechado paisaje del paladar: una avidez

creciente, insípida, ilimitada, verdosa, que ya no conoce otra cosa que el movimiento desmechado y fibroso de la pulpa abierta, la transformación total del placer en costumbre, de la costumbre en vicio. Subía en mí el odio hacia estos higos, tenía apuro por liquidarlos, por liberarme, por acabar con todo esto que rebosaba y estallaba; comí para aniquilarlo. El mordisco había recuperado su voluntad original. Cuando arranqué el último higo del fondo de mi bolsillo, llevaba pegada la carta. Su destino estaba sellado, también ella debía ser víctima de la gran depuración; la tomé y la partí en mil pedazos.

Café crème

Quien se haga traer el desayuno a la habitación de su hotel de París en bandeja de plata, guarnecido de bolitas de manteca y mermelada, no sabrá nada de él. Al desayuno hay que tomarlo en el bistró, donde el *petit déjeuner* es él mismo un espejo cóncavo entre espejos, que refleja la imagen más reducida de esta ciudad. En ninguna comida los ritmos son tan diferentes, desde el gesto mecánico del empleado que se traga su vaso de café con leche en el mostrador hasta el placer contemplativo con que un viajero vacía lentamente su taza en el intervalo entre dos trenes. Y tú mismo tal vez te sientes a su lado, a la misma mesa, en el mismo banco y sin embargo estás lejos y solo. Sacrificas tu ayuno matinal para tomar o comer algo. Y junto con el café tomas quién sabe cuántas cosas: tomas toda la mañana, la mañana de este día y a veces también la mañana perdida de la vida. Si de niño te hubieras sentado a esta mesa, cuántos barcos hubieran cruzado el Mar Glacial de la losa de mármol. Habrías sabido cómo es el mar de Mármara. Mirando un iceberg o un velero habrías tomado un trago para papá y otro para el tío y otro para tu her-

mano hasta el borde grueso de tu taza, precordillera ancha sobre la que reposaban los labios, la nata se hubiera acercado flotando. Qué debil se ha vuelto tu asco. Qué higiénico y rápido es todo ahora: bebes; no mojas el pan en el café, no lo desmigas. Dormido tomas la *madelaine* de la panera, la quiebras y ni siquiera te das cuenta cuán triste te pone no poder partirla.

Falerno y bacalao

El ayuno es la iniciación en muchos secretos, principalmente en el secreto de comer. Dicen que el hambre es el mejor cocinero*, pero el rey de los cocineros es el ayuno. Yo lo descubrí una tarde en Roma después de haber andado de fuente en fuente y de haber subido de escalera en escalera. Fue en el camino de regreso, a las cuatro, en Trastevere, donde las calles son anchas y las casas, pobres. Había suficientes cantinas en el camino. Pero yo me imaginaba un salón umbroso, pisos de mármol, manteles blancos como la nieve y cubiertos de plata, el restaurant de un gran hotel donde a esta hora contaba con la posibilidad de ser el único comensal. El lecho del río se había secado, nubes de polvo flotaban sobre la isla del Tiber y en la otra orilla me recibió la desierta Via Arenula. No contaba las hosterías que iba dejando atrás. Pero a medida que mi hambre iba en aumento, éstas me parecían cada vez menos acogedoras o siquiera dignas de tenerse en cuenta. De una huía por los comensales cuyas voces llegaban hasta mí, de la otra por la suciedad de la cortina que se balanceaba en el vano de la puerta, terminé por pasar furtivo por las tabernas más lejanas, tan seguro estaba de que mi mirada só-

* Aquí Benjamin cita un dicho alemán "El hambre es el mejor cocinero" (*Der Hunger ist der beste Koch*) que equivaldría en español a "Cuando hay hambre no hay pan duro". [N. de la T.]

lo iba a aumentar mi rechazo. A esto se sumó una predisposición nerviosa creciente, totalmente distinta del hambre; ningún lugar me parecía resguardado, ninguna comida suficientemente pura. Yo no pretendía que se me pusieran delante fantasmagorías de las exquisiteces más selectas, caviar, langostinos, centriscos, no, lo más sencillo, lo más simple me hubiera parecido suficientemente puro. Sentía que aquí tenía la posibilidad única de enviar a mis sentidos, que iban en jauría como perros, a los pliegues y quebradas de los platos crudos más simples, del melón, del vino, de los diez tipos de panes, de las nueces, para presentarles un aroma que nunca habían percibido. Así se habían hecho las cinco cuando me encontré en un terreno empedrado, amplio, irregular, la Piazza Montanara. Una de las callejuelas estrechas que desembocaban allí parecía marcarme el rumbo con precisión. Porque a esta altura ya me quedaba claro que lo más inteligente era irme a mi cuarto y comprar mi comida delante de la puerta. En ese momento me topé con el resplandor de una ventana iluminada, la primera de esa noche. Era una hostería en la que se habían encendido las luces antes que en las casas y en los negocios. En la ventana se veía un sólo huésped que se levantaba para partir. De pronto me pareció que debía ocupar su lugar. Entré y me senté en un rincón; de golpe me dio lo mismo en cuál, cuando hasta hacía un instante yo había sido el más delicado, el más indeciso. Un joven me preguntó nada más que por la medida; parecía sobreentenderse qué vino se tomaba. Comencé a sentirme solo y saqué la varita mágica negra, que ya tantas veces había obrado en torno a mí la profusión de letras con ese nombre en el centro que mezclaba ahora el perfume que enviaba a mi soledad con el del falerno. Y me perdí en ello -la profusión, el nombre, el perfume, el vino- hasta que un ruido me hizo levantar la vista. El lugar se había llenado: trabajadores de la zona que se encontraban aquí con sus esposas,

muchos incluso con sus hijos, para cenar fuera de su casa después del horario de trabajo. Porque también comían, comían del bacalao seco que era el único plato que había allí. Entonces vi que también había un plato lleno en mi sitio y un escalofrío de asco me recorrió la espalda. Luego comencé a observar más detenidamente a la gente. Eran los habitantes del barrio, de características bien definidas y estrechamente vinculados entre sí y como se trataba de un barrio pequeño burgués no se veía a nadie de una clase más alta, ni hablar de extranjeros. Así como yo estaba allí sentado, seguramente tendría que haber llamado la atención por mi vestimenta y mi apariencia. Pero, cosa extraña, no me rozaba ni una mirada. ¿No me veía nadie o les parecía que era uno de ellos mientras me perdía cada vez más en la dulzura del vino? Ante esta idea sentí orgullo; una gran dicha me sobrecogió. Nada debía diferenciarme ya de la multitud. Guardé la pluma. Al hacerlo, sentí un crujido en el bolsillo. Era el "Impero", un periódico facista que había comprado en el camino. Pedí otro cuarto de falerno, abrí el periódico, me envolví totalmente en su sucio manto alimentado con los acontecimientos del día como el de la Virgen con las estrellas nocturnas y lentamente me llevé a la boca un trozo de bacalao seco después de otro, hasta saciar el hambre.

*Borscht**

Primero pone una máscara de vapor sobre tus rasgos. Mucho antes que tu lengua humedezca la cuchara ya lagrimean tus ojos, las ventanas de tu nariz ya gotean de *borscht*. Mucho antes que tus entrañas agucen los sentidos y que tu sangre se convierta en una

* El *Borscht* es un típico plato ruso, se trata de una sopa de verdura con carne, remolachas y *kvass*, bebida de bajo contenido de alcohol [N. de la T.]

ola que baña tu cuerpo junto con la espuma perfumada, tus ojos ya bebieron de la roja exuberancia de este plato. Ahora están ciegos para todo lo que no sea el *borscht* o su reflejo en los ojos de la compañera de mesa. Es la crema, piensas, lo que le da su brillo espeso a esta sopa. Tal vez. Pero yo la he comido en el invierno de Moscú y por eso sé de qué se trata: hay nieve en ella, rojizos copos derretidos, un manjar de nubes que bajó un día del cielo igual que el maná. Y cómo ablanda el pedazo de carne la efusión caliente, para que entre en tí como un campo roturado del que puedes escardar fácilmente de raíz el yuyo de la "tristeza". Deja el vodka sin tomar a su lado, no comas de las *pirogenen**. Entonces te enterarás del secreto de esta sopa que es la única comida que tiene el don de saciar suavemente, de traspasarte de a poco, donde otros platos te inducen a pronunciar un "gracias" seco que te sacude bruscamente todo el cuerpo.

Pranzo caprese

Esa había sido la famosa prostituta de pueblo de Capri, ahora madre de sesenta años del pequeño Genaro, a quien pegaba cuando estaba ebria. Vivía en una casa color ocre sobre la ladera escarpada de una montaña en medio de un viñedo. Yo llegué allí para buscar a la amiga a la que ella le había alquilado. Desde allí arriba, desde Capri, tocaron las doce. No se veía a nadie; el jardín estaba vacío. Volví a subir los escalones por los que acababa de venir. Sentí entonces la voz de la vieja pegada a mi espalda. Estaba parada en el umbral de la cocina en pollera y blusa, ropa des-

* Masa rellena con carne, pescado, repollo, huevos, etc. [N. de la T.]

teñida en la que hubiera sido vano el intento de buscar las manchas, porque se había ensuciado de modo uniforme y parejo. "*Voi cercate la signora. E partita colla piccola.*" Y tendría que volver en seguida. Pero ese fue sólo el comienzo a partir del cual su voz estridente, aguda, desembocó en un torrente de palabras seductoras mientras su cabeza altiva se movía a un ritmo que décadas atrás debía haber tenido un significado excitante. Habría que haber sido un *galantuomo* perfecto para poder rehusarse a ella y yo ni siquiera dominaba el italiano. Por lo menos entendí que se trataba de una invitación a participar de su almuerzo. En ese momento vi dentro de la casa al famélico cónyuge comiendo a cucharadas de una fuente en la cocina, a la que ella se acercó para aparecer inmediatamente de nuevo en el umbral ante mí con un plato que me puso delante sin parar de parlotear. Pero a mí me abandonaron los últimos vestigios de mi capacidad de comprensión del italiano. Momentáneamente sentí que era demasiado tarde para irse. La mano imperativa de la que tomé la cuchara de estaño me pareció envuelta en un vaho de ajo, chauchas, grasa de carnero, tomates, cebollas y aceite. ¿Ustedes creerán probablemente que al tragar esto me debió haber sofocado la repugnancia y que el cuerpo no habrá tenido otra urgencia que la de devolver este puré? Qué poco saben ustedes de la magia de la comida y qué poco sabía yo mismo hasta el momento al que me estoy refiriendo. El comer esto no fue nada, fue sólo la transición decisiva, mínima, entre esas dos sensaciones: primero, la de olerlo, pero luego, la de ser agarrado, abatanado totalmente, conmocionado de pies a cabeza por esta comida, capturado, comprimido por ella como por las manos de esta prostituta vieja y frotado con el jugo, ya no sabría decir si con el jugo de la comida o con el de la mujer. Había cumplido con los requisitos de la amabilidad, pero también con el deseo de la bruja y

subí la montaña habiendo adquirido el saber de Odisseo cuando vio convertirse en cerdos a sus compañeros de viaje.

Omelette de moras

Cuento esta vieja historia a quienes quisieran probar su suerte con higos o falerno, *borscht* o un almuerzo campesino en Capri. Había una vez un rey que llamaba suyo todo el poder y suyos todos los tesoros de la tierra pero a pesar de ello no se alegraba sino que año a año aumentaba su melancolía. Entonces hizo venir un día a su cocinero de cabecera y le dijo: "Me has servido fielmente durante mucho tiempo y has provisto mi mesa de los platos más exquisitos y yo te tengo afecto. Pero ahora solicito una última prueba de tu arte. Quiero que me prepares una *omelette* de moras como la saboreé hace cincuenta años en mi más tierna juventud. En ese entonces mi padre estaba en guerra con su terrible vecino oriental. Éste lo había vencido y teníamos que huir. Y así huímos día y noche, mi padre y yo, hasta que llegamos a un bosque oscuro. Lo atravesamos, perdidos, y estábamos por sucumbir de hambre y de agotamiento cuando de pronto encontramos una cabaña. Allí vivía una viejecita que nos invitó amablemente a pasar y descansar mientras ella se puso a trabajar frente al horno y no pasó mucho tiempo hasta que nos puso delante la *omelette* de moras. Ni bien había comido el primer bocado me sentí maravillosamente consolado y brotaron nuevas esperanzas en mi corazón. En ese entonces yo era apenas un niño y por muchos años no volví a pensar en el bienestar que me había provocado esa exquisita comida. Pero cuando después la hice buscar en todo mi reino no pude encontrar ni a la viejecita ni a nadie que hubiera sabido preparar la *omelette* de moras. Si tú pue-

des cumplir con éste, mi último deseo, serás mi yerno y heredarás mi reino. Pero si no logras satisfacer mi deseo, deberás morir." A lo que el cocinero respondió: "Señor, entonces buscad de inmediato al verdugo. Porque por cierto conozco el secreto de la *omelette* de moras y sus ingredientes, desde el simple berro hasta el noble tomillo. Bien conozco las frases que hay que decir al revolver y cómo el batidor de madera de boj debe girarse siempre hacia la derecha para que no nos quite la recompensa a todos nuestros esfuerzos. Sin embargo, oh rey, deberé morir. Sin embargo, no te agrada la *omelette*. Porque, ¿cómo habría de condimentarla con todo aquello que saboreaste en ella aquella vez?: el peligro de la batalla y la sensación de acecho que tiene el perseguido, el calor del horno y la dulzura del descanso, la presencia ajena y el futuro oscuro." Así habló el cocinero. Pero el rey calló un rato y se dice que poco después llenó de regalos al cocinero y lo despidió.

LAS NOVELAS POLICIALES EN LOS VIAJES

Son los menos los que en el vagón de tren leen los libros que tienen en su casa parados en los estantes, la mayoría prefiere comprar lo que se le ofrece a último momento. Desconfían, y con razón, del efecto de los tomos que están a su disposición desde hace tiempo. Además, tal vez les interese hacer su compra justamente en los carritos coloridos por los banderines sobre el asfalto del andén. Todos conocen el culto al que éstos invitan. No hay nadie que no haya tomado alguna vez uno de los ejemplares izados que se tambalean, no tanto por ganas de leerlo sino más bien con la

sensación oscura de estar haciendo algo que complace a los dioses del ferrocarril. Se sabe que las monedas que se donan a esta alcancía lo encomiendan a uno a la protección del dios de la caldera que arde a través de la noche, de las náyades de humo que se mueven encima del tren y del demonio de los sacudones que es el señor de todas las canciones de cuna. Uno los conoce a todos de los sueños, también conoce la sucesión de pruebas míticas y peligros que se le presenta al espíritu de época en forma de "viaje en ferrocarril" y conoce la huída infinita de los límites espacio-temporales sobre los que el viaje se mueve, empezando por el famoso "llegó tarde" del que se queda, arquetipo de toda pérdida, hasta la soledad del compartimiento, pasando por el miedo de perder la combinación de trenes hasta el terror del andén desconocido al que se llega. Desprevenido, uno se siente enredado en una lucha de titanes y reconoce en sí mismo al testigo mudo de la pelea entre los dioses del ferrocarril y los de las estaciones.

Similia similibus. La salvación es anestesiar un miedo mediante otro. Entre las hojas recién rasgadas de las novelas policiales uno busca las pesadillas ociosas, de cierto modo vírgenes, que le permitan superar las pesadillas arcaicas del viaje. Siguiendo este camino, uno puede llegar a lo frívolo y elegir como compañeros de viaje a Sven Elvestad con su amigo Asbjörn Krag, a Frank Heller y al señor Collins. Pero esta ingeniosa compañía no le agrada a todo el mundo. Tal vez en honor de la guía de trenes uno desea un acompañante más riguroso, como Leo Perutz quien redactó los cuentos rítmicos y sincopados cuyas estaciones se sobrevuelan con el reloj en la mano como pueblitos provincianos en el camino; o alguien que comprenda mejor la incertidumbre del futuro hacia el cual se está yendo, los misterios irresueltos que se dejaron atrás; entonces uno viajará con Gaston Leroux, sintiéndose

pronto un pasajero del "tren fantasma" que pasó raudamente el año pasado por los escenarios alemanes, mientras lee *El Fantasma de la Opera y Perfume de la dama de negro*. O se elegirá a Sherlock Holmes y a su amigo Watson que sabrán poner de relieve lo siniestro y lo cotidiano* de un cupé polvoriento de segunda clase, ambos como pasajeros hundidos en su silencio, el uno detrás del biombo de su periódico, el otro, detrás de una cortina de nubes de humo. Pero tal vez todos estos seres fantasmagóricos se desvanezcan ante el autorretrato de A.K. Green que nos brinda esta autora en sus inolvidables novelas policiales. A ella hay que imaginarla como una vieja dama con sombrero que se mueve con soltura tanto entre los parentescos enredados de sus heroínas como entre armarios crujientes en algunos de los cuales, según un refrán inglés, toda familia guarda un esqueleto. Sus cuentos breves tienen apenas el largo del túnel de Gotthard** y sus grandes novelas *A puertas cerradas*, *En la casa de al lado* florecen en la tenue luz violeta del cupé como dondiegos de noche.

Esto, en cuanto a lo que la lectura proporciona al viajero. ¿Pero qué le proporciona el viaje al lector? ¿En qué otra circunstancia está tan compenetrado en la lectura y puede sentir su existencia mezclada tan fuertemente con la del héroe? ¿No es su cuerpo la lanzadera del tejedor que al compás de las ruedas atraviesa infatigable la urdimbre, el destino de su héroe? No se leía en la carreta y no se lee en el auto. La lectura de viaje está tan ligada a viajar en tren como lo está la permanencia en estaciones. Se sabe que muchas es-

* Hay aquí un juego de palabras entre *unheimlich* (inquietante, siniestro) y *heimlich* (secreto, pero también cotidiano, familiar). [N. de la T.]

** Túnel de 15 km. de largo inaugurado en 1882 que atraviesa los Alpes Tesinos [N. de la T.]

taciones de tren se parecen a catedrales. Y nosotros queremos agradecer a los pequeños altares móviles y coloridos que un acólito de la curiosidad, de la distracción y de la sensación empuja velozmente gritando a lo largo del tren, si logramos sentir por unas horas el escalofrío de la tensión y los ritmos de las ruedas bajando por nuestras espaldas, arrebujaos en el paisaje que pasa como en un chal ondeante.

MAR DEL NORTE

"El tiempo, en el que también vive quien no tiene hogar" se vuelve un palacio para el viajero que no dejó ninguno al partir. Y los pabellones de ese palacio henchidos del ruido de las olas se yuxtapusieron unos a otros rumbo al norte durante tres semanas. Gaviotas y ciudades, flores, muebles y estatuas se dibujaban en sus paredes y tanto de día como de noche había luz en sus ventanas.

Ciudad. Si este mar es la Campagna, entonces Bergen* está en los Montes Sabinos. Y así es: porque el mar descansa siempre quieto en el fiordo profundo y las montañas tienen el perfil de las romanas. Pero la ciudad es nórdica. En todas partes hay vigas que crujen. Los objetos relucen: la madera es madera, el bronce es bronce y los ladrillos, ladrillos. La limpieza los hace desaparecer dentro de sí, los vuelve idénticos a sí mismos hasta la médula. Por eso se tornan orgullosos, no les gusta que se los vea en el exterior. Las ca-

* Segundo puerto en importancia de Noruega [N. de la T.]

sas se enredaron en rincones y escaleras de la misma forma en que los pobladores de remotos pueblos de montaña pueden permanecer unidos en el padecimiento y en la muerte. Y allá donde todavía podría verse un pedacito de cielo, justamente comienzan a inclinarse dos mástiles de bandera a ambos lados de la calle. "¡Detente cuando se haga notar la nube acercándose!" En los demás sitios el cielo está atrapado en tabernáculos, pequeñas celdas de madera, rojas, góticas, de las que cuelga la cuerda de un timbre que sirve para llamar a los bomberos. El ocio al aire libre no está previsto en ninguna parte; donde las casas burguesas tienen un jardín delante, las plantas son tan tupidas que no invitan a detenerse a descansar allí. Tal vez por eso aquí sea más frecuente que en el sur que las jóvenes estén paradas en el umbral, apoyadas contra el marco de la puerta. La casa todavía tiene límites precisos. Una mujer que quería sentarse delante de la puerta no ubicó la silla en forma perpendicular sino paralela a la fachada de la casa en el nicho de la puerta, hija de una estirpe que hace doscientos años todavía dormía en armarios. Armarios con puertas giratorias o con cajones, hasta cuatro lechos en el mismo arcón. No se tenía en cuenta el amor, por lo menos el amor dichoso. Pero tanto mejor era esta disposición para el amor desdichado, a veces, como en el caso — por ejemplo — de la cama de un amante, frustrado, supongo, donde la parte interna de una puerta estaba ocupada por el gran retrato de una mujer. Una mujer lo separaba del mundo: hasta ahora nadie pudo decir algo mejor de su mejor noche.

Flores. Mientras los árboles se vuelven tímidos, en ninguna parte se dejan ver desprotegidos, en las flores se puede encontrar una dureza insospechada. Por cierto no tienen colores más fuertes que en el clima templado, antes bien son más pálidas. Pero su color

se destaca mucho más decididamente del medio que las circunda. Las pequeñas, los pensamientos y las resedas, son más salvajes, las grandes, ante todo las rosas, son más significativas. Hay mujeres que las transportan cuidadosamente de un puerto a otro a través del extenso páramo. Pero una vez que están en maceta, apretujadas contra las ventanas de las casas de madera, dejan de ser un saludo de la naturaleza para convertirse en un muro defensivo contra el exterior. Cuando se asoma el sol, se acaba toda comodidad. En noruego no puede decirse que el sol tenga buenas intenciones, pues utiliza despóticamente los momentos despejados en que reina. Aquí todo pertenece a la oscuridad durante diez meses al año. Pero cuando llega el sol, les habla a las cosas en tono imperioso, se las arrebatata a la noche como si fueran suyas y pasa revista a los colores en los jardines — azul, rojo y amarillo—, a la escolta pulcra de las flores a las que ninguna copa de árbol hace sombra.

Muebles. Para descubrir cómo eran los antiguos pobladores observando sus barcos, por lo menos habría que saber remar. En Oslo hay dos barcos vikingos; pero es mejor que quien no entienda de remo se dedique a la observación de las sillas que se encuentran cerca de uno de ellos en el Museo Folklórico. Porque cualquiera se sabe sentar y en esas sillas muchos descubrirán lo que sentarse significa verdaderamente. Es un grave error creer que originariamente el respaldo y los apoyabrazos tenían la función de brindar comodidad. Más bien son verjas que limitan el lugar que ocupa quien se sienta. Entre estos esqueletos de madera de tiempos remotos había una silla cuyo asiento increíblemente amplio estaba totalmente cercado por esa verja como si el trasero fuera una masa desbordante que debe contenerse dentro de sus límites. El que se sentaba allí, lo hacía en representación de mu-

chos otros. Todos los asientos de las sillas antiguas están más cerca del suelo que las nuestras. Pero se le daba mayor importancia a esta distancia menor, a la vez que la superficie representaba a la madre tierra. En todas las sillas se advierte que determinaban constantemente la postura, el conocimiento, el prestigio y el consejo de quien se sentaba en ellas. También en ésta: una sillita pequeña, muy baja, el asiento una batea, el respaldo una batea, todo empuja, tiende hacia adelante. Quien se sentaba en ella parecía haber sido arrastrado a la habitación por el destino sobre una ola. O en el sillón con un cajón bajo el asiento. No es un mueble bonito, sino más bien llamativo; tal vez el asiento de un pobre — pero su dueño sabía lo que después reconoció Pascal: "Nadie muere tan pobre como para no dejar alguna herencia". O en aquel trono: detrás del asiento redondo sin apoyabrazos se eleva la cavidad lisa y cóncava del respaldo como el ábside de una catedral románica, desde cuyo hueco el entronizado mira hacia abajo. En este país que tomó las "artes plásticas", la plástica y la pintura, mucho después que todos los demás, el espíritu constructor determinó las formas del mobiliario — desde el armario, la mesa y la cama hasta el banquito más pequeño. Todos estos enseres son enigmáticos; todavía hoy los habitan como *genius loci* quienes los poseyeron verdaderamente hace siglos.

Luz. Las calles de Svolvaer* están vacías. Y detrás de las ventanas se ven las persianas de papel, bajas. ¿Duerme la gente? Es pasada la medianoche; de una casa llegan voces, de otra se escuchan los ruidos de una comida. Y cada sonido que resuena a lo largo de la

* Ciudad comercial y principal puerto pesquero de Lofot en el norte de Noruega [N. de la T.]

calle convierte esta noche en un día que no figura en el calendario. Has penetrado en el depósito del tiempo y contemplas las pilas de días sin utilizar que la tierra guardó hace milenios sobre este hielo. El hombre consume su día en veinticuatro horas — esta tierra el suyo sólo cada seis meses. Es por eso que las cosas han permanecido tan incólumes. Ni el tiempo ni manos humanas rozaron los juncos en el jardín sin viento ni los botes en el agua quieta. Sobre ellos se encuentran dos crepúsculos que se reparten su posesión y la de las nubes y te mandan a casa con las manos vacías.

Gaviotas. De noche, el corazón pesado, lleno de congoja, sobre la cubierta. Durante largo rato observo el ir y venir de las gaviotas. Siempre hay una posada en el mástil más alto, acompañando los movimientos pendulares que éste dibuja a empujones en el cielo. Pero nunca es la misma gaviota por mucho tiempo. Viene otra, con dos aletazos pide el lugar o espanta, no sabría decirlo, a la anterior. Hasta que de pronto la punta queda vacía. Pero las gaviotas no dejaron de seguir al barco. Infinitas como siempre describen sus círculos. Lo que inscribe en ellas un orden es otra cosa. El sol ya hace rato que terminó de ponerse, en el este está muy oscuro. El barco se dirige hacia el sur. En el oeste todavía queda algo de luz. Lo que comenzó a suceder luego con los pájaros — ¿o conmigo?— se debió al lugar, central y solitario, que había elegido en mi melancolía en medio de la cubierta de popa. De pronto hubo dos grupos de gaviotas, unas, las del este, otras, las del oeste, las de la izquierda y las de la derecha, tan totalmente distintas que el nombre gaviotas dejaba de sentarles. Los pájaros de la izquierda conservaban algo de su claridad contra el fondo del cielo extinguido, subían luminosos con cada giro, entendiéndose o evitándose y parecían no dejar de tejer ante mí una serie de signos ininterrumpidos, impre-

vistos, un entrevero de alas indescritiblemente cambiante, fugaz, pero legible. Sólo que yo me escurría, para reencontrarme de nuevo en las otras. Aquí ya no me aguardaba nada, nada me hablaba. Apenas había seguido a las del este, cómo se perdían en la distancia y retornaban, volando contra un último resplandor, un par de alas enhiestas y negras, ya no hubiera podido describir su bandada que me envolvió de tal forma que yo mismo parecía volver de la distancia, negro por lo vivido, como una quieta multitud de alas. A la izquierda todavía quedaba todo por descifrar y mi sagacidad se adentraba en cada movimiento, a la derecha ya todo había sucedido en tiempos remotos y se trataba de un sólo llamado silencioso. Este contraste duró un largo rato hasta que yo mismo fui sólo el umbral sobre el cual los mensajeros sin nombre se intercambiaban el blanco y el negro en el aire.

Estatuas. Un cuarto con paredes enverdecidas de musgo. Las cuatro paredes cubiertas de estatuas. Entre ellas, algunas vigas decoradas en cuyos dorados rastros de pintura se pueden descifrar las palabras "Jason" o "Bruxelles" o "Malvina". A mano izquierda, cuando se entra, un hombrecito de madera, una especie de maestro de levita con un tricornio en la cabeza. Tiene levantado en gesto doctoral el brazo izquierdo, pero éste se quiebra debajo del codo, también le falta la mano derecha y el pie izquierdo. Un clavo atraviesa a este hombre, que mira fijamente hacia arriba. Todo a lo largo cajones ordinarios, insignificantes, comunes acompañan las paredes. En algunos se lee "Livbaelter", la mayoría no tiene inscripciones. Valiéndose de ellos, se puede medir la habitación. Dos o tres cajones más adelante se destaca una mujer con un vestido blanco de noche, rico en adornos, que deja descubierta la mitad de su busto voluminoso. Sobre una base fuerte, un cuello macizo de madera. La-

bios gruesos y llenos. Debajo del cinturón dos agujeros. Uno atravesando el pubis, uno más abajo en el amplio vestido, debajo del cual no se reconocen piernas. Igual que ésta, todas las figuras alrededor surgen de formas vagas, poco estructuradas. Están enemistadas con el piso, su sostén es la espalda. Entre los bustos agrietados y descoloridos hay Uno, puro, al que no afectaron los rigores del clima, su tapado amarillo está forrado en verde, sus ropas rojas tienen pespunte azules, su espada es verde y gris, su cuerno, amarillo, lleva un gorro frigio y tiene la mano puesta sobre los ojos vigilantes — es Heimdall*. Sigue otra imagen de mujer, todavía más femenina que la primera. Una peluca estilo Felipe V deja caer sus rulos sobre un corsé azul. En vez de brazos, volutas. Pensar en el hombre que las reunió todas a su alrededor, buscándolas a través de países y mares, convencido de que sólo junto a él encontrarían descanso, y él sólo junto a ellas. No se trataba de un amante de las artes plásticas, no, sólo de un viajero que buscó su suerte en la distancia cuando todavía se la podía encontrar en la patria y después se instaló junto a estos seres maltratados de distancia y viaje. Todos los rostros están erosionados por lágrimas saladas, las miradas que salen de los huecos moldeados de madera, dirigidas hacia arriba, los brazos, si todavía los tienen, cruzados sobre el pecho en actitud de conjura, ¿quiénes son — tan indeciblemente desvalidas e irritantes — estas niobides del mar? ¿O son sus ménades? Porque atravesaron cimas más blancas que las de Tracia y fueron golpeadas por garras más salvajes que las de las bestias, seguidoras de Artemisa, ellos, los mascarones de proa. Porque son mascarones de proa. Están en la sala

* Dios germano del norte, Padre de los dioses y los hombres [N. de la T.]

de los mascarones en el Museo de Navegación de Oslo. Pero justo en mitad de la sala, sobre un estrado, se eleva un timón. ¿Tampoco aquí podrán encontrar la paz estos viajeros y tendrán que partir de nuevo hacia la rompiente de las olas que es tan incesante como el fuego del infierno?

DESEMBALO MI BIBLIOTECA

Un discurso sobre el arte de coleccionar

Desembalo mi biblioteca. Sí. Todavía no está en los estantes, todavía no la envuelve el silencioso tedio del orden. Tampoco puedo pasearme a lo largo de sus hileras para pasarles revista a los libros en compañía de amables interlocutores. No necesitan ustedes temer nada de esto. Yo les solicito que se trasladen conmigo al desorden de los cajones desclavados, al aire henchido de polvillo de madera, al piso cubierto de papeles rasgados, bajo la pila de volúmenes devueltos a la luz del día después de dos años de oscuridad, para compartir desde un principio la atmósfera, para nada melancólica, sino más bien tensa, que evocan los libros en un verdadero coleccionista. Porque es justamente un coleccionista quien les habla y no les hablará a grandes rasgos más que de sí. ¿No sería arrogante que les enumerara las obras o las secciones más importantes de una biblioteca, haciendo alarde de una aparente objetividad e imparcialidad, o que les contara la historia de su origen, o les explicara su utilidad para el escritor? Yo por mi parte quiero dedicar las siguientes consideraciones a algo menos misterioso, más palpable; me importa mostrarles la relación que

liga a un coleccionista con sus adquisiciones, brindarles más un panorama del arte de coleccionar que de una colección concreta. Es totalmente arbitrario que lo haga valiéndome de una reflexión sobre las distintas formas de adquirir libros. Esta decisión o cualquier otra es tan sólo una barrera de contención erigida contra la marea de recuerdos que invade a todo coleccionista cuando se ocupa de lo suyo. Porque toda pasión linda con el caos y la pasión de coleccionar limita con el caos de los recuerdos. Pero quiero aventurarme a decir aún más: el azar, el destino, que tiñen el pasado bajo mi mirada, están presentes al mismo tiempo en el entrevero habitual de estos libros. Porque, ¿qué otra cosa son estas posesiones que un desorden en el que la costumbre se instaló de tal forma que puede revestir la apariencia de un orden? Ya habrán oído hablar de gente que enfermó al perder sus libros, de otros que se convirtieron en delincuentes para adquirirlos. Justamente en estos temas todo orden no es más que un estado de indefinición sobre el abismo. "El único conocimiento exacto que existe", decía Anatole France "es el conocimiento acerca del año de publicación y del formato de los libros". De hecho existe una contracara del desorden de una biblioteca, y esta es la regularidad de su catálogo.

Es así como la existencia del coleccionista se encuentra en una tensión dialéctica entre dos polos: el orden y el desorden.

Lógicamente esta existencia depende también de muchas otras cosas, por ejemplo de una relación muy enigmática con la propiedad, a la que aludiremos brevemente más adelante. Luego depende también de una relación con los objetos que no destaca de ellos su valor funcional, es decir, su utilidad, su carácter práctico, sino que los estudia como escenario o teatro de su destino. El mayor hechizo del coleccionista consiste en encerrar lo individual en un ámbito en que que-

da petrificado mientras lo recorre todavía el último escalofrío, el escalofrío de la adquisición. Todo lo que es memoria, reflexión, conciencia, se convierte en basamento, marco, pedestal, sello de su posesión. La época, el lugar, la manufactura, los poseedores anteriores: todo esto se funde en cada una de las posesiones del auténtico coleccionista en una enciclopedia mágica, cuya síntesis consiste en el destino de su objeto. Es aquí entonces, en este restringido terreno, donde se puede entrever cómo los grandes fisonomistas - y los coleccionistas son fisonomistas del mundo de las cosas - se convierten en intérpretes del destino. Basta observar a un coleccionista manipulando los objetos de su vitrina. Apenas los toma en sus manos parece mirar, inspirado, su pasado más remoto a través de ellos. Podría escribir mucho sobre el aspecto mágico del coleccionista, sobre su visión senil.- *Habent sua fata libelli* - esto fue escrito tal vez como una sentencia general referida a *los libros*. Los libros como *La Divina Comedia* o *La ética de Spinoza* o *El origen de las especies*, tienen su destino. Pero el coleccionista interpreta este proverbio en latín de otra manera. Para él no son tanto los libros los que tienen su destino, sino los ejemplares. Y el destino más trascendente de todo ejemplar es, a su parecer, el encuentro con él, con su propia colección. No exagero: un verdadero coleccionista considera que la adquisición de un libro antiguo es su resurrección. Y es en esto donde reside lo infantil que, en el caso del coleccionista, se mezcla con lo senil. Porque los niños tienen la capacidad de renovar la existencia y eso es, para ellos, una práctica múltiple que manejan con desenvoltura. En los niños el hecho de coleccionar sólo es *uno* de los procedimientos para renovar los objetos, también se los puede pintar, despegar y, así siguiendo, toda la escala de las formas en que los niños adquieren los objetos desde el mero tocarlos ascendiendo hasta el ponerles nombre. Reno-

var el viejo mundo - ese es el impulso más profundo que anima el deseo del coleccionista de adquirir nuevos objetos y es por eso que el coleccionista de libros antiguos está más cerca del origen del arte de coleccionar que aquel cuyo interés se centra en las reediciones para bibliófilos. Diré ahora algunas palabras acerca de cómo los libros trasponen el umbral de una colección, cómo pasan a la propiedad de un coleccionista, en suma, acerca de la historia de su adquisición.

De todas las formas de adquirir libros se considera la más gloriosa el escribirlos uno mismo. Muchos de ustedes recordarán en este punto, divertidos, la gran biblioteca que armó con el tiempo Wuz, el modesto maestro de escuela de Jean Paul, escribiendo, todas las obras cuyos títulos le interesaban en los catálogos, porque no podía comprarlas. En realidad, los escritores son personas que no escriben libros porque no puedan comprarlos, sino por su insatisfacción ante los libros que podrían comprar y no les complacen. Ustedes, señoras y señores, considerarán que esto es una definición extravagante del escritor; pero todo lo que se diga desde el punto de vista del coleccionista auténtico es extravagante.- De las formas corrientes de adquirir objetos la más pertinente para el coleccionista sería el pedirlos prestados y no devolverlos. Quien pide libros en cantidad, como es el caso de quien tenemos a la vista, se revela como coleccionista empedernido no sólo por el fervor con que cuida el tesoro así acumulado, haciendo caso omiso de todas las intimaciones judiciales cotidianas, sino principalmente porque tampoco él lee los libros. Si ustedes quieren dar crédito a mi experiencia, hubo más casos en que alguien me devolvió un libro que le había prestado que casos en que lo leyó. ¿Y acaso - se preguntarán ustedes - es característico del coleccionista no leer libros? Eso sí que sería bueno. Sí. Los expertos podrán confirmarle que es lo más común y repito

aquí solamente la respuesta que nuevamente Anatole France tenía preparada para el hombre trivial que al contemplar su biblioteca le formulaba la pregunta inevitable: "¿Y usted leyó todo eso, señor France?" - "Ni la décima parte. ¿O usted tal vez come todos los días en su vajilla de Sèvres?"

Yo mismo he podido verificar lo justificado de semejante actitud adoptando la contraria. Durante años, por lo menos durante el primer tercio de su existencia, mi biblioteca estuvo compuesta por no más de dos a tres hileras de libros que sólo crecían unos pocos centímetros por año. Aquella fue su época espartana, en la que no se podía incorporar a ella ningún libro cuyo sentido yo no hubiese descifrado, que no hubiese leído. De este modo probablemente no hubiera llegado nunca a poseer una cantidad de libros que mereciera llamarse biblioteca, a no ser por la inflación, que de pronto trastocó la importancia de las cosas, convirtiendo los libros en valores concretos y volviéndolos también difíciles de conseguir. Así por lo menos sucedió en Suiza. Y fue ciertamente desde allí donde hice, a último momento, mi primer gran encargo de libros, pudiendo atesorar objetos tan insustituibles como el *Blauer Reiter* o la *Sage von Tanaquil* de Bachofen, que en esa época todavía se conseguían en la editorial.

Pues ahora, opinarán ustedes, tendríamos que ir llegando finalmente después de tantos desvíos a la ancha avenida de la adquisición de libros que es la compra. Una ancha avenida, por cierto, pero nada apacible. La compra del coleccionista no se parece en nada a la que realizan en una librería el estudiante que adquiere un manual, o el hombre de mundo que quiere hacer un regalo a la mujer que corteja, o el viajante que quiere abreviar su próximo viaje en tren mediante la lectura. Mis compras más memorables las hice en algunos viajes, cuando estaba de paso. Las po-

sesiones y los bienes se relacionan con lo estratégico. Los coleccionistas son personas dotadas de un instinto estratégico; en su experiencia, el más pequeño negocio de antigüedades puede resultar un fuerte, la librería más alejada puede ocupar una posición clave al conquistar una ciudad desconocida. ¡Cuántas ciudades se me revelaron en mis expediciones a la conquista de libros!

Por supuesto, sólo una parte de las compras importantes se realizan concurriendo al librero. Los catálogos cumplen una función mucho más importante. Por más que el comprador conozca perfectamente un libro que encarga por catálogo, el ejemplar será siempre una sorpresa y el encargo tendrá siempre algo de azaroso. Además de las decepciones dolorosas hay hallazgos afortunados. Así recuerdo haber encargado un día un libro con láminas en colores para mi vieja colección de libros infantiles solamente porque tenía cuentos de Albert Ludwig Grimm y su lugar de publicación era Grimma en Turingia. Pero el libro que provenía de Grimma era un libro de cuentos que este Albert Ludwig Grimm había editado y este ejemplar con sus 16 imágenes que yo había adquirido era el único testimonio conservado de los comienzos del gran ilustrador alemán Lyser que vivió en Hamburgo a mediados del siglo pasado. Por lo tanto, mi reacción al relacionar el sonido de los nombres había sido adecuada. En el ejemplar pedido descubrí además otros trabajos de Lyser, más precisamente una obra *Linus Märchenbuch*, desconocida para todos los que prepararon el catálogo de sus obras y que merece una mención más detallada que esta primera que hago aquí.

La adquisición de libros no se limita simplemente a tener dinero suficiente o los conocimientos necesarios. Ni siquiera ambas cosas juntas son suficientes para formar una biblioteca verdadera que siempre tiene algo de impenetrable y, a la vez, de inconfundi-

ble. Quien compra por catálogo debe poseer además un olfato muy fino. Los años de publicación, los lugares, los formatos, los propietarios anteriores, la encuadernación, etc. todo esto debe ser significativo no sólo en su magra objetividad, sino por el contrario, todas estas cosas deben consonar y el coleccionista tendrá que saber reconocer según la armonía y la intensidad del sonido si se trata de un libro que debiera pertenecerle o no.

Las subastas, en cambio, requieren del coleccionista habilidades totalmente distintas. Quien hace su pedido por catálogo deberá guiarse por la descripción del libro y, a lo sumo, por el nombre del anterior dueño, cuando se conoce la proveniencia del ejemplar. Quien quiera participar de una subasta tiene que prestar atención tanto al libro como a los demás oferentes, manteniendo además la sangre fría para no encarnizarse en la lucha por la competencia, como sucede cotidianamente, quedándose con el libro a un alto precio, ofertado más para salir airoso que por su interés en él. Pero, en cambio, uno de los recuerdos más bellos del coleccionista es el momento en que acudió en socorro de un libro en el que tal vez no había pensado nunca en su vida y que estaba muy lejos de haber deseado, por verlo tan solo y abandonado en la plaza pública, así como en los cuentos de las Mil y Una Noches el príncipe compra una bella esclava para liberarla. Porque para el coleccionista la verdadera libertad de todo libro se encuentra en alguna parte en sus estantes.

Entre largas hileras de libros franceses aún hoy se destaca en mi biblioteca la *Peau de chagrin* de Balzac, recuerdo de la subasta más emocionante de la que participé. Fue en 1915, en la de Emil Hirsch, uno de los mayores expertos en materia de libros y a la vez un comerciante distinguido, donde se subastó la colección Rümman. La edición en cuestión fue publicada en

París, Place de la Bourse, en 1838. Ahora que tomo el ejemplar entre mis manos no sólo veo el número de la colección de Rümnn sino incluso la etiqueta de la librería, Papeterie I. Flanneau, en la que el primer comprador lo adquirió hace más de 90 años a un precio ochenta veces inferior al actual. Bellas épocas aquellas en que una obra de arte de este tipo - y se trata de una obra de arte, ya que los grabados de este libro fueron diseñados por el mejor dibujante francés y realizados por los mejores grabadores - todavía podía adquirirse en una librería. Pero yo quería contar la historia de su adquisición. Había ido a lo de Emil Hirsch para la presentación, había examinado 40 ó 50 volúmenes, pero al tomar éste entre mis manos sentí el deseo ferviente de no tener que desprenderme más de él. Llegó el día de la subasta. La casualidad quiso que en el orden de las ofertas antes de este ejemplar de *Peau de chagrin* se rematara la serie completa de sus ilustraciones en tirada especial de papel de china. Los oferentes estaban sentados a una larga mesa; en diagonal frente a mí se encontraba el hombre sobre quien se posaron todas las miradas cuando salieron a la venta estas ilustraciones: el afamado coleccionista de Munich, el barón de Simolin. Esta serie le interesaba especialmente, tenía competidores, en resumen, se llegó a una ardua lucha, cuyo resultado fue el precio más alto de toda la subasta superando por lejos los 3000 marcos. Nadie parecía haber esperado un monto tan considerable, se produjo un movimiento de agitación entre los presentes. Emil Hirsch no le concedió importancia y, ya fuera para ganar tiempo, ya fuera por consideraciones de otra índole, pasó al próximo ejemplar en medio de una distracción general. Anunció su precio, yo ofrecí un precio algo superior mientras tenía el corazón en la boca y la clara conciencia de no poder competir con ninguno de los grandes coleccionistas allí presentes. Pero el subastador procedió a la adjudicación sin for-

zar la atención de la audiencia, pronunciando la fórmula habitual "¿nadie más?" y dando tres golpes de martillo, que me parecieron distanciados entre sí por una eternidad. El importe seguía siendo bastante elevado para mí, que era estudiante. Pero la mañana siguiente en la casa de empeños va más allá del marco de esta historia y en lugar de ella quisiera referirme a un acontecimiento que constituye, en mi opinión, el negativo de una subasta. Fue en un remate en Berlín el año pasado. Se remataban una serie de libros muy dispares en cuanto a calidad y tema, entre los cuales sólo llamaban la atención algunas obras ocultistas y de filosofía natural. Yo oferté por varios libros pero cada vez que lo hacía notaba a un señor en las primeras hileras que parecía haber estado esperando mi oferta para hacer la suya hasta llegar a sumas increíbles. Después de que esta experiencia se hubiera repetido varias veces, renuncié a toda esperanza de adquirir el libro que más me interesaba ese día. Eran los *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, de Johann Wilhelm Ritter, publicado en 1810 en 2 tomos en Heidelberg. La obra nunca se reeditó, pero el prefacio, en el que el autor describe su propia vida como si se tratara del elogio fúnebre a su "amigo" anónimo supuestamente fallecido, me pareció desde siempre la obra en prosa de inspiración personal más importante del romanticismo alemán. En el momento en que anunciaron el número tuve una idea brillante. Como mi oferta haría caer indefectiblemente el ejemplar en manos del otro, sencillamente no debía presentar ninguna. Me obligué a permanecer mudo. Sucedió lo que había esperado: nadie se interesó por el libro, no hubo ofertas, el libro fue retirado. Me pareció oportuno dejar pasar unos días. De hecho, cuando aparecí una semana después, el libro estaba en la librería de libros usados y la falta de interés de la que había sido objeto me benefició en la compra.

llos que hacen que para el coleccionista, me refiero al verdadero, al coleccionista como debe serlo, la propiedad sea la relación más profunda que puede entablar-se con los objetos: no es que los objetos despierten a la vida en él, por el contrario, es él mismo quien los habita. De esta forma he desplegado ante ustedes uno de estos caparazones cuyos ladrillos son los libros y ahora el coleccionista desaparece en él como corresponde.

LA REVELACION DEL CONEJO DE PASCUAS *



BREVE TEORIA SOBRE LOS ESCONDITES

Esconder quiere decir: dejar huellas. Pero invisibles. Es el arte de la mano ligera. Rastelli** sabía esconder cosas en el aire.

Los escondites más ingeniosos son los más expuestos. Los mejores son aquellos que están a la vista.

Así que a no meter nada bajo ningún concepto en cajones, ni en armarios, ni debajo de la cama ni dentro del piano.

A jugar limpio la mañana del domingo de Pascuas: a esconder todo de forma tal que pueda descubrirse sin que haya que correr ningún objeto de lugar.

Los huevos de Pascua no tienen por qué estar a la vista: un pliegue en el mantel, un hueco en la cortina bastan para revelar el lugar donde hay que buscar.

Ustedes conocerán el cuento de Poe "La carta robada". Si la conocen, seguro recordarán la pregunta:

* En la tradición europea, el conejo de Pascuas trae los huevos de Pascuas a los niños y los esconde para que éstos los busquen [N.de la T.]

** Rastelli, Enrico: Conocido malabarista italiano (1816-1931). [N.de la T.]

“¿No advirtió que todo hombre oculta una carta, si no justamente en un orificio hecho en la pata de una silla, en algún orificio o rincón oculto?” El Señor Dupin, el detective de Poe, lo sabe. Y por eso encuentra la carta allí donde la guarda su astuto rival: en el tarjetero en la pared, a la vista de todo el mundo.

Y no hay que hacer buscar en la sala de recepción. Los huevos de Pascua tienen que ubicarse en el living y cuanto más desordenado esté, mejor.

En el siglo dieciocho se escribieron disertaciones sobre los temas más extraños: sobre niños expósitos y casas embrujadas, sobre las formas del suicidio y sobre la ventriloquia. Yo podría inventar una disertación sobre el escondido de los huevos de Pascua que podría competir en erudición con las nombradas.

Estaría dividida en tres partes principales o capítulos, donde el lector trabaría conocimiento con los tres principios básicos o bases del arte-de-esconder.

Ad uno: El principio del paréntesis. Se trataría del método que consiste en utilizar las juntas y las grietas, de la instrucción en el arte de mantener huevos en suspenso entre pestillos y picaportes, entre un cuadro y la pared, entre la puerta y los goznes, tanto entre la abertura de una llave como entre los caños de una calefacción central.

Ad dos: El principio del relleno. En este capítulo se aprendería a ubicar huevos de Pascua como corchos en el cuello de una botella, como luces sobre un candelabro, como estambres en el cáliz de una flor, como bombillas en una lámpara eléctrica.

Ad tres: El principio de la altura y de la profundidad. Se sabe que la gente ve primero lo que se pone a la altura de su vista; después mira hacia arriba y sólo por último se ocupa de lo que está a sus pies. Los huevos de Pascua pequeños se pueden ubicar en equilibrio sobre listones de cuadros, los más grandes sobre la araña de cristal, si es que todavía se tiene

llos que hacen que para el coleccionista, me refiero al verdadero, al coleccionista como debe serlo, la propiedad sea la relación más profunda que puede entablar-se con los objetos: no es que los objetos despierten a la vida en él, por el contrario, es él mismo quien los habita. De esta forma he desplegado ante ustedes uno de estos caparazones cuyos ladrillos son los libros y ahora el coleccionista desaparece en él como corresponde.

LA REVELACION DEL CONEJO DE PASCUAS *

O

BREVE TEORIA SOBRE LOS ESCONDITES

Esconder quiere decir: dejar huellas. Pero invisibles. Es el arte de la mano ligera. Rastelli** sabía esconder cosas en el aire.

Los escondites más ingeniosos son los más expuestos. Los mejores son aquellos que están a la vista.

Así que a no meter nada bajo ningún concepto en cajones, ni en armarios, ni debajo de la cama ni dentro del piano.

A jugar limpio la mañana del domingo de Pascuas: a esconder todo de forma tal que pueda discutirse sin que haya que correr ningún objeto de lugar.

Los huevos de Pascua no tienen por qué estar a la vista: un pliegue en el mantel, un hueco en la cortina bastan para revelar el lugar donde hay que buscar.

Ustedes conocerán el cuento de Poe "La carta robada". Si la conocen, seguro recordarán la pregunta:

* En la tradición europea, el conejo de Pascuas trae los huevos de Pascuas a los niños y los esconde para que éstos los busquen [N.de la T]

** Rastelli, Enrico: Conocido malabarista italiano (1816-1931). [N. de la T.]

“¿No advirtió que todo hombre oculta una carta, si no justamente en un orificio hecho en la pata de una silla, en algún orificio o rincón oculto?” El Señor Dupin, el detective de Poe, lo sabe. Y por eso encuentra la carta allí donde la guarda su astuto rival: en el tarjetero en la pared, a la vista de todo el mundo.

Y no hay que hacer buscar en la sala de recepción. Los huevos de Pascua tienen que ubicarse en el living y cuanto más desordenado esté, mejor.

En el siglo dieciocho se escribieron disertaciones sobre los temas más extraños: sobre niños expósitos y casas embrujadas, sobre las formas del suicidio y sobre la ventriloquia. Yo podría inventar una disertación sobre el escondido de los huevos de Pascua que podría competir en erudición con las nombradas.

Estaría dividida en tres partes principales o capítulos, donde el lector trabaría conocimiento con los tres principios básicos o bases del arte-de-esconder.

Ad uno: El principio del paréntesis. Se trataría del método que consiste en utilizar las juntas y las grietas, de la instrucción en el arte de mantener huevos en suspenso entre pestillos y picaportes, entre un cuadro y la pared, entre la puerta y los goznes, tanto entre la abertura de una llave como entre los caños de una calefacción central.

Ad dos: El principio del relleno. En este capítulo se aprendería a ubicar huevos de Pascua como corchos en el cuello de una botella, como luces sobre un candelabro, como estambres en el cáliz de una flor, como bombillas en una lámpara eléctrica.

Ad tres: El principio de la altura y de la profundidad. Se sabe que la gente ve primero lo que se pone a la altura de su vista; después mira hacia arriba y sólo por último se ocupa de lo que está a sus pies. Los huevos de Pascua pequeños se pueden ubicar en equilibrio sobre listones de cuadros, los más grandes sobre la araña de cristal, si es que todavía se tiene

una. Pero qué poca importancia tiene esto a comparación de la multitud de refugios... de los que disponemos cinco o diez centímetros por encima del piso. Allí tenemos el pasto en el que el auténtico conejo de Pascuas pone sus huevos, como haciendo honor a la vivienda de la gran ciudad: se trata de las patas de la mesa, los zócalos, los flecos de las alfombras, los cestos de papel, los pedales del piano.

Y ya que hablamos de la gran ciudad, valgan también unas palabras de consuelo para los otros, aquellos que viven entre paredes lisas como espejos y muebles de metal, para los que racionalizaron sus existencias sin tener en cuenta los feriados en el calendario. A ellos les aconsejo que miren atentamente su gramófono o su máquina de escribir y descubrirán tantos agujeros y escondites en este pequeño espacio como si habitaran una casa de siete habitaciones del estilo de Makart*.

Y sería muy bueno procurar que esta avispada lista de escondites no caiga en manos de los niños antes de que pasen las Pascuas.

DESENTERRAR Y RECORDAR

La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio. Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que

* Estilo decorativo, colorido y pomposo que lleva el nombre del pintor Hans Makart y tuvo su apogeo entre 1870 y 1900.[N.de la T.]

comportarse como un hombre que excava. Ante todo no debe temer volver siempre a la misma situación, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra. Porque las "situaciones" son nada más que capas que sólo después de una investigación minuciosa dan a luz lo que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista. Sin lugar a dudas es útil usar planos en las excavaciones. Pero también es indispensable la palada cautelosa, a tientas, en la tierra oscura. Quien sólo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor. Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato sino señalando con exactitud el lugar en que el investigador se apoderó de ellos. Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá, por lo tanto, proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar ante todo qué capas hubo que atravesar para llegar a aquella de la que provienen los hallazgos.

SUEÑO

Volvía a casa tarde a la noche. En realidad, no se trataba de mi casa, sino de una lujosa casa de alquiler, en la que en sueños había hospedado a los S...l...n. De pronto, cerca de la entrada de la casa, me topé con una mujer que se me acercaba presurosa desde una calle lateral, murmurando al pasar tan rápidamente como

se movía: ¡Voy a tomar el té! ¡Voy a tomar el té! No cedí a la tentación de seguirla, sino que entré en la casa de los S...l...n, donde casi de inmediato se dio un incidente en cuyo transcurso el hijo de los dueños de casa me tomó de la nariz. Profiriendo decididas frases de protesta, di un portazo. Apenas estuve de nuevo afuera, la misma mujer se me acercó de nuevo con pasos rápidos desde la misma calle diciendo las mismas palabras y esta vez la seguí. Para mi gran desilusión no me permitió que le hablara sino que siguió caminando siempre al mismo ritmo por una calle algo escarpada, hasta que ante una reja de hierro entró en contacto estrecho con un montón de prostitutas que evidentemente estaban delante de su cuartel. No lejos de allí se hallaba apostado un policía. En medio de tantas turbaciones me desperté y me di cuenta de que la excitante blusa de seda rayada de la joven brillaba en verde y violeta: los colores del envase de Fromms Act.

A este sueño se le podría poner un epígrafe. Se lo encuentra en el **Manuel des Boudoirs ou essais sur les demoiselles d'Athènes** de 1789: "*Forcer les filles de profession de tenir leurs portes ouvertes; la sentinelle se promènerait dans les corridors.*"

SERIE DE IBIZA

Ibiza, abril/mayo de 1932

Cortesía

Se sabe que las auténticas exigencias de la ética, la sinceridad, la humildad, el amor al prójimo, la compasión y muchas otras quedan relegadas a un segundo plano en la lucha de intereses cotidiana. De ahí que resulte tanto más sorprendente que se haya reflexionado

tan pocas veces acerca de la mediación que el hombre buscó y encontró a ese conflicto hace milenios. Es la cortesía el verdadero punto medio, el resultado entre estos dos componentes contradictorios: la ética y la lucha por la existencia. La cortesía no es ni lo uno ni lo otro: ni exigencia moral ni arma en la lucha y, sin embargo, es ambas cosas. Con otras palabras: no es nada y lo es todo, según de qué lado se la mire. No es nada en cuanto es sólo una apariencia bella, una forma dispuesta a hacer olvidar la crueldad de la pelea que se disputa entre las partes. Y así como no llega a ser una norma moral estricta (sino sólo la representación de la norma que dejó de estar vigente) así también su valor para la lucha por la existencia (representación de su irresolución) es ficticio. Sin embargo, la cortesía lo es todo, allí donde libera tanto a la situación como a sí misma de la convención. Si la habitación donde se delibera está rodeada por las barreras de la convención como por vallas, la verdadera cortesía actuará derribando estas barreras, es decir, extendiendo la lucha hasta lo ilimitado, utilizando en su ayuda todas aquellas fuerzas e instancias que la lucha excluía, ya sea para la mediación o para la reconciliación. Quien se deje dominar por el cuadro abstracto de la situación en que se encuentra con su interlocutor, sólo podrá buscar el triunfo en esta lucha mediante la fuerza y probablemente quede como el descortés. La alta escuela de la cortesía requiere, en cambio, un sentido alerta para lo extremo, lo cómico, lo privado o lo sorprendente de la situación. Quien se valga de este sentido alerta podrá adueñarse de la negociación y, finalmente, también de los intereses; y será él, por fin, quien logre desplazar los elementos contradictorios de la situación ante los ojos asombrados de su interlocutor como si se tratara de los naipes de un solitario. Sin lugar a dudas, la paciencia es el ingrediente esencial de la cortesía y tal vez la única virtud que ésta toma sin transmutarla. Pero la

cortesía, que es la musa del término medio ya les ha dado lo que les corresponde a las demás virtudes, de las que una convención abandonada dice que sólo pueden ser satisfechas en un "conflicto de obligaciones": la próxima chance a la virtud derrotada.

No disuadir

Cuando a uno se le pide consejo, hará bien en averiguar en primer lugar la opinión de quien lo pide para corroborarla luego. Nadie se convence fácilmente de la inteligencia superior del otro y casi nadie pediría consejo si la intención fuera hacerle caso a otro. Es más bien la propia decisión, ya tomada en el fuero íntimo, la que se quiere volver a escuchar una vez más, por así decirlo, del revés, en forma de "consejo". Lo que se espera de quien aconseja es justamente esta repetición de la propia idea y quienes piden consejo tienen razón. Porque lo más peligroso es concretar lo que se decidió solo, sin someterlo al diálogo y a la réplica como a un filtro. Por eso quien pide un consejo ya resolvió la mitad del asunto y si se propusiera algo equivocado sería mejor ratificar su opinión con cierto escepticismo que contradecirlo decididamente.

Espacio para lo valioso

En los pequeños pueblos del sur de España la mirada penetra en el interior de las casas a través de puertas abiertas con cortinas perladas y recogidas y en la penumbra se destaca, deslumbrante, el blanco de las paredes que se pintan muchas veces por año. Delante de la pared posterior hay, por lo general, tres o cuatro sillas, cuidadosa y simétricamente ubicadas, alrededor de cuyo eje central se mueve la lengüeta de una balan-

za invisible en la que la bienvenida y el rechazo pesan lo mismo en los platillos. Ahí paradas, sillas modestas en su forma, pero de un enrejado llamativamente bonito, de ellas pueden deducirse muchas cosas. Los campesinos exponen estas sillas en el zaguán vacío con mayor orgullo que el de un coleccionista que exhibe tapices persas o cuadros de van Dyck en el vestíbulo.

Pero son mucho más que sillas. Cuando el sombrero* está colgado del respaldo, su función cambia de inmediato. Y dentro del nuevo grupo es tan valioso el sombrero de paja como la simple silla. Así es como la red del pescador y la pava de cobre, la pala y el ánfora de barro, se encuentran cien veces por día y ante el estímulo de la necesidad están dispuestos a cambiar de sitio, a reunirse de nuevo. En mayor o menor medida, todos estos objetos son valiosos. Y el secreto de su valor es la sobriedad —esa estrechez del espacio vital dentro de la cual no sólo ocupan el lugar que tienen momentáneamente sino que tienen la capacidad intrínseca de ocupar todos los nuevos sitios a los que se los llame. La frazada con que su morador se cubre de noche es valiosa en la casa donde no hay cama, la almohada que se pone sobre el duro suelo es valiosa en el carro donde no hay colchón. En nuestras casas bien provistas, en cambio, no hay espacio para lo valioso, porque no hay un lugar libre donde pueda brindar sus servicios.

La rosa de los vientos del éxito

Es un arraigado prejuicio el creer que la voluntad es la clave del éxito. Sí, si el éxito estuviera sólo en la línea de la existencia individual, no expresaría también cómo interviene esta existencia en la estructura de este mundo. Una expresión, por cierto, llena de reservas.

* En español en el original [N. de la T.]

Pero, ¿no existen estas reservas también frente a la existencia individual y la estructura misma del mundo? Por eso el éxito, que se deja de lado tan a menudo como si se tratara de un ciego juego del azar, es la expresión más profunda de las contingencias de este mundo. El éxito es el capricho del acontecer universal. Por eso no tiene nada que ver con la voluntad que lo persigue. La verdadera naturaleza del éxito, por otra parte, no se muestra en sus causas sino en las personas a las que determina. Son sus preferidos, en los que el éxito se da a conocer. Sus hijos predilectos - y sus hijastros. Al capricho del acontecer universal corresponde el temperamento en la existencia individual. Dar cuenta de ello fue desde siempre el privilegio de lo cómico, cuya justicia no es obra del cielo sino de innumerables errores que, finalmente, a causa de un último error mínimo, desembocan en el resultado exacto. "Pero, ¿dónde se encuentra el temperamento del sujeto? En la convicción. El hombre prosaico, que no tiene temperamento, vive sin conocer convicciones: la vida y el pensamiento se las convirtieron hace mucho en sabiduría, así como la piedra del molino convierte el grano en harina. Pero el personaje cómico nunca es sabio. Es el pícaro, el necio, el gracioso, el pobre diablo, pero sea lo que fuere: este mundo le queda como anillo al dedo. Para estos personajes ni el éxito es la suerte ni el fracaso, la desgracia. Ellos no preguntan por el destino, ni por el mito, ni por la fatalidad. Su clave es una figura geométrica que se construye alrededor de los ejes del éxito y de la convicción. La rosa de los vientos del éxito:

Éxito renunciando a toda convicción. Caso normal del éxito: Chlestakoff o el estafador. El estafador se deja conducir por la situación como por un médium. *Mundus vult decipi*. Hasta en la elección de su nombre intenta satisfacer al mundo.

Éxito aceptando cualquier convicción. Caso genial del

éxito: Schweyk o el hombre de suerte. El hombre de suerte es un ser honesto que quiere dejar a todos satisfechos. El protagonista de "Juanito y las habichuelas mágicas" le cambia sus posesiones a cualquiera que tenga ganas de hacerlo.

Fracaso aceptando cualquier convicción. Caso normal del fracaso: Bouvard y Pécuchet o el burgués. El burgués es el mártir de cualquier convicción desde Laotse hasta Rudolf Steiner*. Pero de todas "sólo por un rato".

Fracaso renunciando a toda convicción. Es el caso genial del fracaso: Chaplin o el pobre diablo**. Al pobre diablo nada lo escandaliza; sólo se tropieza con sus propios pies. Él es el único ángel de la paz que cabe sobre esta tierra.

Esta es la rosa de los vientos que determina todos los vientos favorables y adversos que juegan con la existencia humana. No nos queda más que establecer su centro, el punto de intersección de sus ejes, el lugar de la indiferencia total ante el éxito y el fracaso. En este centro se halla a gusto Don Quijote, el hombre de una sola convicción, cuya historia nos enseña que en este mundo, el mejor o peor de los mundos pensables —sólo que justamente no es pensable— la convicción de que es cierto lo que dicen los libros de caballería hace dichoso a un loco apaleado, siempre y cuando sea su única convicción.

Ejercicio

La característica esencial de toda maestría consiste en darle espacio a la creencia de que el alumno sabrá

* Rudolf Steiner: 1861-1925, fundador de la antroposofía y de la pedagogía Waldorf. [N. de la T.]

** Benjamín utiliza aquí la palabra "schlemihl" que proviene del idisch [N. de la T.]

de memoria a la mañana siguiente el contenido del libro que puso bajo la almohada, que el Señor le da todo a los Suyos en sueños y que la pausa es creativa. Justamente a esta recompensa los dioses antepusieron el sudor. Porque el juego de los niños es trabajo que promete sólo un éxito moderado, comparado con el que trae la felicidad. El dedo meñique extendido de Rastelli* llamaba a la pelota, que se subía al dedo como un pájaro. El ejercicio de décadas que le precedió a esto no "dominó" en realidad ni al cuerpo ni a la pelota, sino sólo logró lo siguiente: que ambos se entendieran a sus espaldas. Ejercitarse es cansar al maestro hasta el límite del agotamiento mediante el empeño y el esfuerzo, hasta que finalmente el cuerpo y todos sus miembros puedan actuar según su propia razón. El éxito consiste en que la voluntad dentro del cuerpo abdique de una vez para siempre a favor de los órganos, por ejemplo de la mano. Así puede pasar que después de una larga búsqueda alguien renuncie a lo que había perdido y después, un día, al buscar otra cosa, caiga en sus manos el objeto perdido. La mano se hizo cargo del asunto y este se confabuló rápidamente con ella.

No olvides lo mejor

Tuve un conocido que vivió su época de mayor orden en el período de su vida en que fue más desdichado. No se olvidaba de nada. Registraba sus asuntos corrientes hasta en el más mínimo detalle y, cuando se trataba de una cita (que nunca olvidaba), era la puntualidad personificada. Su vida parecía pavimentada y no quedaba la menor grieta por la cual el tiempo hubiera podido asomarse. Así sucedió durante bastante

* Ver nota en pág. 116.

tiempo. Entonces se dieron circunstancias que cambiaron la existencia del sujeto en cuestión. Lo primero fue que dejó de usar reloj. Comenzó a practicar el llegar tarde y se sentaba a esperar cuando el otro ya se había ido. Rara vez encontraba lo que necesitaba y si tenía que hacer orden en un lugar, aumentaba proporcionalmente el desorden en otra parte. Cuando se acercaba a su escritorio parecía que alguien hubiera vivido allí. Pero era él mismo que se refugiaba y vivía así entre escombros e, independientemente de lo que hiciera, en seguida se hundía en ello como los niños cuando juegan. Y no sólo en el pensamiento, sino también en la vida le sucedía igual que a los niños que en todas partes encuentran cosas olvidadas que tenían escondidas en los bolsillos, en la arena, en un cajón. Lo visitaban amigos cuando menos había pensado en ellos y más los necesitaba y los regalos de éstos, que no eran valiosos, le llegaban en momentos tan oportunos como si tuviera el destino en sus manos. Lo que más le gustaba recordar en ese entonces era la fábula del pastorcito al que un domingo se le abre la montaña para que entre en ella con sus tesoros, mientras escucha al mismo tiempo la indicación: "No olvides lo mejor." En esa época estaba bastante bien. Solucionaba pocas cosas y nada le parecía concluído.

Costumbre y atención

Según Goethe, la primera de todas las cualidades es la atención. Sin embargo, ésta comparte su primacía con la costumbre, que le disputa el terreno desde el primer día. Toda atención debe desembocar en costumbre para no hacer estallar al hombre, toda costumbre debe ser alterada por la atención para no paralizarlo. La atención y el acostumbriamiento, el escandalizarse y el aceptar, son la cresta y el valle de la ola en el mar del espíritu. Pero este mar tiene sus momentos

de calma. No caben dudas de que alguien que se concentra totalmente en un pensamiento tortuosó, en un dolor y sus puntadas, puede caer en manos de un sonido débil, de un murmullo, del vuelo de un insecto que un oído más atento y más fino tal vez ni siquiera hubiera percibido. El espíritu, así se cree, se deja distraer más fácilmente cuanto más concentrado esté. Pero esta escucha atenta ¿no es más bien el despliegue extremo de la atención y no su pérdida, no es el momento en que de su seno parte la costumbre? Este silbido o zumbido es un umbral y, sin que nos demos cuenta, el espíritu lo ha atravesado. Y pareciera que ahora no quiere volver nunca más al mundo habitual, ahora vive en uno nuevo donde el dolor le da alojamiento. La atención y el dolor se complementan. Pero también la costumbre tiene un complemento, cuyo umbral atravesamos en el sueño. Porque lo que nos pasa en sueños es un descubrimiento nuevo y singular que parte del seno de la costumbre. Las vivencias cotidianas, los discursos triviales, el sedimento que nos quedó en la vista, el latido de nuestra propia sangre, esto que antes no notábamos, convierte al material, distorsionado y extremadamente nítido, en sueño. No hay asombro en el sueño ni olvido en el dolor porque ambos ya llevan su contrario en sí, así como la cresta y el valle de la ola se funden en los momentos de calma.

Cuesta abajo

La palabra conmoción se escuchó hasta el cansancio. Por eso cabe decir algo en su defensa. Lo que diremos no se alejará ni un momento de lo sensorial y se atenderá ante todo a lo siguiente: la conmoción lleva al derrumbe. Quienes después de cada estreno o de cada nueva publicación nos aseguran que están conmovidos, ¿nos querrán decir entonces que algo se ha de-

rrumbado en ellos? No, la frase, que ya existía, sigue existiendo. Cómo podrían permitirse la indispensable pausa que le precede al derrumbe. Nadie sintió esa pausa más claramente que Marcel Proust frente a la muerte de su abuela, que le pareció conmovedora, pero en absoluto real, hasta que a la noche, cuando se saca los zapatos, le vienen las lágrimas. ¿Por qué? Porque se agachó. Aquí el cuerpo es quien despierta el dolor profundo y también es quien puede despertar el profundo pensamiento. Ambas cosas requieren soledad. Quien alguna vez escaló sólo una montaña, llegó agotado a la cima, para volverse luego cuesta abajo con pasos que conmueven todo su cuerpo, sabe que allí el tiempo se le afloja, que se derrumban las paredes divisorias en su interior y que se marcha a través de los guijarros del tiempo como en sueños. A veces intenta quedarse parado y no puede. ¿Quién sabe si son pensamientos lo que lo conmueven o el camino arduo? Su cuerpo se ha vuelto un caleidoscopio que a cada paso le muestra formas cambiantes de la verdad.

AL SOL

Se dice que en la isla hay diecisiete tipos distintos de higos. Habría que saber sus nombres (dice para sí el hombre que recorre su camino al sol). Sí, no basta con haber visto los pastos y los animales que le dan un rostro, sonido y olor a la isla, las estratificaciones de la montaña y los tipos de suelo que van desde el amarillo polvoriento hasta el marrón violeta, separados por las anchas superficies cinabrinas, sino que ante todo habría que conocer sus nombres. ¿No es cada pedazo de tierra la ley de una constelación de plantas y animales que no se repetirá nunca? Y cada

nombre de lugar, ¿no es, por lo tanto, una escritura cifrada detrás de la cual la flora y la fauna se encuentran por primera y última vez de esta manera? Pero el campesino tiene la clave de este código. Él sabe los nombres. Sin embargo, no tiene la posibilidad de hablar acerca de este lugar. ¿Es que los nombres lo vuelven taciturno? ¿Sólo les es dada la abundancia verbal a quienes tienen el saber sin los nombres y a quienes tienen los nombres se los sume en abundante silencio?

Sin lugar a dudas, quien va reflexionando así al andar no es oriundo de aquí y si en su tierra alguna vez le vinieron ideas al aire libre, era de noche. Con extrañeza recuerda que hubo pueblos enteros —judíos, hindúes, moros— que construyeron sus sistemas de pensamiento bajo el mismo sol que a él parece escatimarle la reflexión. Este sol abrasador le cae sobre la espalda. El aire está viciado de resina y tomillo y al respirar le parece que se ahoga. Un abejorro vuela alrededor de su oído. Apenas descubrió su cercanía, se lo lleva de nuevo la vorágine del silencio. Cuando por primera vez su oído se había abierto al mensaje olvidado de tantos veranos, éste se interrumpió. El sendero casi desdibujado se hace más ancho; hay huellas que van hacia una carbonera. Detrás, entre el humo, se inclinan las montañas que estaba buscando la mirada de quien sube.

Siente algo frío en su mejilla. Cree que es una mosca y trata de matarla. Pero sólo se trata de la primera gota de sudor. Pronto comienza la sed. No viene del paladar sino del estómago. Desde allí se distribuye a todo el cuerpo instruyéndolo para que inhale y beba hasta el soplo más mínimo de cada poro. Hace rato que la camisa se deslizó de sus hombros y cuando intenta acomodársela para protegerse de las quemaduras de sol, le parece que toma en sus manos una capa mojada. En una pendiente hay almendros

que tiran sus sombras a los pies del tronco. Las almendras son la riqueza del país y el fruto que mejor se le paga al campesino. Son el único fruto maduro en esta época y es agradable sacarlo de las ramas al andar. A la mano le cuesta separarse incluso de las cáscaras ya desgranadas. Las lleva consigo un tiempo, las deja flotar en una corriente que también lleva a la mano misma. Los frutos están maduros, pero no del todo; el jugo es más fresco en ellos que después, cuando su piel es marrón y ya no se puede sacar. Ahora es aún del color del marfil como el queso de cabra o los corpiños de mujer. Y también sabe a marfil. Quien tiene el fruto entre sus dientes siente, impasible, murmurar fuentes en el follaje de las higueras. Pero los higos, verdes y duros, son casi invisibles debajo de las hojas. Llegó el momento en que sólo los árboles parecen estar vivos. En los pinos cantan las cigarras; su sonido resuena en los campos polvorientos que, después de la cosecha, yacen con la expresión torpe de quienes lo entregaron todo. Lo único que todavía poseen, la sombra, disminuye, recogién dose, al pie de las altas parvas. Porque es la época de la cosecha.

Mismo los árboles se ubican alrededor de las montañas como si los hubiera recolectado el rastrillo del verano. Entre el espiguelo sólo se ven sauces aislados cuyo follaje brilla negro y blancuzco como plata de Tula. Están empavesados pero a la vez son frágiles, ricos en movimientos que apenas se perciben. No obstante, impactan al paseante que recuerda el día en que se identificó con un árbol. En aquel entonces sólo necesitaba de aquellos a quienes amaba y de su tristeza o de su cansancio — el sauce estaba parado sobre el césped, sin preocuparse por él, cuando apoyó la espalda contra un tronco que comenzó a enseñarle a sentir. Con él aprendió a inhalar aire cuando comenzaba a mecarse y a exhalar cuando el tronco volvía a su lugar. Lógicamente sólo se trataba del

tronco de un cuidado árbol ornamental y es inimaginable la vida de aquel que podría aprender de éste, agrietado, que se extiende, triple, sobre el suelo, fundando un mundo inexplorado que se abre en tres puntos cardinales. Ningún sendero lo abarca. Mientras, indeciso, toma por uno que parece querer traicionarlo en cualquier momento, amenazando muy pronto con convertirse en un atajo o cortarse en un alambrado, el paseante recobra, sin embargo, el dominio de sí mismo cuando las canteras comienzan a escalonarse para convertirse en terrazas en las que se observan huellas de coches que insinúan una granja en las cercanías.

Ningún sonido revela la proximidad de estos poblados. A su alrededor parece duplicarse el silencio del mediodía. Pero ahora los campos ralean, se abren para dar lugar a un segundo, a un tercer carril y cuando los muros y las parvas ya desaparecieron hace rato detrás de las elevaciones del terreno o de las copas de árbol, en la soledad de los campos sembrados se abre el cruce que establece el centro. No se trata de carreteras ni de caminos que van subiendo, pero tampoco de senderos artificiales o naturales en el bosque, sino del lugar donde se encuentran los caminos a campo abierto, caminos por los que andan desde hace siglos los campesinos y sus mujeres, los niños y los rebaños, de campo en campo, de casa en casa, de prado en prado y saliendo casi siempre como para poder llegar la misma noche de regreso a dormir bajo su propio techo. Aquí el suelo suena hueco, el sonido con que responde a las pisadas reconforta a quien está andando. Con este sonido la soledad deposita la tierra a los pies del caminante. Cuando llega a lugares que le agradan, sabe que es la soledad quien se los señaló; ella le señaló esta piedra como asiento, aquella hondonada como nido para sus miembros. Pero ya está demasiado cansado para

detenerse y mientras va perdiendo el dominio de sus pies que lo llevan demasiado rápido, se da cuenta de que su fantasía se desprendió de él y comienza a disponer a gusto como le parece, apoyada contra aquella pendiente ancha que acompaña su camino a lo lejos. ¿Mueve rocas y cumbres? ¿O apenas las toca como con un soplo? ¿No deja piedra sobre piedra o deja por el contrario todo como estaba?

Hay un proverbio jasídico sobre el mundo venidero que dice que allí todo estará dispuesto igual que aquí. Así como es nuestra habitación ahora, así será también en el mundo venidero; donde ahora duerme nuestro niño, ahí dormirá también en el mundo venidero. Todo será igual que aquí — sólo un poco distinto. Y lo mismo sucede con la fantasía. Sólo tiende un velo sobre la lejanía. Todo podrá seguir como era pero el velo se agita y, debajo, las cosas se desplazan imperceptiblemente.

Hay cambio e intercambio; nada permanece y nada desaparece. Pero de este tejido de pronto se desprenden nombres, penetran, mudos, en el caminante, y mientras sus labios están por pronunciarlos, los reconoce. Surgen, ¿y qué otra cosa necesita este paisaje? Desfilan a lo largo de toda la distancia sin nombre y no dejan huellas. Son los nombres de las islas que surgían a primera vista como grupos de estatuas de mármol emergiendo del mar, los nombres de las peñas que mellaban el horizonte, de las estrellas que lo sorprendían en el bote al ocupar su lugar apenas caía la noche. Ya enmudeció el canto de las cigarras, pasó la sed, se disipó el día. Se escucha un sonido desde la oscuridad. ¿El ladrido de un perro, la caída de una piedra o un grito desde lejos? Mientras quien escucha trata de reconocerlo, en su interior se junta, sonido a sonido, una multitud de campanas. Ahora madura y se inflama en su sangre. En los intersticios del seto de cactus florecen azucenas. A lo

lejos, entre los olivos y los almendros, pasa un coche por el campo sin hacer ruido y cuando sus ruedas desaparecen detrás del follaje, mujeres de tamaño sobrenatural parecen flotar inmóviles por la tierra inmóvil, con el rostro dirigido hacia él.

AUTORRETRATOS DEL SOÑADOR

El nieto

Habían decidido ir a lo de la abuela. El viaje se hacía en un coche de alquiler. Era de noche. A través de los vidrios de la portezuela yo veía luz en algunas casas del antiguo oeste. Me dije: esa es la luz de *aquella* época; la misma. Pero al poco rato una inconclusa fachada blanqueada que interrumpía el frente de una casa vieja, me recordó el presente. El coche de alquiler cruzó la calle Potsdamer Straße en su intersección con la Steglitzer Straße. Cuando siguió su camino del otro lado, me pregunté de pronto: ¿cómo era esto antes? ¿cuando todavía vivía la abuela? ¿no había campanitas en la yunta de caballos? Si ya no están, yo tendría que escucharlas. En ese momento agucé mi oído y efectivamente percibí las campanitas. Al mismo tiempo, el coche parecía dejar de rodar y se deslizaba por la nieve. Ahora había nieve en la calle. Las casas con sus techos de extrañas formas se apretujaban en la parte superior, de modo que apenas se veía un pequeño espacio de cielo entre ellas. Se veían nubes que tenían forma de anillos redondos, prácticamente cubiertas por los techos. Quise señalar esas nubes y me asombré al escuchar que yo mismo las llamaba "luna". En el departamento de la abuela resultó ser que nosotros habíamos traído todo lo necesario para el

Schriftchen *ist* *der* *Rahmen*
Schriftchen *ist* *das* *Wort*
Schriftchen *ist* *das* *Wort*
Schriftchen *ist* *das* *Wort*
Schriftchen *ist* *das* *Wort*
Schriftchen *ist* *das* *Wort*

Dibujo del Protocolo para la Investigación de Drogas (mescalina), 22 de mayo de 1934

agasajo. El café y la torta eran llevados por el pasillo sobre una bandeja alta. Mientras tanto, yo me había percatado de que nos dirigíamos al dormitorio de la abuela y me decepcionó que no estuviera levantada. También a esto me resigné pronto. Es que había pasado tanto tiempo desde entonces. Cuando finalmente entré al dormitorio, había una niña precoz acostada en la cama con su vestido azul ya usado. No estaba tapada y parecía cómodamente arrellanada en la cama ancha. Salí y vi seis o más camas de niño en el pasillo, una al lado de la otra. En cada una de estas camas estaba sentado un bebé vestido como un adulto. No me quedó más remedio que atribuir internamente estos seres a mi familia. Eso me desconcertó totalmente y me desperté.

El vidente

Más allá de una gran ciudad. Circo romano. De noche. Se lleva a cabo una carrera de carros, una conciencia oscura me dice que se trata de Cristo. La meta* ocupa el centro de la imagen del sueño. Desde la zona del circo, la ladera descendía abrupta hacia la ciudad. A sus pies me encuentro con un tren eléctrico andando, sobre su plataforma posterior veo a una conocida cercana con el atuendo rojo, chamuscado, de los condenados. El coche parte, raudo, y de pronto está su novio ante mí. En su sonrisa contenida se ven los rasgos satánicos de su rostro indescriptiblemente bonito. Tiene una varita en las manos levantadas y la parte sobre mi cabeza con las palabras: "Sé que eres el profeta Daniel". En ese momento enceguecí. Ahora seguíamos descendiendo juntos por la ciudad; pronto

* Obelisco que indicaba la llegada en el circo romano [N. de la T.]

llegamos a una calle a cuya derecha había casas, a la izquierda, campo abierto, y al final, un portón. Hacía allí nos dirigimos. En la ventana de la planta baja de una casa que teníamos a nuestra derecha, apareció un fantasma. Y mientras avanzábamos, nos perseguía por el interior de todas las casas. Atravesaba todos los muros y siempre seguía estando a la misma altura que nosotros. Podía verlo aunque estaba ciego. Sentía que mi amigo sufría bajo las miradas del fantasma. Entonces cambiamos de lugar: yo quería caminar al lado de la hilera de casas y protegerlo. Al llegar al portón, me desperté.

El amante

Estaba de paseo con mi novia. Lo que habíamos emprendido era algo intermedio entre una excursión por las montañas y un paseo y ahora nos acercábamos a la cumbre. Extrañamente, creía reconocerlo gracias a un poste muy alto que se elevaba inclinado hacia el cielo, del otro lado de la pared rocosa, superando su altura. Cuando llegamos arriba no se trataba de una cumbre sino de una meseta, a través de la cual se extendía una calle ancha, rodeada a ambos lados por casas antiguas bastante altas. De pronto ya no íbamos a pie sino estábamos sentados uno al lado del otro sobre el asiento trasero, me parece, en un coche que recorría esta calle; tal vez mientras estábamos en el coche, éste modificó el rumbo. Yo me incliné sobre mi amada para besarla. Ella no me ofreció la boca sino la mejilla. Y, mientras la besaba, me di cuenta de que esta mejilla era de marfil y de que la surcaban todo a lo largo estrías negras, artísticamente realizadas, que me conmovieron por su belleza.

El sabio

Me veo en la gran tienda Wertheim delante de una cajita plana con figuras de madera, por ejemplo una ovejita, hechas igual que los animales del Arca de Noé. Sólo que esta ovejita era mucho más plana aún y de madera cruda sin pintar. Ese juguete me atraía. Cuando me lo hice mostrar por la vendedora, resulta ser que está construido como las plaquitas mágicas que se encuentran en algunas cajas de magia: pequeñas planchuelas envueltas con cintas de color que van cayendo, sueltas, a veces totalmente azules, a veces totalmente rojas, según como se las mueva. Después de este descubrimiento, mi interés por esta maravillosa planchuela plana de madera no hizo más que aumentar. Le pregunto el precio a la vendedora y me sorprende de que cueste más de siete marcos. Por eso quiero renunciar a la compra por más que me cueste. Pero en cuanto me doy vuelta, mi última mirada se topa con algo inesperado. La construcción se transformó. La planchuela plana sube, empujada, como un plano inclinado; al final hay un portón ocupado por un espejo. En este espejo veo qué es lo que sucede sobre el plano inclinado, que es una calle: dos niños corren del lado izquierdo. No se ve a nadie más. Todo esto bajo vidrio. Pero las casas y los niños en esta calle son coloridos. Ahora no me puedo seguir resistiendo; pago el precio y me guardo lo adquirido. A la noche se lo quiero mostrar a algunos amigos. Pero hay revueltas en Berlín. La multitud amenaza con asaltar el café en el que nos reunimos; entre deliberaciones febriles inspeccionamos todos los demás cafés, pero ninguno parece brindarnos protección suficiente. Por lo tanto, nos vamos de expedición al desierto. Allí es de noche; las carpas están armadas, hay leones en las proximidades. Yo no

he olvidado mi valioso objeto que quiero mostrar a toda costa. Pero la oportunidad parece no querer darse. Africa los fascina demasiado a todos. Y yo me despierto antes de poder contar el misterio que mientras tanto se me reveló del todo: las tres partes de que se compone el juguete. La primer planchuela: aquella calle colorida con los dos niños. La segunda: una trama de finísimas rueditas, pistones y cilindros, rodillos y transmisiones, todos de madera, imbrincándose sobre *la misma* superficie sin personas ni sonidos. Y finalmente, la tercer planchuela: la visión del nuevo orden en la Rusia Soviética.

El discreto

Como en el sueño sabía que pronto tendría que abandonar Italia me iba de Capri a Positano. Me dominaba la idea de que este paisaje sólo podría alcanzarlo aquel que atracara en una zona abandonada, no adecuada para hacerlo, a la derecha del verdadero atracadero. En el sueño, el lugar no se parecía en nada al verdadero. Subí por una ladera empinada donde no había camino y me encontré con una calle desierta que se extendía entre un bosque de pinos nórdico, sombrío y quebradizo. La crucé y miré hacia atrás. Un ciervo, un conejo o algo parecido se movía velozmente a lo largo de esta calle de izquierda a derecha. Pero yo seguí hacia adelante sabiendo que la localidad de Positano estaba lejos de esta desolación, a la izquierda, algo por debajo del bosque. De pronto, a los pocos pasos, apareció una plaza grande donde proliferaba el pasto y que era una parte antigua del lugar abandonada hacía mucho. Del lado mayor izquierdo había una alta iglesia antigua, del lado menor derecho había una especie de capilla o baptisterio en forma de nicho. Tal vez algunos árboles

delimitaban el lugar. En todo caso, había una alta verja de hierro que rodeaba la espaciosa plaza en la que también estos dos edificios guardaban bastante distancia entre sí. Me acerqué a la verja y vi un león que se desplazaba sobre el lugar dando saltos mortales. Corría muy cerca del suelo. Asustado, descubrí inmediatamente un toro de tamaño sobrenatural con dos cuernos impresionantes. Y apenas había notado la presencia de ambos animales, éstos salieron por un hueco en la verja que yo no había visto. Inmediatamente aparecieron varios clérigos y otras personas que formaron una fila bajo las órdenes de los religiosos para aceptar instrucciones que satisfacían a los animales, cuyo peligro parecía superado. No recuerdo nada más, sólo que un religioso se paró delante de mí y que respondí "sí" con una serenidad que me sorprendió incluso en el sueño a su pregunta de si me comprometía a la discreción.

El cronista

Se juzgaba al emperador. Pero sólo había un estrado sobre el cual había una mesa y delante de esta mesa se interrogaba a los testigos. En ese momento estaba declarando una mujer con su hija, una niña. Debía atestiguar cómo el emperador la había empobrecido con su guerra. Y para ratificarlo mostró dos objetos. Eso era todo lo que le había quedado. El primero de estos objetos era una escoba con un palo largo. Con ella todavía seguía manteniendo limpia su casa. El segundo objeto era un cráneo. "Porque el emperador me hizo empobrecer tanto, decía, que no tengo otro recipiente del que pueda darle de tomar a mi hija".

CUADROS DE UN PENSAMIENTO

A la muerte de un anciano

Tal vez la pérdida lleve a alguien mucho más joven a dirigir su mirada por primera vez a aquello que puede imperar entre personas a las que separa una diferencia de edad muy grande pero une el afecto. El muerto era un compañero con el cual seguramente no podían tratarse la mayor parte de los temas ni los que a uno más le importaban. En cambio, la charla con él estaba teñida de una frescura y de una paz que no se logra nunca con un coetáneo. Y esto tenía dos causas. Por un lado, cualquier acuerdo, aún el más insignificante, que lograban por encima del abismo generacional era mucho más concluyente que el que se da entre iguales. Por el otro, el más joven encontraba aquello que después, cuando lo abandonan los ancianos, desaparece totalmente hasta que él mismo se vuelve viejo: una conversación a la que le son ajenos todo cálculo y toda consideración externa porque ninguno espera nada del otro, ninguno se encuentra con otro sentimiento que con el sentimiento poco frecuente del afecto sin ningún añadido.

El buen escritor

El buen escritor dice sólo lo que piensa. Y eso es lo que importa. Porque el decir no es sólo la expresión, sino la realización del pensamiento. De la misma forma el andar no es sólo la expresión del deseo de alcanzar una meta sino su realización. De qué tipo de realización se trata, si responde con precisión a su objetivo o si se pierde exuberante y poco nítida en el

deseo, eso dependerá del entrenamiento de quien se halla en camino. Cuanto más disciplinado sea, evitando los movimientos excesivos y bamboleantes, tanto más cada postura de su cuerpo se bastará a sí misma y tanto más adecuado será el empleo del cuerpo. Al mal escritor se le ocurren muchas cosas en las que agota sus energías igual que el mal corredor sin entrenamiento se agota en los movimientos laxos y enfáticos de sus miembros. Pero justamente por eso nunca puede decir en forma desapasionada lo que piensa. Es un don del buen escritor el darle a su pensamiento la forma del espectáculo que ofrece un cuerpo ingenioso y bien entrenado, mediante su estilo. El buen escritor nunca dice más de lo que pensó. Así su escritura no redundaba en provecho de él mismo sino exclusivamente de lo que quiere decir.

Sueño

Los O... me mostraban su casa en la India Holandesa. La habitación en que me encontraba estaba revestida en madera oscura y daba sensación de opulencia. Pero eso no era nada, me decía mi guía. Lo que tenía que ver era la vista desde el piso superior. Pensé en una vista al amplio mar, que quedaba cerca, y así subí la escalera. Al llegar arriba me encontré frente a una ventana. Miré hacia abajo. Y ante mis ojos se extendía justamente esa habitación revestida en madera, cálida y nostálgica, que acababa de abandonar hacía un instante.

Narración y curación

El niño está enfermo. La madre lo acuesta y se sienta a su lado. Y después comienza a contarle historias.

¿Cómo se explica esto? Lo presenté cuando N. me contó de la extraordinaria virtud curativa que habían tenido las manos de su mujer. De estas manos decía: "Sus movimientos eran muy expresivos. Pero no hubiera sido posible describir su expresión. Era como si estuvieran contando un cuento." Ya los "*Merseburger Zaubersprüche*"* nos hablan de la curación mediante la narración. No se trata sólo de repetir la fórmula de Odín**; más bien de narrar el contexto en el cual éste usó la fórmula por primera vez. También se sabe que el relato que el enfermo hace al médico al iniciar el tratamiento puede convertirse en el comienzo de un proceso de curación. Se plantea entonces la pregunta si no será la narración la atmósfera propicia y la condición más favorable de muchas curaciones. Sí, ¿no podría curarse incluso cualquier enfermedad si se la dejara flotar lo suficiente, hasta la desembocadura, sobre la corriente de la narración? Si se considera que el dolor es un dique que se opone a la corriente de la narración, se ve claramente que este dique será desbordado cuando la corriente de la narración sea lo suficientemente fuerte como para conducir al mar del olvido feliz todo lo que encuentre en su camino. Las caricias le dibujan un lecho a esta corriente.

Sueño

Berlín; yo estaba sentado en un carruaje en ambigua compañía femenina. De pronto, el cielo se oscureció.

* Dos fórmulas rimadas en antiguo alto alemán que se encontraron en un manuscrito del Siglo X en la biblioteca de la catedral de Merseburgo. Se trata de una conjura de los dioses para lograr la liberación y para la curación de un caballo paralítico. [N. de la T.]

** Dios supremo de la mayor parte de las tribus germánicas, también dios de la poesía [N. de la T.]

"Sodoma", dijo una mujer de edad madura con un sombrero, que ahora también se encontraba en el coche. Así llegamos a las afueras de una estación de tren, donde las vías salían al exterior. Aquí se desarrollaba primero una audiencia judicial en la que las dos partes estaban enfrentadas, en dos esquinas, sencillamente sentadas sobre el empedrado de la calle. Miré la luna descolorida de tamaño sobrenatural que se destacaba, baja, en el cielo, como si se tratara de una alegoría de la justicia. Después participé de una pequeña expedición que descendía sobre una rampa como suelen tenerla las estaciones de carga (es que estaba, y todo indicaba que iba a permanecer, en las afueras de la estación). La expedición paró ante un arroyuelo muy angosto que corría entre dos cintas de azulejos de porcelana convexos que no eran tierra firme sino más bien flotaban y cedían como boyas bajo la presión del pie. No estoy seguro de que los azulejos de la segunda hilera, la del otro lado, fueran verdaderamente de porcelana. Más bien creo que eran de vidrio. De todas formas, estaban totalmente llenos de flores que surgían como bulbos de recipientes de vidrio redondos y coloridos y se chocaban suavemente en el agua, como si nuevamente fueran boyas. Por un momento pisé el cantero de la hilera de enfrente. Al mismo tiempo, escuchaba las explicaciones de un empleado de baja jerarquía que nos guiaba. En este arroyo, decían sus explicaciones, se matan los suicidas, los pobres que ya no poseen nada más que una flor que se colocan entre los dientes. Esa luz caía ahora sobre las flores. Un Aqueronte, se podía pensar; pero no era nada de eso en el sueño. Me indicaban en qué lugar de los primeros azulejos tenía que apoyar el pie al volver. En ese lugar, la porcelana era blanca y acanalada. Conversando recorríamos el camino de regreso desde las profundidades de la estación de carga. Yo llamaba

la atención sobre la extraña guarda de los azulejos que todavía teníamos bajo nuestros pies y sobre la posibilidad de utilizarlos para una película. Pero no querían que se hablara tan abiertamente de proyectos de esa índole. De pronto, se nos cruzó un muchacho harapiento en camino hacia allí abajo. Empecé a registrar febrilmente todos mis bolsillos, esperando encontrar una moneda de cinco marcos. Pero no la encontré. Cuando se cruzó conmigo — porque no se detenía en su camino — le di una moneda de un valor algo menor sin que nadie lo notara y me desperté.

La "Neue Gemeinschaft"*

Estaba leyendo "*Friedensfest*" y "*Einsame Menschen*". La gente se comportaba en forma grosera en ese ambiente de Friedrichshagen**. Pero en esta "*Neue Gemeinschaft*" de Bruno Wille y Bölsche, que dieron que hablar en la época de juventud de Gerhart Hauptmann, la gente parece haberse comportado en forma así de infantil. El lector actual, que tiene mucho mayor disciplina, se pregunta si pertenece a una estirpe de espartanos. Qué tipo rudo es este Johannes Vockerath al que Hauptmann describe con visible simpatía. La falta de educación y de discreción parecen ser el requisito de este heroísmo dramático. Pero, en realidad, el requisito es la enfermedad. Tanto aquí como en Ibsen todos los males parecen ser seudónimos de la enfermedad de fin de siglo, del *mal de siècle*. En estos bohemios medio echados a perder como Braun y Pastor Scholz es donde es más fuerte el anhelo de libertad. Pero, por otra parte, parece que

* *Neue Gemeinschaft*: Nueva sociedad [N. de la T.]

** Se trata de un círculo de escritores que se formó en Friedrichshagen alrededor de Gerhart Hauptmann [N. de la T.]

justamente el ocuparse del arte y de la cuestión social fue lo que los enfermó de este modo. En otras palabras: la enfermedad parece ser aquí un emblema social así como la locura lo fue entre los antiguos. Los enfermos tienen un extraordinario conocimiento del estado de la sociedad. En ellos, el desenfreno se convierte en conocimiento infalible del ambiente en que respiran sus contemporáneos. La zona en que se produce esta transformación es el "nerviosismo". Los nervios son hilos inspirados semejantes a aquellas fibras que tomaron su lugar en los muebles y en las fachadas de las casas alrededor de mil novecientos con sus estrechamientos desilusionados, sus sinuosidades nostálgicas. El *Jugendstil** veía la figura del bohemio con preferencia en forma de una Dafne que se convierte en un manojo de fibras nerviosas al aire que se estremecen en la atmósfera de la *Jetztzeit* cuando se acerca la realidad que la persigue.

Rosquilla, pluma, pausa, queja, fruslería

Una serie de palabras de este estilo, sin conexión ni contexto, son el punto de partida de un juego que gozó de gran prestigio en la época del Biedermeier. Cada uno tenía que lograr ubicarlas en un contexto convincente sin alterar su orden. La solución era tanto más apreciada cuanto más corto fuera el texto, cuanto menos momentos intermedios contuviera. Especialmente en los niños este juego produce hallazgos hermosísimos. Porque para ellos las palabras son todavía como cuevas entre las cuales ellos conocen las vías de comunicación más extrañas. Pero tratemos ahora de representarnos la inversión del juego,

* Ver nota pág.62.

observemos una oración dada como si hubiera sido construída siguiendo esta regla. Tendría que adquirir de pronto un rostro extraño y excitante a nuestra vista. Pero hay algo de esta mirada en todo acto de lectura. No sólo el pueblo lee novelas de esta forma — es decir, por los nombres o las fórmulas que lo asaltan desde el texto; también el instruído está al acecho de giros y palabras cuando lee y el sentido es sólo el trasfondo sobre el que descansa la sombra que producen las palabras y los giros como esculturas en relieve. Esto se manifiesta en primera instancia en los textos que se denominan sagrados. Cuando se los comenta, se toman palabras como si éstas hubieran sido colocadas en el texto siguiendo las reglas de este juego y como si al comentarista se le hubiera encomendado la solución. Y no cabe duda de que las frases que un niño construye a partir de las palabras se parecen más a los textos sagrados que al lenguaje cotidiano de los adultos. Al respecto, un ejemplo que muestra la combinación que hace un niño (de doce años) de las palabras antes nombradas: "El tiempo se balancea como una rosquilla a través de la naturaleza. La pluma dibuja el paisaje y, si surge una pausa, se la rellena con lluvia. No se escuchan quejas porque no hay fruslerías."

UNA VEZ NO ES NINGUNA*

Al escribir uno se detiene a veces en un pasaje bello que salió mejor que todos los demás y después del cual no se sabe cómo seguir. Algo extraño ha sucedido. Pareciera existir un acierto negativo o estéril y tal vez sea necesario tener una idea cabal de él para saber la importancia que tiene. Básicamente se trata de dos

* Proverbio alemán: *Einmal ist keinmal*. [N. de la T.]

consignas enfrentadas: el "de-una-vez-para-siempre" y el "una-vez-no-es-ninguna". Lógicamente hay casos en que alcanza con el "de-una-vez-para-siempre" — en el juego, en un exámen, en un duelo. Pero nunca en el trabajo. Este requiere del "una vez no es ninguna". Pero sucede que no a todo el mundo le interesa llegar al fondo de las prácticas y ocupaciones en que radica esta sabiduría. Trotzki lo hizo en unas pocas frases en las que rinde homenaje al trabajo de su padre en el campo sembrado. "Conmovido", escribe, "lo miro. Mi padre se mueve en forma simple y acostumbrada; no pareciera que está trabajando, sus pasos son iguales, son pasos tentativos como si estuviera buscando el lugar más adecuado para comenzar. Su guadaña se abre camino en forma sencilla, sin desenvoltura artificial; más bien podría pensarse que no está totalmente segura; y, sin embargo, corta al ras, con precisión, tirando lo que cosechó hacia la izquierda en manojos regulares." Ahí tenemos la forma en que trabaja quien tiene experiencia, quien aprendió a comenzar de nuevo todos los días, con cada golpe de guadaña. No se detiene ante lo ya hecho, sí, bajo sus manos lo ya hecho se volatiliza y se vuelve imperceptible. Sólo estas manos resuelven la tarea más difícil como jugando, porque son cautelosas al realizar la tarea más simple. "*Ne jamais profiter de l'élan acquis*", dice Gide. Entre los escritores pertenece a aquellos en los que los "pasajes bellos" son más escasos.

DE NUEVO

En sueños me encontraba en la escuela rural de Haubinda donde me crié. El edificio de la escuela estaba a mis espaldas y yo iba por el bosque, en el que

Legeplakatsamenkomsten, die jera fructuosa. Wie gaude die menschen thesaurisch sammeln werden
- von Feltz, die Legenwerke, die Entschleunigung von. Klerikalen in - so viel gerade der
Katholiken, denn ich war schon oft zu geben sollte; die Gesellschaft, die bei mir bestanden sehr nicht
zusammen ist, gebildet in dieser (Zuge) nicht fruchtbar. Nicht die weniger mit Geistesarbeit
wären zusammenkunftemung als früher immer: Ich bin die alten, und geistlichen Entschleunigung mit den
reinen zu verhaltenen, sie ist nur im Leben der Leben annehmbar.

Der Mensch, der die Welt, alle die die entbehrlich uninteressant zu sein und nicht
als Welt zu betrachten. Er wird nur uninteressant wegen seiner. Er antwortet, das in der ganzen
Weltgeschichte für's erste, ist zwar in "seiner" Geschichte, die aber nicht zu geben.

Der Mensch ist die eine Bewegung für die Welt nicht ist in der Welt. Er antwortet
denn die nicht einrichten, der Welt der Oxford und London - der Welt zu erfahren? Er antwortet
die Welt nicht einrichten!

Die Welt ist die eine Bewegung für die Welt nicht ist in der Welt. Er antwortet
denn die nicht einrichten, der Welt der Oxford und London - der Welt zu erfahren? Er antwortet
die Welt nicht einrichten!

Ich bin nicht der eine, die die Welt nicht einrichten, der Welt der Oxford und London - der Welt zu erfahren? Er antwortet
die Welt nicht einrichten!

Ich bin nicht der eine, die die Welt nicht einrichten, der Welt der Oxford und London - der Welt zu erfahren? Er antwortet
die Welt nicht einrichten!

Ich bin nicht der eine, die die Welt nicht einrichten, der Welt der Oxford und London - der Welt zu erfahren? Er antwortet
die Welt nicht einrichten!

31 Mai 1935
Paris XIV
28 place
Danke. Th. Adorno

Jhr
Ehrer Benjamin

Carta a Th. W. Adorno, París, 31 de mayo de 1935

no había nadie, hacia Streufdorf. Pero ahora ya no estaba en la zona en la que el bosque cede paso a la llanura, donde aparece el paisaje — el pueblo y la elevación del Straufhaim — sino que, una vez que hube escalado una montaña baja de poca pendiente, ésta caía perpendicularmente del otro lado y desde la altura, que disminuía al bajar, vi el paisaje a través de un óvalo entre las copas de los árboles como a través de un portarretratos negro como el ébano. Este paisaje no se parecía en nada al acostumbrado. A orillas de un gran río azul quedaba Schleusingen, que por lo general está lejos y yo no sabía: ¿Es Schleusingen o Gleicherwiesen? Todo estaba como bañado en colores húmedos y sin embargo predominaba un color negro pesado y mojado, como si la imagen fuera el campo cultivado en el que en aquel entonces se habían sembrado las semillas de mi vida posterior, que en el sueño se roturaba de nuevo con dolor.

BREVES MALABARISMOS ARTISTICOS

Leer novelas

No todos los libros se leen de la misma manera. Las novelas, por ejemplo, están para ser devoradas. Leerlas conlleva el placer de la ingestión. No se trata de identificación. El lector no se pone en el lugar del héroe sino que incorpora lo que a éste le pasa. El ejemplo visual de esto sería la guarnición sabrosa en que se trae a la mesa un plato succulento. Existe, es cierto, un régimen crudo de la experiencia — igual como existe un régimen crudo del estómago — a saber: las experiencias en carne propia. Pero el arte de

la novela, al igual que el arte culinario, recién comienza más allá del producto crudo. ¡Y cuántas sustancias nutritivas caen mal cuando están crudas!, cuántos acontecimientos hay acerca de los cuales es aconsejable leer, pero no vivirlos en carne propia. Son acontecimientos que atrapan a más de uno que se hundiría si tuviera que atravesarlos *in natura*. Resumiendo, si existe una musa de la novela — la décima — ésta lleva el emblema de la cocinera. Es ella quien eleva al mundo desde el estado crudo para fabricar a partir de él lo comestible, para darle su sabor. Durante la comida se puede llegar a leer el diario. Pero nunca una novela. Es que se trata de actividades que se disputan el terreno.

El arte de narrar

Cada mañana se nos informa sobre las novedades del planeta. Y, sin embargo, somos pobres en historias singulares. ¿A qué se debe esto? Se debe a que ya no nos llega ningún acontecimiento que esté libre de datos explicativos. En otras palabras: ya casi nada de lo que sucede redúnda en provecho de la narración, casi todo en provecho de la información. Porque si se puede reproducir una historia preservándola de explicaciones ya se logró la mitad del arte de narrar. Los antiguos eran maestros en este arte, Herodoto a la cabeza. En el capítulo catorce del tercer libro de sus *Historias* está la historia de Samético. Cuando el rey egipcio Samético fue vencido y tomado prisionero por el rey de los persas Cambises, Cambises se empeñó en humillar al prisionero. Dio órdenes de hacer parar Samético al costado de la calle en la que tendría lugar la entrada triunfal de los persas. Y además dispuso las cosas de tal forma que el prisionero pudiera ver pasar a su hija como sirvienta yendo a

buscar agua a la fuente en una vasija. Mientras todos los egipcios se quejaban y se lamentaban ante este cuadro, Samético permanecía parado solo, inmóvil y sin pronunciar palabra, los ojos fijos en el suelo; y cuando al poco tiempo vio que su hijo era conducido junto con otros para ser ejecutado, siguió sin conmoverse. Pero cuando después reconoció a uno de sus criados, un viejo hombre empobrecido, en la hilera de los prisioneros, se golpeó la cabeza con los puños y dio señales del más profundo dolor.— En esta historia se ve lo que es un verdadero relato. El mérito de la información pasa en cuanto deja de ser nueva. Ella sólo vive en ese momento. Debe entregarse a él y explicarse sin perder tiempo. Pero con el relato sucede otra cosa: él no se agota, sino que almacena la fuerza reunida en su interior y puede volver a desplegarla después de largo tiempo. Así Montaigne volvió al relato del rey egipcio y se preguntó: ¿Por qué el rey se queja recién al ver a su criado y no antes? Montaigne responde: "Como ya estaba lleno de dolor, bastó un mínimo incremento para que éste rebalsara". Esa es una forma de entender esta historia. Pero ésta también admite otras explicaciones. Cualquiera puede trabar conocimiento con muchas de ellas, si plantea esta pregunta en el círculo de sus amigos. Uno de mis amigos dijo, por ejemplo: "Al rey no lo conmueve el destino de lo monárquico; porque ése es el suyo." Y otro: "En el escenario nos conmueven muchas cosas que no nos conmueven en la vida; este criado sólo es un actor para el rey." Y un tercero: "El dolor intenso se acumula y sólo sale a la luz cuando la persona se distiende. El reconocer al criado fue la distensión.". "Si esta historia hubiera sucedido hoy", dijo un cuarto, "entonces en todos los diarios daría que Samético quiere más a su criado que a sus hijos." De lo que no caben dudas es de que todos los periodistas la explicarían en un abrir y cerrar de ojos. Herodoto

no la explica ni con una palabra. Su relato es el más seco. Por eso esta historia del antiguo Egipto puede provocar asombro y reflexión aún hoy, después de milenios. Se parece a las semillas que durante miles de años estuvieron herméticamente cerradas en las cámaras de las pirámides y conservaron su fuerza germinadora hasta el día de hoy.

Después de la terminación de la obra

Muchas veces se reflexionó acerca del surgimiento de las grandes obras a la luz de la imagen del nacimiento. Esta imagen es dialéctica; abarca dos caras del proceso. Una tiene que ver con la concepción creativa y se refiere a lo femenino del genio. Este elemento femenino se agota con la terminación. Es el que le da vida a la obra; luego muere. Lo que muere en el maestro al concluir su creación es la parte de él en que la obra fue concebida. Pero esta terminación de la obra —y esto nos conduce a la otra cara del proceso— no es nada muerto. La terminación no se alcanza desde afuera; no la fuerza ni el hecho de limarla ni el de mejorarla sino que se produce dentro de la obra misma. Y también aquí puede hablarse de un nacimiento. Porque en su terminación la creación hace renacer al creador. No en su femineidad en la que la obra fue concebida sino en su elemento masculino. Dichoso, el creador supera la naturaleza: porque ahora le deberá a un reino más claro esta existencia que concibió por primera vez desde la profunda oscuridad del seno materno. Su hogar no está donde nació, sino que nace donde está su hogar. El creador es el primogénito hijo varón de la obra que concibió una vez.



Svendborg, verano 1938

POSTFACIO

"...solía concentrar su mirada en el más extremo rincón del techo, lo que le confería un aspecto casi mágico (...) no era eso que se pudiera llamar un hombre guapo, pero resultaba impresionante a causa de su frente extraordinariamente alta y plana, sobre la cual emergían unos cabellos densos y abundantes, de color castaño oscuro, ligeramente ondulados y difíciles de disciplinar (...) El tono de su voz era hermoso, melódico y penetrante. Producía una fuerte impresión, cuando leía en voz alta, con su reposada y bien articulada dicción(...).

Era de mediana estatura, muy delgado, tanto en aquella época como todavía muchos años después; vestía de un modo acentuadamente poco llamativo y se mantenía de ordinario ligeramente inclinado hacia adelante. Su modo de andar era lento y algo envarado, como tanteando cada paso (...). Muy a menudo se detenía mientras continuaba hablando. Fácil resultaba reconocerle de espalda (...)

Bajo la frente destacaban sus gafas, de gruesos cristales, que se quitaba con frecuencia mientras hablaba, descubriendo así sus impresionantes ojos color azul oscuro. Su nariz era regular; la parte inferior de su rostro era todavía, en aquel entonces, moderadamente tierna; su boca, carnosa y sensible (...) Su rostro cobraba, apenas hablaba, una expresión curiosamente cerrada, o más bien como vuelta hacia adentro. Nunca dejó de lucir un bigote bastante espeso (...). La piel de su cuerpo era de una acentuada blancura (...). Las manos delgadas, bellas y muy expresivas (...) cuando hablaba, utilizaba un lenguaje selecto pero con naturalidad, sin ostentación, salpicado de vez en cuando, sin insistencia y en un tono más bien imitativo, de expresiones en dialecto berlinés,..."

Gershom Scholem

Recorrió su vida, alguna vez, por un mapa gris con un sistema de señales coloreadas y otra vez, en un bar parisien, la diagramó como un laberinto con grandes entradas. Cada entrada, una relación. El laberinto, un lugar donde uno se pierde. Aprendió a perderse en las ciudades y en sus laberintos de tinta de los secantes infantiles. Si pintaba, se veía traspuesto en las imágenes que brotaban de sus pinceles. Se resistió a las autobiografías que devienen tiempo, y prefirió hablar de un espacio, de momentos, de discontinuidades. Permitió que una calle de dirección única se abriera en él. Definió las citas como "salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante". Pensó una obra compuesta por citas. Vio la posibilidad de releerse en ellas. Supo articular amistades sólo concebibles en un collage surrealista. Se pensó más astuto de lo que era porque lo creían más torpe de lo que era. Veía acercarse desde lejos todo lo que le importaba. Trató de entender el pasado y no de recuperarlo. Encontró en él destellos de futuro. Definió el término memoria como la lectura de uno mismo al revés. Sugirió cepillar a contrapelo la historia. Vislumbró barbarie en el reverso de todo gesto de civilización. Decidió leer el sentido de la historia en hechos insignificantes, casi en sus desperdicios. Quiso que las ideas evocaran objetos en el espacio. Descubrió que captar exactamente lo que está sucediendo en el lapso de un segundo es más decisivo que conocer con antelación futuros remotísimos. Borró los límites entre literatura y filosofía, entre filosofía y magia. Todo lo que dijo y escribió, para Th. Adorno, "suena como si el pensamiento recogiera las promesas de los cuentos y de los libros infantiles". Fue un coleccionista. Estaba seguro de que los libros sólo alcanzarían la libertad en algún estante de su biblioteca. Encontró trece razones para aliar los libros a las prostitutas. Recordaba de las postales, más los textos que las imágenes. Elidió la pri-

mera persona de sus escritos. Ocultó su yo en esos escritos. Descubrió los pasajes, lo sedujeron. Trabajó sobre ellos. Abandonó su cuerpo en un pasaje.

Pensador, literato, crítico de arte, Walter Benjamin es uno de los más significativos intelectuales de los últimos tiempos.

Nació en Berlín, en un barrio del oeste en donde pasó su infancia, allá por 1900. Primogénito de una acomodada familia judía, melancólico y retraído, alternó desde muy pequeño en sus clases particulares con niños de las mejores familias... "incluso una chica de la nobleza sabía perderse en el grupo", Louise de Landau quien marcara a Walter Benjamin con "la fascinación de un nombre" y el desconcierto ante la imagen de una muerte prematura. Trazos indelebles que, en 1914, con el suicidio de su amigo el poeta Fritz Heinle, se incriben en la existencia de Benjamin, signándola.

Su ya señalada resistencia a las autobiografías, ese "yo" sistemáticamente vedado y furtivo de sus escritos¹, la sigilosa prudencia con que recubría sus momentos privados, la dificultad para rastrear sus pasos a través de testimonios iconográficos, su incorporeidad. señalaban sus amigos, autorizan a buscar en su obra las huellas de esa primera persona esquiva. Aun a riesgo de perderse en sus textos, como él aprendió a perderse en las ciudades por donde ellos transitan. Colección de fragmentos, discontinuidades, espacios, Cuadros de un pensamiento que él seguramente también ha habitado.

¹ "Si escribo un alemán mejor que el de la mayor parte de los escritores de mi generación, esto se debe en gran parte a que durante más de veinte años he respetado una única y mínima norma. Consiste en no utilizar jamás la palabra 'yo', salvo en las cartas". Crónicas Berlinesas G.S. VI, pág. 475 cit. en Walter Benjamin de un siglo a otro de Pierre Missac, op. cit. en bibliografía.

La lectura de **Infancia en Berlín** refiere a un padre severo —Emile Benjamin, rezan los datos biográficos— en amenazantes reclamos a sus empleados a través del teléfono. La ira desplazada en el girar de una manivela. 'Teléfono', maravilla de la técnica, "placer orgiástico", vertiginoso, en el 1900. En el reverso la figura de un niño recordado a lo lejos, a quien la cercanía de las imágenes le permiten pensarse "un hermano gemelo" de ese aparato que acompaña, en ritmo a contramarcha, la trayectoria de toda una generación. De los pasillos oscuros y rincones atiborrados de las casas burguesas, el teléfono convertido en "héroe mítico", se instala en los cuartos luminosos para mitigar la soledad de esa nueva generación. Acercar su exilio. Sostener su desesperación.

Pauline Schönflies es el nombre de la madre. En su infancia de principio de siglo aparece una mujer tierna que, protegida por el resplandor de sus joyas, se acerca desde lejos y calma con relatos las nanas del niño enfermo.

En casas burguesas blindadas para la muerte y la miseria, heredero de un linaje y de un nombre que, tal como aquellos que convocan una mítica manzana en Palermo y rosados atardeceres, imponen su derecho a un espacio urbano y a una mirada², el niño crece, espía el brillo de las veladas y la belleza de los invitados, ma-

² La relación con Jorge Luis Borges en lo referente al derecho de fundar un espacio sostenido en el nombre y en la herencia, surge de la lectura del fragmento "Calle Steglitz, esquina a Genthin" de *Infancia en Berlín*: "...la tía Lehmann. Su buen apellido alemán del norte garantizaba su derecho a ser, durante una generación, la dueña del mirador bajo el que desemboca la calle de Steglitz en la Genthin. Esta parte era de las que apenas sufrieron los cambios de los últimos treinta años" (subrayados míos). Quizás puedan pensarse otros motivos comunes en ambos autores. La conjunción vida, plano, ciudad, laberinto —aunque no mujer/pasión— es posible rastrearla también en Borges. Como ejemplo: el poema "Buenos Aires" en *El otro, El mismo, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974. (pag. 947)

ravillado por la variedad de cubiertos en su infinita repetición. Pero también teme. La imagen de un monstruo escondido acecha en sus fragmentos. Lo inquieta pensar a los comensales, cuyos nombres señalan los cartelitos, tan repetidos como la serie de cubiertos que a cada uno y a todos les corresponde. Lo tranquiliza saber a sus padres alejados del círculo de poder.

Y descubre la fuerza de las criadas y el origen de la miseria y con esa mirada "que aparentaba ver sólo la tercera parte de lo que veía", aprisionado entre el antiguo y el nuevo oeste berlinés, abandona una clase, un linaje, un siglo para arrojarse a la imagen de una prostituta. Imagen que, asegura Pierre Missac, "no es ya un fantasma maléfico, ni siquiera un 'tipo' simétrico al de la 'callejera' sino el producto de una cosificación dentro de una civilización de masas".

Alejado del Berlín de su infancia, Benjamin escande su corta existencia con un viajar casi permanente. Un devenir entre el placer por el viaje en sí —una manera de coleccionar, de pensar en imágenes, de perpetuar un amor desplazándolo— hasta el imperativo del exilio. Viaje final frustrado por el desconcierto.

De los primeros tramos de ese recorrido incesante surge siempre un nombre, una pasión³. Mujer, ciudad, texto y mirada abandonada en la mano que escribe confluyen en un laberinto. Quizás ese mismo que alguna vez representó su existencia.

1917 encuentra a Walter Benjamin en Suiza. Una mujer lo acompaña, Dora Pollak. Años atrás, en Berlín, ambos participaban del 'Jugendbewegung'. Movi-

³ "En un amor, la mayoría busca una patria eterna. Otros, aunque muy pocos un eterno viajar. Estos últimos son melancólicos que tienen que rehuir el contacto con la madre tierra..." de Dirección única, 'Mapa Antiguo'; Op. cit. en bibliografía.

miento estudiantil que Benjamin abandonara en 1914, después del suicidio de Heinle.

De origen vienés, hija de un anglicista de arraigada tradición judía, Dora reencuentra a Benjamin en Mú-nich en donde ella residía junto a su marido, el acaudalado periodista Max Pollak. Sensible a las expresiones artísticas, muy vivaz, sensual y seductora esta mujer abandona la villa de su esposo junto al lago Starnberg —escenario privilegiado de encuentros entre artistas y hoy famosos intelectuales— para iniciar junto a Walter Benjamin un escarpado itinerario. Dora fue su esposa. Dora será la madre de Stefan, su único hijo. Amores sedentarios —“patria eterna”— de los que Benjamin, teñido de melancolía, rehuía.

Sin embargo, Dora es presencia solidaria y protección en los sucesivos momentos críticos de la vida de Benjamin, aún después de la separación de la pareja y posterior divorcio en 1930.

Todavía en Alemania y ante inminentes citaciones del ejército, Dora asiste a su futuro esposo en sesiones de hipnosis para estimular los accesos de ciática que él ya padecía y conseguir, de esta manera, el certificado médico que garantizara la excepción al servicio militar. Logrado el objetivo, el matrimonio se aleja de Berlín para instalarse en Suiza. Actitud que, compartida en ese entonces por algunos intelectuales como Ernst Bloch, Hugo Ball o Herman Hesse, tendía a expresar su repudio ante la opinión pública alemana frente a los acontecimientos bélicos.

La escisión de los intelectuales con el Estado, una rebeldía explícita, se complementa, y en Benjamin con peculiar intensidad, con el hiato social que provoca la irrenunciable necesidad de conseguir un sostén económico, subsidio o manutención familiar, a través del cual se les posibilitara la plenitud en su reflexión intelectual. Según Hannah Arendt, estas características que ya determinaban al *homme de lettres* de la Francia

del siglo XVIII y derivaron a los revolucionarios y culturizados de los siglos XIX y XX, se combinan en Benjamín como si su figura estuviera destinada a encarnar rasgos de un 'tipo' en vías de extinción. *El último intelectual*, lo denominará Susan Sontag, instalado en las ruinas de una sociedad, encrucijada de la cultura moderna.

Suiza aleja, entonces, al joven intelectual de los conflictos políticos que sumergían a Europa. Benjamin trabaja en un proyecto para su tesis doctoral, pero por esa época su producción literaria y ensayística es muy escasa.

Hacia 1921 la relación con Dora comienza a desdibujarse. Vicisitudes económicas, regreso a Berlín, dependencia familiar y, para ambos, la inquietante presencia de Ernst Schön y Julia Cohn en el espacio íntimo del matrimonio, quiebran los lazos que articulaban la pareja. Pero no el afecto y el respeto mutuo que, junto a Stefan, los acercó siempre.

Durante ese período Gershom Scholem los visita con asiduidad. Charlas sobre filosofía o teología, también confidencias en las frecuentes discusiones matrimoniales alternan una amistad sostenida. Scholem fue, ante la premura de la imagen del suicidio en 1932, el destinatario legal de todos los manuscritos. Julia Cohn, su más cercana confidente.⁴

Julia Cohn. Otra mujer en la vida de Benjamin. Sucede en Berlín, es escultora y hermana de su antiguo con-

⁴ "Tú sabes lo mucho que una vez he llegado a amarte. E incluso en el momento en que estoy a punto de morir, no cuenta mi vida con otros dones más preciosos que los otorgados por aquellos instantes en que sufrí por tí. Con este adiós habrá de bastar. Tuyo, Walter". Íntima nota que Benjamin escribe a Julia Radt Cohn, junto a otras para Ernst Schön y Franz Hessel y un testamento datado en 1932 y encontrado en Postdam en 1966. Benjamin conservó estos papeles personales. Ver Gershom Scholem, *Historia de una amistad* pág. 192-3 op. cit. en bibliografía.

discípulo, después mujer de Fritz Radt, amigo de la infancia. Jula desencadena un amor que ya alguna vez se habría esbozado. Por aquel Berlín de la adolescencia marcará en Benjamin "el verdadero centro del destino".

Jula es viaje y es texto. Heidelberg y 'Die Wahlverwandtschaften'⁵ a quien lo dedica. En este ensayo se han señalado, también en las relaciones entre los personajes de la novela de Goethe, algunos rasgos coincidentes con la vida de Benjamin, pero es en el personaje de Odile en donde con mayor evidencia se ensamblan trazos de Jula que a Benjamin lo fascinaban.⁶

Y Jula ya es texto, verdadero objeto de su pasión. La cercanía de su presencia se borrona en un personaje para convertirse, algunos pasos más tarde, con su propio nombre en protagonista de un fragmento en el que, esquiva, niega sus labios y ofrece una mejilla tersa al amante que la sueña. Es tan solo así, a través del arte, convertida en surcos, en estrías negras, como la mejilla conmueve por su belleza.

El trayecto desvanece el nombre y pronto Jula se esconderá detrás del anónimo y misterioso 'mi novia' en una posterior reescritura que, obcecada, se empeñará en aprehender esas mismas imágenes.⁷

⁵ Se mantiene el nombre de la novela de Goethe en el idioma original dado que su traducción al castellano, *Las afinidades electivas*, no respondería al sentido de la palabra *Verwandtschaft*, que alude al parentesco. *Die Wahlverwandtschaften* referiría al parentesco electivo, como el caso del matrimonio libremente elegido.

⁶ El propio autor habría autorizado tal relación ya que según Charlotte Wolff, Benjamin en una discusión entre amigos sobre el ensayo 'Die Wahlverwandtschaften' de Goethe, habría sugerido la posibilidad de pensar "cómo grandes obras de la literatura se desarrollan a través de problemas personales". Bernd Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*, pág. 65 op. cit. en bibliografía.

⁷ Refiero aquí al fragmento 'Primer sueño' de la "Serie de Ibiza" y al mismo fragmento 'El amante' de "Autorretratos del soñador" el que sólo difiere del anterior en el reemplazo del nombre de la protagonista del sueño, Jula, por el genérico sustantivo 'Freundin' (novia). En el presente volumen sólo se ha incluido 'El amante' para evitar la repetición.

"Sólo la imagen representada mantiene vivo el deseo. Al contacto con la simple palabra, éste puede, en cambio, prender con fuerza para luego seguir ardiendo como fuego de brasa."

En la soledad de un cuarto el viajero convoca una y otra vez la imagen de la mujer amada. "Pienso mucho en tí, y sobre todo me gustaría verte con frecuencia en mi cuarto" habría confesado Benjamin en alguna carta a Jula. El rastro, huella de lo vivido, lo provoca. El amante avanza hacia él y atrapa esa presencia fugaz. Cercanía en el recuerdo. Acontecer que Benjamin bien conocía.⁸

La Alemania de post-guerra condena a aquellos que destinan su vida al trabajo intelectual. Y si bien Benjamin logró comprender que su situación económica y social se extendía a todo un grupo y no era el destino ensañado en su persona, persistió en conseguir un lugar en la Universidad que le permitiera desarrollar su carrera académica. Una manera de afianzar la imagen de *homme de lettres* y de justificar ante sus padres la dedicación a una tarea tan poco remunerativa.

Surge así un nuevo proyecto. Si Heidelberg y el ensayo sobre Goethe y el romanticismo alemán coronan su trabajo de tesis para el doctorado, la intención latente de bucear en un tema que lo acercara a sus raíces —la nacionalidad germana y la tradición judía— lo llevará a pensar sobre los orígenes del drama ale-

⁸ "...un acontecimiento vivido es finito, encerrado, en todo caso, en una cierta esfera del vivir, mientras que el acontecimiento recordado carece de límites ya que sólo sirve como una clave para todo lo que lo precedió y para todo lo que le siguió... La unidad de texto es, por cierto, el 'actus purus' del recordar mismo". 'Para una imagen de Proust' en *Sobre el programa de la filosofía futura*, pág. 240, op. cit. en bibliografía.

mán para esta nueva tesis de habilitación. Frankfurt, un seminario en el verano de 1923, una nueva relación —Theodor Adorno, quien fuera referente significativo en la trayectoria intelectual de Benjamin— y *das Trauerspiel*⁹ —“un juego exhibido para seres tristes” como lo glosara Benjamin en un intento de definición— conforman los eslabones para un nuevo tramo en este recorrido.

Sur de Italia, un grupo de amigos, sol, belleza, placidez para un viaje que se resuelve en la necesidad de encontrar un lugar cómplice de la escritura alejado del clima de tensión que inquietaba a los intelectuales en Alemania.

Y desde Capri y en 1924 cartas a amigos subrayan, con insistencia, el enigma de otra mujer. Una joven letona bolchevique. Asistente teatral de Bertolt Brecht. Directora de un teatro infantil proletario en Riga. Una mujer extraordinaria. Asia Lacis.

Asia acerca al pensamiento de Benjamin un nuevo sentido que lo enriquece singularmente. La lectura minuciosa de la obra de Lukács, Marx o Trotsky, la amistad con Bertolt Brecht, el marxismo y un posterior viaje a Moscú —cuyo objetivo central habría sido palpar la realidad rusa para decidir su afiliación al partido comunista alemán— distancian a Walter Benjamin de una postura política que tendía al anarquismo y que según Scholem ambos compartían.

Si bien esta tendencia ideológica se afianzará en el pensamiento de Benjamin algunos años más tarde, la tensión resultante entre un modo metafísico de pensamiento y el marxismo fue marcando progresivamente sus escritos, en particular aquellos posteriores

⁹ La palabra alemana *Trauerspiel*, tragedia, drama, se conforma con las palabras *Trauer*, tristeza, y *Spiel*, juego. Su uso en alemán responde a la intención de marcar la confluencia de ambos significados en la misma.

a 1929. No así ensayos inmediatos como su **Origen del drama barroco alemán** cuyo trasfondo filosófico, además de los temas que en él se desarrollan, se encuadraría aún en la vertiente metafísica.

El estudio sobre la tragedia, concluido en 1925, fue rechazado por un jurado académico que confesará su desconcierto ante tal obra. Gesto que determina, de manera irreversible, el fracaso de su carrera universitaria.

El viaje a Moscú, realizado entre fines de 1926 y principios de 1927, define su negativa a materializar, con la afiliación al partido, la actividad política.

Pero Moscú prefigura, además, un reencuentro. Asia Lacis por ese entonces vive allí, junto a su compañero el director de teatro y dramaturgo alemán Bernhard Reich.

Y si Moscú responde con desencuentros y destiempos a las expectativas amorosas con Asia, Moscú también enmarca la imagen de una mujer que encauza, todas en una, las direcciones posibles de su existencia.

Por las calles moscovitas la figura de Asia se acerca desde lejos, tal como se acercaban al lecho de enfermo las horas de infancia. Asia es la voz más querida que reprende y la palabra que alivia el malestar. Asia es la mano plena de fuerza en una caricia. Dialéctica de la lejanía y la proximidad —aura—, Asia es una fortaleza que se mimetiza con la ciudad a descubrir. Moscú oculta por el clima en un idioma hostil o Riga expectante que puede hacer estallar al paseante extraviado o Nápoles acompañando con mano segura una mirada. Esa que para Max Ernst "atraviesa las ruinas de las ciudades secas".

Nápoles, Riga o Moscú y una última pasión que se transforma en ciudad. Y la ciudad —'objeto perdido' si se enredara en la costumbre— se convierte en un libro amenazante para un 'flâneur' moderno que recorre Marsella, o en una biblioteca —París— que se

multiplica en sus espejos, se refleja fragmentada en su río y se entrega solícita a sus amantes.

La imagen de mujer se expande para penetrar otras ciudades, otros espacios textuales. 'Mar del Norte', un umbral y una silla atravesada evocan ancestrales costumbres sumidas en amores desdichados y algún retrato de mujer ampliará los límites, desviará frustraciones, repondrá el placer. 'San Gimignano', las campesinas con sus cántaros cincelan palabras que develan un paisaje en el pensamiento del paseante solitario y, de pronto, el cuadro es un texto.

Las imágenes se suceden en la composición de sus cuadros. Pensamientos proyectados que devuelven una mirada en cuya intersección se construye, como en un juego de espejos biselados, la figura de un trotamundos hambriento de palabras, desaforado en el placer de consumirlas. Un malabarista exhausto que saca su "varita mágica negra" para transformar cualquier situación "en un espacio que puede convertirse en escenario de nuevas constelaciones imprevistas". Espacio coincidente, quizás, con el de una escritura que se propone recomponer las astillas dispersas por los pasos en las calles desiertas o conciliar los disparos fragmentos que comparten el suceder de una biografía.¹⁰

Pero los libros, que surgen de las ciudades que las pasiones engendran, amenazan con desaparecer en el "baúl de un desván, por quién sabe cuanto tiempo". Y si un coleccionista sabe que en algún momento él

10 "He conocido en mi vida a tres mujeres diferentes y a tres hombres distintos en mí. Escribir la historia de mi vida significaría presentar la formación y la decadencia de esos tres hombres, y los compromisos establecidos entre ellos." confesó Benjamin en 1932. En Gershom Scholem, *Historia de una amistad*, pág. 184, op. cit. en bibliografía.

los liberará en los estantes de su biblioteca —una manera de recuperar el orden en el caos de los recuerdos—, también la advertencia le adelantará un itinerario que se despliega entre 1933 y 1940.

Tal vez sea ésta la etapa más intensa en el desarrollo del pensamiento benjaminiano —un pensamiento asistemático, “de perspectiva compleja e inestable, con múltiples puntos de escape, de distintas diacronías...”, define Pierre Missac. De ella se desprenden sus ensayos de mayor envergadura, entre ellos los estudios sobre Baudelaire, sobre la obra de arte en el período de la reproductibilidad técnica, las reflexiones sobre el concepto de la historia, el lugar del autor en los medios de producción y el siempre presente trabajo sobre los pasajes de París iniciado e interrumpido en varias ocasiones.

A partir de 1933, entonces, la permanencia en Alemania se torna riesgosa, los círculos se estrechan aceleradamente. Sus manuscritos que hasta ese momento aparecían con seudónimo, con la presión nazi, empezaban a ser rechazados sistemáticamente. Benjamin comienza a padecer el terror de la inseguridad “... por primera vez, —confiesa en una carta a Scholem—, es difícil ahora disponer de informaciones absolutamente seguras. No cabe la menor duda de que en numerosos casos la gente ha sido sacada por la noche de su cama y maltratada o asesinada...”.

Viaje a Ibiza, estancia en París, visitas a Brecht en Dinamarca, a Dora en San Remo, serias dificultades económicas, reticencia en medios extranjeros a la publicación de sus trabajos, polémica recepción de los mismos en el círculo de amistades, persecución política sostenida y en consecuencia la búsqueda desesperada de alternativas para fijar su residencia —Palestina donde residía Scholem o Estados Unidos donde funcionaba el Institut für Sozialforschung de Frankfurt a cargo de Forkheimer y Adorno—, configuran

un período de vértigo. Situación que rozará los límites con el despojo de su nacionalidad y la desilusión creciente respecto de la actitud de la izquierda y del partido comunista ante el dominio nazi.

El camino del exilio lo obligará a abandonar en sucesivas moradas, sus libros, sus miniaturas, sus sellos, sus objetos preciados. El *Angelus Novus*, original de Paul Klee que comprara azarosamente en uno de sus viajes a muy bajo precio —tal como un coleccionista consigue sus piezas— lo acompañó hasta los últimos momentos. Su venta le proporcionaría el dinero necesario para pagar un pasaje a Nueva York. Los borradores de su trabajo sobre *Los Pasajes* le serán confiados a George Bataille quien los pondrá a salvo en la Biblioteca Nacional de París, allí se conservaron. Nunca se supo el destino de los manuscritos que tenía consigo en el tramo final de su huída. Tampoco se conoce el lugar en donde yacen sus restos en el pequeño cementerio de Port Bou, en los Pirineos.

Su muerte se interpone drásticamente en el intento último de atravesar el paso —pasaje— de frontera que lo llevaría a su destino final, Nueva York, Central Park.

Zentralpark, uno de los últimos escritos de Benjamín, fragmentos inconclusos sobre la alegoría, pensado como estudio de cierre a los por entonces muy discutidos ensayos sobre Baudelaire, condensaría el cruce de categorías espacio-temporales, determinantes en su pensamiento. La esperanza en el futuro, la búsqueda en el pasado, la frustración en el presente.

El título juega con los proyectos americanos. Sus amigos en Nueva York se disponían a encontrarle una vivienda en los alrededores del Central Park cuando él, en el límite, se quita la vida.

Por última vez "...una esquina le une dos calles que había creído alejadas". O el futuro se inmiscuye en el

presente cargado de pasado. Su cuerpo "caleidoscopio que a cada paso le muestra formas cambiantes de la verdad" buscará una línea de fuga. "Huída infinita" de los trenes en las estaciones, encrucijadas del demasiado cerca, el demasiado lejos, el demasiado pronto, el demasiado tarde.

Adriana Mancini

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DE WALTER BENJAMIN EN ALEMAN

Gesammelte Schriften

Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 vols., ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972-89.

Briefwechsel

Benjamin/Gershom Scholem, *Briefwechsel 1933-1940*, ed. G. Scholem. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.

Briefe

Benjamin, *Briefe*, ed. Gershom Scholem. Frankfurt a. M.; Suhrkamp, 1966.

Briefe

Benjamin, *Briefe*, ed. Gerschom Scholem und Theodor Adorno. Frankfurt a. M.; Suhrkamp, 1966.

Schriften

Benjamin, *Schriften*, ed. Theodor Adorno und Gretel Adorno. Frankfurt a. M.; Suhrkamp, 1955.

BIBLIOGRAFIA DE WALTER BENJAMIN EN CASTELLANO

Ensayos escogidos. Buenos Aires: Sur, 1967. [Reeditado como *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, La Gaya Ciencia, 1971.]

Sobre el Programa de la filosofía futura. Caracas: Monte Avila, 1970, Planeta-Agostini 1986.

Illuminaciones I: Imaginación y Sociedad. Madrid: Taurus 1972.

Illuminaciones II: Poesía y Capitalismo. Madrid: Taurus 1972.

Iluminaciones III: Tentativas sobre Brecht. Madrid: Taurus 1975.

Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Madrid: Taurus, 1991.

Discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1973.

Haschisch. Madrid: Taurus, 1974.

Infancia en Berlín hacia 1900. Madrid: Alfaguara, 1982.

Dirección única. Madrid: Alfaguara, 1987.

Diario de Moscú. Madrid: Taurus, 1987.

Walter Benjamin/Gershom Scholem, *Correspondencia 1933-1940.* Madrid: Taurus, 1987.

El Berlín demoníaco. Barcelona: Icaria, 1987.

Escritos. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.

Origen del drama barroco alemán. Madrid: Taurus, 1990.

Benjamin y Adorno sobre Baudelaire, en "Punto de Vista" Año XIII, Nº 38 (octubre 1990)

Historias y Relatos. Barcelona: Península, 1991.

BIBLIOGRAFIA SOBRE WALTER BENJAMIN Y SU OBRA

ADORNO, Theodor: *Caracterización de Walter Benjamin* en "Crítica Cultural y Sociedad". Madrid: Sarpé, 1984.

ARENDDT, Hannah: *Walter Benjamin: 1892-1940 en Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo*", Barcelona: Anagrama, 1971.

BUCK-MORSS, Susan: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.* Madrid: Siglo XXI, 1981.

FORSTER, Ricardo: *W. Benjamin, Th. Adorno: El ensayo como Filosofía.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

HABERMAS, Jürgen: *Walter Benjamin: Crítica con-*

cientizadora o crítica salvadora en "Perfiles Filosóficos".
Madrid: Taurus, 1975.

LUNN, Eugene: *Marxismo y Modernidad. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

* MISSAC, Pierre: *Walter Benjamin, de un siglo al otro*.
Barcelona: Gedisa, 1988.

* SCHOLEM, Gershom: *Walter Benjamin, historia de una amistad*. Barcelona: Península, 1987.

SONTAG, Susan: *The Last Intellectual* "The New York Review of Books" 25, 15 (October 12, 1978) y *El último intelectual* en "Vuelta" Vol. 1, N° 1 (Agosto, 1986)

SPENCER, Lloyd: *Introduction to 'Central Park' y Allegory in the World of Commodity: the importance of 'Central Park'* en "New German Critique" 34 (Winter 1985).

WITTE, Bernd: *Walter Benjamin, una biografía*.
Barcelona: Gedisa, 1990.

A.A.V.V.: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt: Rolf Tiedemann ed. 1970.

A.A.V.V.: *On Walter Benjamin, Critical Essays an Recollections*, Massachusetts Institute of Technology, Gary Smith ed., 1988.

ARICO, J. y otros: *Walter Benjamin, el aguafiestas* en "La ciudad futura", Suplemento/9 N° 25/26 (Octubre 90/Enero 91).

CASULLO, N. y otros: *Walter Benjamin: La escritura inagotable* en "Babel", Dossier. Año I N° 4 (Septiembre 1988)

APENDICE

ZENTRALPARK

[I]*

La hipótesis de Laforgue* sobre la conducta de Baudelaire en el burdel favorece toda la reflexión psicoanalítica que éste le confiere a Baudelaire. Esta reflexión coincide, parte por parte, con la visión convencional "histórico-literaria" [.]

La particular belleza de los comienzos de tantos poemas de Baudelaire es: su emergencia desde el abismo.

George tradujo *spleen et idéal* como "*Triübsinn und Vergeistigung*" captando de esta forma el significado esencial del ideal en Baudelaire.

Si puede decirse que en Baudelaire la vida moderna es la base de las imágenes dialécticas, esto abarca el hecho de que Baudelaire se enfrentaba a la vida moderna en forma semejante a la que el siglo diecisiete enfrentaba la antigüedad.

* Se utilizan los corchetes para señalar aquello que no pertenece al texto original, como la numeración, signos de puntuación omitidos o palabras sin las cuales no sería posible la comprensión.

** La hipótesis de Laforgue: Laforgue interpretó un sueño de Baudelaire señalando que éste estaba sexualmente inhibido incluso con prostitutas y que probablemente acudía a los burdeles principalmente como voyeur ("*L'échec de Baudelaire. "Etude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire, París, 1931)*

Si se tiene en cuenta cuán estrictamente Baudelaire como poeta tenía que respetar sus propias normas, sus propias ideas y sus propios tabúes, cuán precisamente circunscriptas estaban por otro lado las funciones de su labor poética, entonces aparece un rasgo heroico.

[2]

Spleen como un dique contra el pesimismo. Baudelaire no es un pesimista. No lo es porque en él se extiende un tabú sobre el futuro. Esto es lo que distingue más claramente su heroísmo del de Nietzsche. En su obra no hay ningún tipo de reflexión sobre el futuro de la sociedad burguesa, lo que es sorprendente si se tiene en cuenta el carácter de sus escritos íntimos. De esta sola circunstancia puede deducirse cuán poco apostaba al efecto para lograr la supervivencia de su obra y cuán profundamente monadológica es la estructura de las *Fleurs du mal*.

La estructura de las *Fleurs du mal* no está determinada por una disposición ingeniosa de los distintos poemas, mucho menos por una clave secreta; está dada en la rigurosa exclusión de todo tema lírico que no llevara la impronta de la propia experiencia dolorosa* de Baudelaire. Y justamente porque Baudelaire sabía que su sufrimiento, el *spleen*, el *taedium vitae*, es antiquísimo, estaba en condiciones de resaltar en él con la mayor precisión la marca característica de su propia experiencia. Si se pudiera formular una conjetura, esta sería que pocas cosas le deben haber dado una idea tan alta de su propia originalidad como la lectura de los satíricos romanos.

* *leidvoll*: literalmente, lleno de sufrimiento, pero *leidenschaftlich*: apasionado (N. de la T.)

La "apreciación" o apología intenta tapar los momentos revolucionarios del curso de la historia. Lo que le interesa es lograr una continuidad. Sólo pone énfasis en aquellos elementos de la obra que ya se volvieron parte de su influencia. Se le escapan las asperezas y los rebordes que brindan sostén a quien quiere ir más allá.

El estremecimiento cósmico en Victor Hugo nunca tiene el carácter del horror desnudo que afectó a Baudelaire en el *spleen*. Este horror le venía al poeta de un universo que estaba en consonancia con el interior con el que se sentía familiarizado. En realidad, se sentía en su casa en este mundo de fantasmas. Este mundo es el complemento de la comodidad de su casa, a la que tampoco le faltaba horror.

"*Dans le coeur immortel qui toujours veut fleurir*" —respecto de la explicación de las *fleurs du mal* y de la esterilidad. Las *vendanges* en Baudelaire— su palabra más melancólica (*semper eadem; l'imprévu*).

Contradicción entre la teoría de las correspondencias naturales y la renuncia a la naturaleza. ¿Cómo se resuelve?

Las discontinuidades, los secretesos, las decisiones sorprendidas, pertenecen a la razón de Estado del Segundo Imperio y eran típicas de Napoleón III. Constituyen el *gestus** decisivo en las declaraciones teóricas de Baudelaire.

* *Gestus*: se trata de una palabra clave en la exposición de Benjamin sobre el teatro épico de Brecht que significa tanto "gesto" como "sustancia". (N. de la T.)

El decisivo fermento nuevo que, penetrando en el *tedium vitae* lo convierte en *spleen*, es la alienación. Del retorno infinito de la reflexión, que en el romanticismo ampliaba el espacio vital como en un juego formando círculos cada vez más extendidos y lo reducía a límites cada vez más estrechos, lo que quedó de la tristeza en Baudelaire es sólo el *tete-à-tete sombre et limpide* del sujeto consigo mismo. En esto reside la "seriedad" específica en Baudelaire. Fue justamente esta seriedad la que impidió que el poeta asimilara verdaderamente la visión católica del mundo, que sólo se reconcilia con la seriedad de la alegoría bajo la categoría del juego. La apariencia* de la alegoría ya no se reconoce aquí abiertamente como en el barroco.

Baudelaire no fue sustentado por ningún estilo y no tuvo escuela. Eso dificultó notablemente su recepción.

La introducción de la alegoría responde en forma mucho más significativa a la misma crisis del arte que alrededor de 1852 intentó enfrentar la teoría de *l'art pour l'art*. Esta crisis del arte se debió tanto a razones técnicas como a razones políticas.

Hay dos leyendas de Baudelaire. Una la difundió él mismo y en ella aparece como monstruo y terror de la

* *Scheinbarkeit* en el original. *Schein* significa en alemán tanto "resplandor o brillo" (en general, de la luz) como "aspecto" o "apariciencia". *Scheinbarkeit*, la cualidad de ser apariencia. *Schein* se traducirá en el texto como apariencia, *Scheinlosigkeit*, como "ausencia de apariencia", aunque no se descarta el sentido de "resplandor, brillo" y "ausencia de resplandor o brillo" respectivamente.

burguesía. La otra surgió a su muerte, inaugurando su fama. En ella aparece como mártir. Este falso nimbo teológico debe disiparse totalmente. Para este nimbo, la fórmula de la Monnier*.

Se puede decir: la felicidad lo hacía estremecer; no se puede decir nada análogo respecto de la desgracia. La desgracia en estado natural no puede penetrar en nosotros.

El *spleen* es el sentimiento que corresponde a la catástrofe en permanencia.

El curso de la historia como se presenta bajo el concepto de catástrofe no puede, en realidad, demandar mayor atención a quien reflexiona que el caleidoscopio en la mano de un niño, en el que lo ordenado se derrumba para formar un nuevo orden con cada giro. Esta imagen está totalmente justificada. Los conceptos de los gobernantes fueron siempre los espejos gracias a los cuales se formó la imagen de un "orden".—El caleidoscopio debe ser destruido.

El sepulcro como la cámara secreta en la que Eros y Sexus ponen fin a su antiguo conflicto.

En Baudelaire, las estrellas son la imagen oculta de la mercancía. Son lo-siempre-nuevamente-igual en grandes cantidades.

La devaluación del mundo de los objetos en la alegoría es superada, dentro del mismo mundo de los objetos, por la mercancía.

* Adrienne Monnier, con la cual evidentemente Benjamin mantuvo muchas discusiones acerca de Baudelaire.

El *Jugendstil** debe presentarse como el segundo intento del arte por explicar la técnica. El primero fue el realismo. Para éste, el problema estaba básicamente en la conciencia de los artistas, que estaban preocupados por los nuevos procesos de la técnica de reproducción. (*lo-ci!* ev en los escritos sobre el trabajo de la reproducción) En el *Jugendstil* el problema como tal ya había sucumbido a la represión. Éste ya no se veía amenazado por la competencia de la técnica. Tanto más abarcadora y tanto más agresiva era, en cambio, la crítica a la técnica que se oculta en él. En el fondo, lo que le interesa es detener el desarrollo técnico. Su vuelta a motivos provenientes de la técnica surge del intento de ...

Lo que en Baudelaire era alegoría en Rollinat descendió al nivel de *genre*.

El motivo de la *perte d'auréole* debe elaborarse como el contraste más categórico frente a los motivos del *Jugendstil*.

La esencia como motivo del *Jugendstil* [.]

Escribir la historia significa darle su fisonomía a las fechas(.)

Prostitución del espacio bajo la influencia del hachís, donde sirve a todo lo que fue (*spleen*) [.]

Para el *spleen*, el cadáver sepultado es el "sujeto trascendental" de la conciencia histórica.

* *Jugendstil*: Ver nota pág. 62.

La aureola fue de especial importancia para el *Jugendstil*. El sol nunca se había sentido más satisfecho de sí mismo en su corona de rayos; el ojo del hombre nunca había estado más radiante que en Fidus*.

[7]

El motivo de la andrógina, de la lesbiana, de la mujer estéril, debe ser tratado en relación con la violencia destructiva de la intención alegórica. La renuncia a lo "natural" deberá tratarse antes, en relación con la metrópoli como *sujet* del poeta.

Meryon*: el mar de casas, la ruina, las nubes, la majestuosidad y la fragilidad de París.

La oposición entre lo antiguo y lo moderno debe ser trasladada del contexto pragmático en el que aparece en Baudelaire al contexto alegórico.

El *spleen* pone siglos entre el momento presente y el recién vivido. Es él quien genera "antigüedad" incansablemente.

En Baudelaire lo "moderno" no se basa solamente ni en primer lugar sobre la sensibilidad. En esto se expresa un altísimo grado de espontaneidad: lo moderno en Baudelaire es una conquista; tiene una armadura. Pareciera ser que el único que lo entendió fue Jules Laforgue al hablar del "americanismo" de Baudelaire.

* Fidus fue un artista que ilustraba las tapas de la revista del Movimiento de la Juventud

* Baudelaire admiraba los dibujos de Meryon que describían las calles y la arquitectura de París

Baudelaire no tenía el idealismo humanitario de un Víctor Hugo o de un Lamartine. No tenía el lirismo de un Musset. No le agradaba su tiempo como a Gautier ni podía engañarse respecto de él como Leconte de Lisle. No le estuvo dado, como a Verlaine, refugiarse en la devoción ni acrecentar la fuerza de juventud del ímpetu lírico mediante la traición a la adultez como a Rimbaud. Así como el poeta es de rico en salidas en su arte, así es de torpe en evasivas frente a su tiempo. Cómo resonaba incluso lo "moderno", que él estaba orgulloso de haber descubierto. Quienes ostentaban el poder en el Segundo Imperio no se parecían a los modelos de la burguesía que había concebido Balzac. Y lo moderno se convirtió finalmente en un rol que tal vez solamente podía ser ocupado por Baudelaire mismo. Un rol trágico en el cual el diletante que a falta de otros talentos tenía que asumirlo se volvía a menudo una figura cómica, como los héroes que compuso la mano de Daumier*, a quien Baudelaire aplaudía. Sin lugar a dudas, Baudelaire sabía todo esto. Las excentricidades en las que le gustaba verse eran su forma de darlo a conocer. Con seguridad no era, por lo tanto, ni un salvador, ni un mártir, ni siquiera un héroe. Pero tenía algo del mimo que tiene que representar el rol del "poeta" ante una platea y ante una sociedad que ya no necesita del poeta auténtico y que ya sólo le da su lugar como mimo.

La neurosis produce el artículo de consumo masivo en la economía psíquica. Allí éste tiene la forma de la

* Daumier: caricaturista francés.

obsesión. Ésta aparece siempre igual en innumerables ejemplares en el metabolismo del neurótico. A la inversa, la idea del eterno retorno en Blanqui* tiene en sí misma la forma de una obsesión.

La idea del eterno retorno convierte el acontecer histórico mismo en un artículo de consumo masivo. Pero también desde otro punto de vista, se podría decir que en su reverso, esta concepción lleva la huella de las circunstancias económicas a las que debe su súbita actualidad. Ella surgió en el preciso instante en que disminuyó considerablemente la seguridad en las condiciones de vida, debido a la acelerada sucesión de crisis. La idea del eterno retorno fundó su esplendor en que, basándose en ella, ya no era inevitable que se repitieran situaciones determinadas en lapsos más breves que los que pone a disposición la eternidad. Progresivamente, el retorno de las constelaciones cotidianas se volvió un poco menos frecuente y así pudo surgir el oscuro presentimiento de que habría que conformarse con las constelaciones cósmicas. En resumen, la costumbre se dispuso a renunciar a algunos de sus derechos. Nietzsche dice: "Amo las costumbres pasajeras" y tampoco Baudelaire logró desarrollar costumbres fijas a lo largo de su vida.

[10]

Las alegorías son las estaciones en el via crucis del melancólico. ¿Ubicación del esqueleto en la erotología de Baudelaire? "*L'élégance sans nom de l'humaine armature.*"

La impotencia es el fundamento del via crucis de la sexualidad masculina. Index histórico de esta impo-

* Blanqui, Jérôme Adolphe, autor de *L'éternité par les astres*, 1872, según Benjamin "una especulación cosmológica".

tencia. De esta impotencia surge tanto su apego a la imagen femenina angelical como su fetichismo. Cabe señalar la nitidez y la precisión de la imagen de la mujer en Baudelaire. Sin duda no es suyo el "pecado del poeta" de Keller, de "inventar dulces imágenes de mujer distintas de las que cobija la amarga tierra". Las imágenes de mujer de Keller tienen la dulzura de las quimeras porque éste proyectó en ellas su propia impotencia. Baudelaire se muestra más preciso y en una palabra más francés en sus figuras de mujer, porque en él casi nunca se junta el elemento angelical con el fetichista como en Keller.

Motivos sociales para la impotencia: la fantasía de la clase burguesa dejó de ocuparse del futuro de las fuerzas productivas que ella había desatado. (Comparación entre sus utopías clásicas y las de mediados del siglo diecinueve.) En efecto, para poder seguir ocupándose de este futuro, la clase burguesa debería haber renunciado en primer lugar a la idea de la jubilación. En el trabajo sobre Fuchs demostré cómo se relaciona aquella "comodidad" específica de mediados de siglo con esta fundada parálisis de la fantasía social. En comparación con la visión de futuro de esta fantasía social, el deseo de tener hijos tal vez sea sólo un estímulo débil de la potencia. De todas maneras, la teoría de Baudelaire sobre los niños como los seres más próximos al *péché* original se asemeja bastante a una traición.

{11}

El comportamiento de Baudelaire en el mercado literario: debido a su profunda experiencia de la naturaleza de la mercancía, Baudelaire estaba en condiciones de u obligado a reconocer al mercado como instancia objeti-

va (Cf. sus *conseils aux jeunes littérateurs*). Sus negociaciones con las redacciones lo mantenían en permanente contacto con éste. Sus procedimientos - la difamación (Musset), la *contrefaçon* (Hugo) [...] Tal vez Baudelaire haya sido el primero en concebir la idea de una originalidad que se adapta al mercado, que justamente por eso fue en aquel entonces más original que cualquier otra (*créer un poncif*). Esta création incluía una cierta intolerancia. Baudelaire quería hacer lugar para sus poesías, para lo cual necesitaba desplazar a otros. Desvalorizaba determinadas libertades poéticas de los románticos mediante su forma de tratar el verso alejandrino y la poesía clásica mediante las rupturas y los blancos que introducía en el verso clásico. En resumen, sus poesías contenían precauciones específicamente destinadas a desplazar a sus competidores.

[12]

La figura de Baudelaire entra de manera decisiva en su fama. Para la masa pequeñoburguesa de lectores su historia fue la *image d'Epinal*, la "historia de vida" ilustrada de un libertino. Esta imagen contribuyó en mucho a la fama de Baudelaire - a pesar de que quienes la difundieron no se hallaban precisamente entre sus amigos. A esta imagen se superpuso otra cuya influencia no fue tan amplia pero tal vez haya sido más duradera: allí, Baudelaire aparece como representante de una pasión estética igual a la que concibió Kierkegaard (en "*Entweder-Oder*") en la misma época. No puede existir ningún estudio en profundidad de Baudelaire que no se ocupe de la imagen de su vida. En realidad, esta imagen está determinada por el hecho de que fue él el primero en tomar conciencia, y lo hizo de un modo rico en consecuencias, de que la burguesía estaba a punto de retirarle su misión al poeta. ¿Cuál misión so-

cial podía tomar su lugar? Esta misión no podía encontrarse en ninguna clase social: debía inferirse principalmente del mercado y de sus crisis. Lo que ocupaba a Baudelaire no era la demanda manifiesta a corto plazo sino la demanda latente a largo plazo. Las *Fleurs du mal* comprueban que la estimó correctamente. Pero el ámbito del mercado en el que apareció esta demanda requería una forma de producción y de vida muy distinta de la de los poetas anteriores. Baudelaire tuvo que reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no tenía dignidad alguna que conferirle. De ahí la *bouffonnerie* de su presencia.

[13]

En Baudelaire, el poeta expresa por primera vez su pretensión a un valor de exposición. Baudelaire fue su propio impresario. La *perte d'auréole* afecta en primer lugar al poeta. De ahí su mitomanía.

Los complicados teoremas que le confirieron al *art pour l'art* no sólo sus antiguos defensores sino ante todo la historia de la literatura (ni hablar de sus defensores actuales), se pueden resumir simplemente en la frase siguiente: la sensibilidad es el verdadero *sujet* de la poesía. La sensibilidad es sufriente por naturaleza. Así como experimenta su concreción suprema, su determinación más rica, en el erotismo, encuentra su consumación absoluta, que coincide con su glorificación, en la pasión. La poética del *art pour l'art* entró sin rupturas en la pasión poética de las *Fleurs du mal*.

Hay flores adornando cada una de las estaciones de este Monte del Calvario. Son las flores del mal.

Lo que es afectado por la intención alegórica se separa del contexto de la vida: se lo destruye y se lo conserva simultáneamente. La alegoría se aferra a las ruinas. Ofrece la imagen de la inquietud petrificada.

Al impulso destructivo de Baudelaire nunca le interesa la abolición de aquello que queda a su merced.

La descripción de lo confuso no es lo mismo que una descripción confusa.

El "*attendre c'est la vie*" de Víctor Hugo —la sabiduría del exilio.

La nueva desolación de París (cf. el párrafo sobre *croquemorts*) penetra como un momento esencial en la imagen de lo moderno (cf. Veuillot D 2,2) [.]

{14}

En sentido estricto, la imagen de la mujer lesbiana es uno de los modelos heroicos de Baudelaire. Él mismo lo expresa en el lenguaje de su satanismo. Se desprende asimismo de un lenguaje no metafísico y crítico que analiza su adhesión a lo "moderno" en su significado político. El siglo diecinueve comenzó a incorporar sin reservas a la mujer al proceso de producción de mercancías. Todos los teóricos estuvieron de acuerdo en que de esta manera se veía amenazada su femineidad específica y en que con el transcurso del tiempo necesariamente se manifestarían rasgos masculinos en la mujer. Baudelaire afirma estos rasgos; pero simultáneamente quiere disputárselos al dominio económico. Así es como llega a darle un acento puramente sexual a esta tendencia en la evolución de la mujer. El modelo de la mujer lesbiana re-

presenta la protesta de lo "moderno" contra el desarrollo tecnológico. (Sería importante descubrir cómo se fundamenta su rechazo a George Sand en este contexto.)

La mujer en Baudelaire: el botín más valioso en el "triunfo de la alegoría" —la vida que significa la muerte. Esta cualidad caracteriza en forma inalienable a la prostituta. Es lo único que no se puede negociar con ella y para Baudelaire es lo único que importa.

[15]

Interrumpir el curso del mundo —ese era el deseo más profundo de Baudelaire. El deseo de Josué. No tanto el profético: porque él no pensaba en un retorno. De este deseo nacía su violencia, su impaciencia y su ira; de él surgieron también los reiterados intentos de herir de muerte el corazón del mundo o de dormirlo mediante su canto. A partir de este deseo es que en su obra acompaña con su entusiasmo a la muerte.

Hay que suponer que los temas que constituyen el centro de la poesía de Baudelaire no eran accesibles a un esfuerzo organizado y claramente orientado: esos temas decisivamente nuevos —la metrópoli, las masas— no son visualizados por él como tales. No son ellos la melodía en la que piensa. Esta melodía es más bien el satanismo, el *spleen* y el erotismo desviado. Los verdaderos temas de las *Fleurs du Mal* se encuentran en los lugares más insospechados. Ellos son, para seguir con la metáfora, las cuerdas todavía nunca tocadas del singular instrumento sobre el cual Baudelaire deja correr la imaginación.

[16]

El laberinto es el camino correcto para aquellos que de todas formas llegan con tiempo suficiente a su destino. Este destino es el mercado.

Los juegos de azar, el flanear, el coleccionar —actividades que se emplean para combatir el *spleen*.

Baudelaire muestra cómo en su decadencia la burguesía ya no puede seguir integrando los elementos sociales. ¿Cuándo se disolvió la *garde nationale*?

Con los nuevos procesos de producción que llevan a imitaciones, la apariencia se cristaliza en la mercancía.

Para los hombres como son actualmente sólo existe una novedad radical —y ésta es siempre la misma: la muerte.

Inquietud petrificada es también la fórmula para describir la vida de Baudelaire, que no conoce la evolución.

[17]

Uno de los secretos que recién la gran ciudad abrió a la prostitución son las masas. La prostitución abre la posibilidad de una comunión mítica con la masa. Pero el surgimiento de las masas es simultáneo al surgimiento de la producción masiva. La prostitución parece albergar asimismo la posibilidad de sobrevivir en un espacio en el que los objetos de nuestro consumo más próximo se han vuelto, cada vez más, objetos de consumo masivo. En la prostitución de las grandes ciudades la mujer misma se convierte en un artículo de consumo masivo. Es esta nueva impronta de la vi-

da urbana la que le otorga su verdadero significado a la recepción del dogma del pecado original de Baudelaire. Este concepto antiquísimo le pareció a Baudelaire justo lo suficientemente probado como para abarcar un fenómeno totalmente nuevo y desconcertante. El laberinto es el hogar del dubitativo. El camino de aquel que teme alcanzar la meta dibujará fácilmente un laberinto. Eso es lo que hace el instinto en los episodios que preceden a su satisfacción. Pero eso es lo que hace también la humanidad (la clase social) que no quiere saber hacia dónde se dirige.

Si la fantasía es quien le ofrece las correspondencias al recuerdo, es el pensamiento quien le dedica las alegorías. El recuerdo junta a ambos.

[18]

La atracción magnética que siempre volvieron a ejercer sobre el poeta unas pocas situaciones básicas es parte del síndrome de la melancolía. La fantasía de Baudelaire está familiarizada con imágenes estereotípicas. Por lo general, parece haber estado bajo la coacción de volver por lo menos una vez a cada uno de sus motivos. Esto puede compararse realmente con la coacción que lleva al delincuente a volver siempre al lugar del crimen. Las alegorías son lugares en los que Baudelaire expiaba su instinto de destrucción. Tal vez así se explique la única correspondencia existente entre tantas de sus obras en prosa y los poemas de las *Fleurs du Mal*.

Sería un gran error el querer juzgar las facultades intelectuales de Baudelaire sobre la base de sus digresiones filosóficas (Lemaître). Baudelaire fue un mal filósofo, un buen teórico, pero fue incomparable sólo

como *Grübler**. Del *Grübler* tiene lo estereotipado de los motivos, su firmeza en el rechazo a todo lo molesto, la disposición a poner en todo momento la imagen al servicio del pensamiento. El *Grübler*, como tipo históricamente determinado de pensador, es quien se sienta en casa entre las alegorías.

En Baudelaire la prostitución es la levadura que hace fermentar las masas de las grandes ciudades en su fantasía.

[19]

Lo majestuoso de la intención alegórica: la destrucción de lo orgánico y lo vivo —la extinción de la apariencia. Habría que releer el pasaje muy característico en el que Baudelaire expresa la fascinación que ejerce sobre él la escenografía dibujada. La renuncia a la magia de la distancia es un momento decisivo en la poesía de Baudelaire. Ella encontró su formulación más acabada en la primer estrofa de *le voyage*.

Respecto de la extinción de la apariencia, "*l'amour du mensonge*".

Une martyre y la mort des amants —un interior estilo Makart y *Jugendstil*.

El arrancar las cosas de sus contextos habituales —que es normal cuando se exhibe mercancía— es un procedimiento muy característico de Baudelaire. Se relaciona con la destrucción de los contextos orgánicos en la inten-

* *Grübler* es una palabra que no puede traducirse al español. Se trata de un individuo excesivamente reflexivo y melancólico. Como tipo intelectual fue caracterizado claramente en las teorías sobre la melancolía de la tardía Edad Media, del Renacimiento y del Barroco (N. de la T.)

ción alegórica. Cf. *une martyre*, estrofa 3 y 5 en los motivos naturales o la primera estrofa de Madrigal triste.

Derivación del aura como una proyección hacia la naturaleza de una experiencia social entre los hombres: la mirada es correspondida.

La ausencia de apariencia* y la decadencia del aura son fenómenos idénticos. Baudelaire pone a su servicio el artificio de la alegoría.

Es parte del sacrificio de la sexualidad masculina que Baudelaire tuviera que sentir el embarazo en cierto modo como una competencia ilícita.

Las estrellas que Baudelaire destierra de su mundo son justamente aquellas que en Blanqui se convierten en escenario del eterno retorno.

[20]

Los objetos que rodean al hombre adquieren, cada vez más despiadada, la expresión de la mercancía. Simultáneamente, la publicidad intenta enmascarar el carácter de mercancía de los objetos. A esta glorificación engañosa del mundo de la mercancía se opone su transposición a lo alegórico. La mercancía busca mirarse a sí misma a la cara. Festeja su "tornarse humana" en la prostituta.

Hay que presentar la refuncionalización de la alegoría en la economía de la mercancía. Baudelaire se empeñó en poner de manifiesto el aura propia de la mercancía. Intentó humanizar la mercancía en forma heroica. Este intento tiene su contrapartida en el coetá-

* Ver nota pág. 176.

neo intento burgués de humanizar la mercancía en forma sentimental: de darle a la mercancía una casa, al igual que al hombre. Eso era lo que se esperaba en aquel entonces de los estuches, los cobertores y las fundas con los que se cubrían los enseres domésticos burgueses de la época.

La alegoría de Baudelaire lleva —en contraposición a la alegoría barroca— las huellas de la ferocidad que se necesitaba para irrumpir en este mundo, para convertir en escombros sus armónicas estructuras.

Lo heroico en Baudelaire es la forma sublime en que aparece lo demoníaco, el *spleen*, en cambio, la forma indigna. Es cierto que estas categorías de su "estética" deben ser descifradas. No deben detenerse.—El vínculo de lo heroico con la antigüedad latina.

[21]

El shock como principio poético en Baudelaire: la *fantasque* *escrime* de la ciudad de los *tableaux parisiens* ya no es hogar. Es el escenario y lo extraño.

¿Qué imagen de la metrópoli puede surgir cuando el registro de sus peligros físicos todavía es tan incompleto como en Baudelaire?

La emigración como una llave de la metrópoli.

Baudelaire nunca escribió una poesía desde el punto de vista de una prostituta (cf. *Lesebuch für Städtebewohner** 5)[.]

* "Libro de lectura para los habitantes de la ciudad", colección de poesías de B. Brecht escritas alrededor de 1926

La soledad de Baudelaire y la soledad de Blanqui.

La fisonomía de Baudelaire como la del mimo [.]

Presentar la *misere* de Baudelaire ante el *fond* de su "pasión estética".

La ira de Baudelaire es parte de su tendencia destructiva. Uno se aproxima más al asunto cuando reconoce también en estos ataques un "*étrange sectionnement du temps*".

El motivo básico del *Jugendstil* es la glorificación de la esterilidad. Predominan los dibujos del cuerpo en las formas que preceden a la madurez sexual. Esta idea debe relacionarse con la de la interpretación regresiva de la tecnología.

El amor lesbiano lleva la sublimación hasta el seno. Allí implanta el estandarte de lirios del amor "puro" que no conoce ni el embarazo ni la familia.

El título "*les limbes*" deberá tratarse tal vez en la primera parte, para que cada parte corresponda al comentario sobre un título: el segundo, "*les lesbiennes*", el tercero, "*les fleurs du mal*".

[22]

La fama de Baudelaire no sufrió aún, en contraposición a la más reciente de Rimbaud, por ejemplo, ningún *échéance*. La profunda dificultad de acercarse al núcleo de la poesía de Baudelaire es, para decirlo en una fórmula, la siguiente: en esta poesía aún no hay nada caduco.

La impronta del heroísmo en Baudelaire: vivir en el corazón de la irrealidad (de la apariencia). A esto se agrega que Baudelaire no conoció la nostalgia. Kierkegaard!

La poesía de Baudelaire hace aparecer lo nuevo en lo siempre-nuevamente-igual y lo siempre-nuevamente-igual en lo nuevo.

Cabe enfatizar lo más posible cómo la idea del eterno retorno ingresa casi simultáneamente en el mundo de Baudelaire, de Blanqui y de Nietzsche. En Baudelaire el acento está puesto en lo nuevo que se extrae de lo siempre-nuevamente-igual con un esfuerzo heroico, en Nietzsche, en lo siempre-nuevamente-igual, que el hombre enfrenta con una compostura heroica. Blanqui se acerca mucho más a Nietzsche que a Baudelaire pero en él predomina la resignación. En Nietzsche esta experiencia se proyecta cosmológicamente en la tesis: ya no habrá nada nuevo.

[23]

Baudelaire no hubiera escrito poesías si sólo hubiera tenido los motivos que tienen habitualmente los poetas para hacerlo.

Este trabajo deberá proporcionar la proyección histórica de las experiencias en que se basaron las *Fleurs du mal*.

Comentarios altamente específicos de Adrienne Monnier: lo específicamente francés en él: *la rogne*. Ella ve en él al rebelado: lo compara con Fargue [:] "*maniaque, revolté contre sa propre impuissance, et qui le sait*". También nombra a Céline. Lo francés en Baudelaire es la *ganloiserie*.

Otro comentario de Adrienne Monnier: los lectores de Baudelaire son hombres. A las mujeres no les gusta. Para los hombres significa la representación y la trascendencia del *coté ordurier* en su vida sexual. Si se va más allá, la pasión de Baudelaire aparece desde esta perspectiva para muchos de sus lectores como un *ra-chat* de ciertos aspectos de su vida sexual.

Lo crucial para el dialéctico es navegar con el viento de la historia universal. Para él pensar significa: izar velas. Lo importante es cómo se izan. Las palabras son sólo velas para él. Es la forma de ponerlas lo que las convierte en conceptos.

[24]

La resonancia ininterrumpida que las *Fleurs du mal* encontraron hasta el presente está profundamente relacionada con un determinado aspecto que adquirió la metrópoli aquí, al entrar por primera vez en la poesía. Se trata del aspecto menos esperado. Lo que resuena en Baudelaire donde éste evoca a París en sus versos, es la debilidad y la fragilidad de esta gran ciudad. Tal vez en ninguna parte se aludió a estos aspectos en forma tan acabada como en el *Crépuscule du matin*; pero este aspecto en sí es prácticamente común a todos los *tableaux parisiens*; se expresa tanto en la transparencia de la ciudad, como ésta aparece en le soleil, como en el efecto de contraste de *Rêve parisien*.

El fundamento decisivo de la producción de Baudelaire es la relación de tensión existente entre una sensibilidad al extremo intensa y una contemplación al extremo concentrada. Esta relación se refleja teóricamente en la doctrina de las correspondencias y en la doctrina de la alegoría. Baudelaire nunca hizo el mínimo inten-

to de establecer conexión alguna entre estas especulaciones tan importantes para él. Su poesía surge de la interacción de estas dos tendencias presentes en él. Lo que se tomó inicialmente (*Pechméja*) y siguió actuando en la poésie pure fue el lado sensible de su genio.

[25]

El silencio como aura. Maeterlinck lleva el desarrollo de lo aurático hasta el abuso.

Brecht observó: en los pueblos latinos, el refinamiento de lo sensorial no hace disminuir la energía de la acción. Para el alemán, el refinamiento, la creciente cultura del goce, siempre se adquiere a costa de una disminución de la fuerza de la acción. La capacidad de goce pierde su densidad donde gana en sensibilidad. Esta observación respecto del "*odeur de futailles*" en *le vin des chiffonniers*.

Más importante aún, la observación siguiente: el refinamiento eminentemente sensorial de un Baudelaire se mantiene totalmente ajeno a la comodidad. Esta incompatibilidad básica del goce sensorial con la comodidad es la característica decisiva de la verdadera cultura de los sentidos. El esnobismo de Baudelaire es la fórmula excéntrica de su renuncia absoluta a la comodidad y su "satanismo" no es otra cosa que la disposición constante de perturbar la comodidad, donde y cuando esta vaya a aparecer.

[26]

En las *Fleurs du mal* no existe ni el menor indicio de una descripción de París. Esto alcanzaría para distin-

guirlas decisivamente de la "lírca urbana" posterior. Baudelaire habla hacia el bramido de la ciudad de París como quien le habla a la rompiente. Su discurso es nítido en cuanto es perceptible. Pero hay algo que se mezcla con él, afectándolo. Y el discurso queda mezclado en este bramido que lo propaga, añadiéndole un significado oscuro.

El *fait(s) divers* es la levadura que hace fermentar la masa de las grandes ciudades en la fantasía de Baudelaire.

Lo que ligaba a Baudelaire en forma tan exclusiva a la literatura latina y especialmente a la latina tardía, podría ser en parte el uso no tanto abstracto sino más bien alegórico que hace esta literatura de los nombres de los dioses. En este uso Baudelaire podía reconocer un procedimiento semejante al empleado por él.

En la oposición a la naturaleza que anuncia Baudelaire hay, en primer lugar, una profunda protesta contra lo "orgánico". En comparación con lo inorgánico la calidad de herramienta de lo orgánico es totalmente limitada. Tiene una disponibilidad menor. Cf. el testimonio de Courbet según el cual Baudelaire todos los días tenía otro aspecto.

[27]

La postura heroica de Baudelaire podría aproximarse mucho a la de Nietzsche. Aunque Baudelaire se atnía al catolicismo, su experiencia del universo se corresponde exactamente con la experiencia que Nietzsche resumió en la frase: Dios ha muerto.

Las fuentes de las que se nutre la postura heroica de Baudelaire surgen de los cimientos más profundos del

orden social que se abrió camino a mediados de siglo. No consisten sino en las experiencias en virtud de las cuales Baudelaire se enteró de los cambios radicales en las condiciones de la producción artística. Estos cambios consistieron en que se expresó de modo mucho más directo y vehemente de lo que había sucedido hasta entonces la forma de la mercancía en la obra de arte y la forma de la masa en su público. Justamente estos cambios llevaron luego junto con otros cambios en el ámbito del arte principalmente a la decadencia de la poesía lírica. Pertenece a la singular impronta de las *Fleurs du mal* que Baudelaire responda a estos cambios con un libro de poesía. Esto es simultáneamente el ejemplo más extraordinario de una postura heroica que pueda encontrarse en su existencia.

"L'appareil sanglant de la Destruction" —esos son los dispersos enseres domésticos que se encuentran— en la habitación más íntima de la poesía de Baudelaire — a los pies de la prostituta, que heredó todos los poderes de la alegoría barroca.

[28]

El *Grübler*, cuya mirada recae, espantada, sobre el fragmento que tiene en la mano, se convierte en un alegórico.

Una pregunta cuya respuesta queda reservada a la conclusión: ¿cómo es posible que una conducta como la del alegórico, tan totalmente "anacrónica" por lo menos en apariencia, obtenga un primerísimo lugar en la obra poética del siglo?

Lo que cabe demostrar en la alegoría es el antídoto del mito. El mito era el andar cómodo, del que Baudelaire

se privó. Una poesía como *La vie antérieure*, cuyo título se acerca a cualquier compromiso, muestra cuán alejado estaba Baudelaire del mito.

La cita de Blanqui "*Hommes du dix-neuvième siècle*" al final.

A la imagen de la "salvación" pertenece la intervención firme, aparentemente brutal.

La imagen dialéctica es la forma del objeto histórico que cumple con las exigencias que plantea Goethe a un objeto sintético.

[29]

Baudelaire puso a prueba ininterrumpidamente a esta sociedad adoptando la actitud de quien recibe limosna. La dependencia de su madre mantenida artificialmente no tiene solamente la causa que subraya el psicoanálisis sino también causas sociales.

Para la idea del eterno retorno es significativo el hecho que la burguesía ya no se atrevía a enfrentar el desarrollo inminente del orden de producción puesto en marcha por ella. La idea del eterno retorno de Zaratustra y el lema "sólo quince minutos más" en la funda de la almohada son complementarias.

La moda es el eterno retorno de lo nuevo.- ¿Existen a pesar de ello motivos redentores justamente en la moda?

El interior de los poemas de Baudelaire se inspira en muchos de ellos en el lado nocturno del interior burgués. Su contrario es el interior glorificado del *Jugendstil*. En sus observaciones, Proust sólo rozó lo primero.

El desinterés de Baudelaire por viajar hace mucho más notable el dominio de las imágenes exóticas que de tantas formas predominan en su poesía. En este dominio su melancolía ocupa el lugar que le corresponde. Por otra parte, esto es un indicio de la fuerza con que el elemento aurático ocupa su lugar en su sensibilidad. *Le voyage* es la renuncia a viajar.

La correspondencia entre lo antiguo y lo moderno es la única concepción histórica constructiva en Baudelaire. Esta, más que contenerla, excluía una concepción dialéctica.

[30]

Observación de Leyris, que la palabra "*familier*" en Baudelaire está llena de secreto e inquietud, que representa en él algo que no representó nunca antes.

Uno de los anagramas ocultos de París en *Spleen I* es la palabra *Mortalité*.

El primer verso de *La servante au grand coeur* —sobre las palabras *dont vous étiez jalouse* no está puesto el acento que debería esperarse. La voz pareciera retirarse prácticamente de *jaloux*. Y este reflujo de la voz es algo altamente característico de Baudelaire.

Observación de Leyris, el ruido de París no está nombrado a partir de los múltiples pasajes donde se alude a él literalmente (*Lourds tombereaux*) sino que se introduce mediante el ritmo en el verso de Baudelaire.

La frase *Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements* difícilmente pueda ser mejor ejemplificada que mediante la descripción de la multitud en Poe.

Observación de Leyris, que las *fleurs du mal* son *le livre de poésie le plus irréductible* —esto puede entenderse como la afirmación de que se ha rescatado muy poco de sus experiencias fundantes.

[31]

La impotencia masculina —figura clave de la soledad— bajo su signo las fuerzas de la producción se paralizan —un abismo separa al hombre de su semejante. [.]

La niebla como consuelo de la soledad [.]

La vie antérieure abre el abismo temporal en las cosas; la soledad abre el abismo espacial ante el hombre.

Debe confrontarse el ritmo del *flâneur* con el ritmo de la multitud como se la describe en Poe. El primero es una protesta contra el segundo. Cf. la moda de las tortugas de 1839 D 2a, II.]

El aburrimiento en el proceso de producción se produce con su aceleración (mediante las máquinas). Con su tranquilidad ostentosa el *flâneur* protesta contra el proceso de producción.

En Baudelaire uno se encuentra con una profusión de estereotipos como en los poetas barrocos.

Una serie de tipos desde el *garde national* *Mayeux* pasando por *Viroloque* y el *chiffonnier* de Baudelaire hasta *Garroche* y el lumpenproletario *Ratapoil*.

Encontrar una invectiva contra Cupido. En relación con las invectivas del alegórico contra la mitología

que se corresponden tan exactamente con las de los clérigos de la Alta Edad Media. En el pasaje en cuestión se le podría haber agregado a Cupido el epíteto *joufflu*. Su rechazo hacia él tiene las mismas raíces que su odio hacia Béranger.

La candidatura de la *académie* de Baudelaire fue un experimento sociológico.

La doctrina del eterno retorno como un sueño de los inminentes inventos monstruosos en el campo de la técnica de la reproducción.

[32]

Admitiendo que la nostalgia del hombre hacia una existencia más pura, más inocente y más espiritual que la que le está dada, busca necesariamente una garantía en la naturaleza, por lo general la ha encontrado en un ser semejante del mundo vegetal o del reino animal. Distinto es esto en Baudelaire. Su sueño de esta existencia rechaza la comunidad con cualquier naturaleza terrenal y sólo se entrega a las nubes. Esto está expresado en la primera parte del *spleen* de París. Muchas poesías toman motivos de nubes. La degradación de las nubes (La Béatrice) es la más terrible.

Existe un parecido oculto de las *Fleurs du mal* con Dante en el énfasis con el cual el libro dibuja los contornos de un ser creativo. No se puede pensar en ningún otro libro de poesía en que el poeta apareciera con menor vanidad y ninguno en que lo hiciera con mayor fuerza. Según la experiencia de Baudelaire, el hogar del genio creador es el otoño. El gran poeta es a su vez una criatura del otoño. "*L'Ennemi*", "*Le Soleil*".

"*L'Essence du rire*" no contiene otra cosa que la teoría de la risa satánica. Baudelaire avanza tanto en esta teoría que evalúa incluso la sonrisa desde el punto de vista de la risa satánica. Sus contemporáneos a menudo señalaron que había algo que asustaba en su forma de reír.

La dialéctica de la producción de la mercancía: la novedad del producto adquiere un significado hasta entonces desconocido (como estímulo de la demanda); lo siempre-nuevamente-igual aparece por primera vez en forma manifiesta en la producción masiva.

[32a]

El souvenir es la reliquia secularizada.

El souvenir es el complemento de la "vivencia". En él se cristalizó la creciente alienación del hombre quien inventariza su pasado como una posesión muerta. La alegoría se retiró del mundo circundante en el siglo diecinueve para radicarse en el mundo interior. La reliquia viene del cadáver, el souvenir de la experiencia muerta, que, eufemísticamente, se denomina vivencia.

Las *fleurs du mal* fueron el último libro de poesía que ejerció su influencia en toda Europa. ¿Antes de él, tal vez *Ossian*, *Das Buch der Lieder*?

[Los emblemas reaparecen como mercancía (.]

[La alegoría es la armadura de lo moderno.

En Baudelaire hay temor de despertar un eco - ya sea en el espíritu, ya sea en el espacio. A veces es abrupto, nunca es sonoro. Su forma de hablar se distancia tan poco de su experiencia como el gesto de un prelado perfecto se distancia de su persona.

[33]

El *Jugendstil* aparece como el malentendido productivo, debido al cual lo "nuevo" se convirtió en lo "moderno". Lógicamente este malentendido ya está delineado en Baudelaire.

Lo moderno se opone a lo antiguo, lo nuevo, a lo siempre-igual. (Lo moderno: la masa; lo antiguo: la ciudad de París).

Las calles de París de Meryon: abismos, sobre los cuales pasan las nubes muy arriba.

La imagen dialéctica es centelleante. Hay que retener la imagen de lo pasado, en este caso la imagen de Baudelaire, como una imagen que resplandece súbitamente en el ahora de la reconocibilidad. La redención que se produce de esta forma, y sólo de esta forma, puede rescatarse únicamente sobre la percepción de lo que se pierde irremediablemente. Habría que traer a colación aquí el pasaje metafórico de la introducción a Jochmann.

[34]

En la época de Baudelaire, el concepto de aporte original no era ni por lejos tan corriente ni tan importante como lo es en la actualidad. Muchas veces Baudelaire entregó sus poesías para que fueran publicadas por segunda o por tercera vez sin que nadie se sintiera molesto por ello. Recién se topó con dificultades al hacerlo hacia el fin de su vida con los *petits poèmes en prose*.

Inspiración de Hugo: las palabras se le ofrecen, al igual que las imágenes, como una masa fluctuante. Inspiración de Baudelaire: las palabras aparecen transportadas mágicamente al lugar en que surgen gracias a un procedimiento altamente estudiado. En este procedimiento la imagen cumple una función decisiva.

Debe estudiarse el significado de la melancolía heroica para el éxtasis* y la inspiración en imágenes.

Al bostezar el hombre se abre él mismo como un abismo; se vuelve semejante al aburrimiento que lo rodea.

¿Qué es esto?: hablar de progreso a un mundo que se hunde en la rigidez de la muerte. Baudelaire encontró la experiencia de un mundo que ingresa en la rigidez de la muerte expresada con una fuerza incomparable en Poe. Esto es lo que volvía insustituible a Poe para él; que éste describía el mundo en el que tenían su lugar la poesía y los esfuerzos de Baudelaire. Compárese la cabeza de la Medusa en Nietzsche.

[35]

El eterno retorno es un intento de combinar entre sí los dos principios antinómicos de la felicidad: el de la eternidad y el del: otra vez. —La idea del eterno retorno hace surgir mágicamente de la *misère* del tiempo la idea especulativa (o la fantasmagoría) de la felicidad. El heroísmo de Nietzsche es la contrapartida del heroísmo de Baudelaire, que hace surgir mágicamente de la *misère* del filisteísmo la fantasmagoría de lo moderno.

* La palabra alemana *Rausch* significa tanto éxtasis como estado de obnubilación producto del consumo de drogas o alcohol [N. de la T.]

El concepto de progreso debe fundarse en la idea de catástrofe. Que "siga así", eso es la catástrofe. Esta no consiste en lo que se está acercando sino en lo dado. El pensamiento de Strindberg: el infierno no es nada de lo que nos espera - sino *esta vida aquí*.

La redención se aferra a la pequeña grieta en la catástrofe continua.

El intento reaccionario de convertir formas condicionadas por la técnica, es decir variables dependientes, en constantes, se da en el futurismo en forma semejante a la del *Jugendstil*.

El desarrollo que llevó a Maeterlinck a una posición extremadamente reaccionaria en el transcurso de su larga vida es lógico.

Hay que investigar la cuestión de en qué medida los extremos que debe abarcar la redención son los del "demasiado temprano" y los del "demasiado tarde".

Que Baudelaire tuviera una postura hostil frente al progreso fue una condición indispensable para que pudiera abarcar París en su poesía. Comparada con la suya, la poesía urbana posterior está bajo el signo de la debilidad y esto especialmente porque vio en la metrópoli el trono del progreso. Pero, ¿¿Walt Whitman??

Son las concluyentes razones sociales de la impotencia masculina las que realmente convierten el vía crucis por el que transitó Baudelaire en un camino socialmente prefijado. Sólo así se comprende que recibiera como viático en su camino una valiosa moneda antigua del tesoro acumulado por esta sociedad europea. De una cara presentaba un esqueleto, de la otra a la

Melencolia hundida en reflexiones (*Griibelei*). Esa moneda era la alegoría.

La pasión de Baudelaire como *image d'Epinal* en el estilo de la mayor parte de la literatura sobre Baudelaire.

El *Rêve parisien* - la fantasía de las energías productivas detenidas.

La maquinaria se convierte en Baudelaire en una clave de las fuerzas destructivas. También el esqueleto humano es una maquinaria de este tipo.

La disposición semejante a una casa de los antiguos recintos de fabricación tenía, a pesar de toda su barbarie e inconveniencia, la peculiaridad de que podía pensarse al dueño de la fábrica como a la figura de un cuadro, hundido en la contemplación de sus máquinas, soñando con la futura grandeza no sólo de él sino también de ellas. Cincuenta años después de la muerte de Baudelaire este sueño había acabado.

La alegoría barroca ve el cadáver sólo desde afuera. Baudelaire también lo ve desde adentro.

Que en Baudelaire no aparezcan las estrellas es lo que da la idea más cabal de la tendencia de su poesía a la ausencia de apariencias*.

[37]

Que Baudelaire sintiera atracción por lo latino tardío debería estar relacionado con la fuerza de su intención alegórica.

* Ver nota pág. 176.

Teniendo en cuenta la importancia que tienen las formas proscriptas de la sexualidad en la vida y en la obra de Baudelaire, llama la atención que el burdel no cumpla la más mínima función ni en los documentos privados ni en su obra. En esta esfera no existe contrapartida a un poema como "*Le jeu*". (pero cf. *deux bonnes soeurs*)

La introducción de la alegoría se deriva del hecho que el arte está condicionado por la evolución de la técnica; y sólo bajo la influencia de ello puede describirse el ambiente melancólico de esta poesía.

En el *flâneur*, podría decirse, reaparece el ocioso al que Sócrates buscaba como interlocutor en la plaza del mercado ateniense. Sólo que ahora ya no hay ningún Sócrates y, por lo tanto, nadie que se dirija a él. Y también ha cesado el trabajo de los esclavos que le garantizaba su ocio.

La clave para la relación de Baudelaire con Gautier debe buscarse en la conciencia más o menos clara del más joven de que a su impulso destructivo tampoco se le oponía una barrera incondicional en el arte. Efectivamente, esta barrera no es absoluta para la intención alegórica. Las reacciones de Baudelaire frente a la *école néopâïenne* permiten reconocer claramente esta situación. Le hubiera sido muy difícil también escribir su ensayo sobre Dupont si la crítica radical de éste al concepto de arte no se hubiera correspondido con una crítica propia igual de radical. Baudelaire logró enmascarar estas tendencias con éxito mediante su invocación a Gautier.

[38]

No se puede negar que el estar de acuerdo con el mensaje de las mesas golpeadoras es parte de la singulari-

dad de la fe en el progreso y del panteísmo de Hugo. La desconfianza ante este hecho retrocede sin embargo frente a la que provoca la comunicación constante de su poesía con el mundo de los espíritus golpeadores. Porque, de hecho, lo singular no es tanto que su poesía tome motivos de la revelación espiritista o parezca tomarlos, sino que la esponga, por así decirlo, frente al mundo de los espíritus. Este espectáculo es difícil de conciliar con la actitud de otros poetas.

En Hugo, la naturaleza ejerce su derecho elemental sobre la ciudad a través de la masa. (J 32, 1).

Acerca del concepto de multitud y la [relación] de "multitud" y "masa".

El interés originario por la alegoría no es lingüístico sino óptico. "*Les images, ma grande, ma primitive passion*".

Pregunta: ¿Cuándo comienza a aparecer la mercancía en el cuadro urbano? Sería fundamental tener estadísticas sobre la penetración de las vidrieras en las fachadas.

[39]

La mistificación en Baudelaire es una magia apotropaica semejante a la mentira en las prostitutas.

Muchas de sus poesías tienen su pasaje más incomparable al comienzo - allí donde son, por así decirlo, nuevas. Esto fue señalado a menudo.

Baudelaire tenía como modelo ante sus ojos al artículo de consumo masivo. Era allí donde su "americanismo" tenía su base más sólida. Él quería publicar un "*poncif*". Lemaître le confirmó que lo había logrado.

La mercancía pasó a ocupar el lugar de la forma de ver alegórica.

En la forma que adoptó la prostitución en las grandes ciudades, la mujer no aparece sólo como mercancía sino claramente como un artículo de consumo masivo. Esto se insinúa en el ocultamiento artificial de la expresión individual detrás de la expresión profesional que genera el maquillaje. Que era este aspecto de la prostituta el que se volvió sexualmente determinante para Baudelaire parece casi demostrado, especialmente por el hecho que el fondo sobre el cual plantea sus múltiples evocaciones de la prostituta no es nunca el burdel, pero a menudo la calle.

[40]

Es muy importante que lo "nuevo" en Baudelaire no contribuye en absoluto al progreso. Por lo demás, casi nunca se encuentra en Baudelaire un intento de tratar seriamente la idea de progreso. Con su odio, persigue ante todo "la fe en el progreso" como si fuera una herejía, una falsa doctrina, y no un error común. Blanqui, por su parte, no demuestra ningún odio hacia la fe en el progreso; pero la cubre silenciosamente de su sarcasmo. Y no queda establecido en absoluto que por eso sea infiel a su credo político. La actividad de un conspirador profesional como lo fue Blanqui no presupone de ningún modo la fe en el progreso sino, en primer lugar, la decisión de erradicar la injusticia existente. Esa decisión de arrancar en el último minuto a la humanidad de la catástrofe que la amenaza fue lo fundamental justamente para Blanqui, más que para otros políticos revolucionarios de la época. Siempre se negó a diseñar planes para lo que vendría "más adelante". La conducta de Baudelaire en 1848 es claramente compatible con todo esto.

Al final, en vistas del escaso éxito que tenía su obra, Baudelaire se incluyó a sí mismo en la venta. Se arrojó a sí mismo detrás de su obra y confirmó así hasta las últimas consecuencias en su persona lo que pensaba de la inevitable necesidad de prostituirse del poeta.

Una de las preguntas decisivas para la comprensión de la poesía de Baudelaire es de qué forma el surgimiento de las grandes ciudades transformó el rostro de la prostitución. Porque una cosa es clara: Baudelaire expresa esta transformación, ella es uno de los objetos principales de su poesía. Con el surgimiento de las grandes ciudades la prostitución se adueña de nuevos secretos. Uno de ellos es el carácter de laberinto de la ciudad misma. El laberinto, cuya imagen penetró en la carne y en la sangre del *flâneur*, parece enmarcado en colores por la prostitución. El primer secreto que posee es entonces el aspecto mítico de la gran ciudad como laberinto. A él pertenece, como se sobreentiende, la imagen del Minotauro en su centro. No es crucial que éste le provoque la muerte al individuo. Lo crucial es la imagen de las fuerzas mortíferas que corporiza. Y también esto es algo nuevo para los habitantes de las grandes ciudades.

Las *fleurs du mal* como arsenal; Baudelaire escribió algunas de sus poesías para destruir otras escritas antes de las suyas. La conocida reflexión de Valéry podría seguir desarrollándose.

Es extremadamente importante —también esto debe decirse complementando el apunte de Valéry— que

Baudelaire se topó con la relación de competencia en la producción poética. Lógicamente, las rivalidades personales entre poetas no son nada nuevo. Pero aquí se trata justamente de la trasposición de la rivalidad a la esfera de la competencia en el libre mercado. Es éste, y no la protección de un príncipe, lo que hay que conquistar. Pero en ese sentido un verdadero descubrimiento de Baudelaire fue que se encontraba frente a *individuos*. La desorganización de las escuelas poéticas, de los “estilos”, es el complemento del libre mercado que se abre frente al poeta como público. El público como tal se introduce en el campo visual por primera vez en Baudelaire —esta es la razón por la que ya no fue víctima de la “apariencia” de las escuelas poéticas. Y viceversa: porque la “escuela” se presentaba a su vista como mera construcción superficial, el público se le aparecía a los ojos como una realidad más sólida.

[43]

Diferencia entre alegoría y parábola [.]

Baudelaire y Juvenal. Lo decisivo es: cuando Baudelaire describe la depravación y el vicio, siempre se incluye. No conoce el gesto del satírico. Ciertamente, esto sólo se aplica a las *Fleurs du mal*, que en esta postura se evidencian totalmente distintas de los escritos en prosa.

Observaciones básicas acerca de la relación que existe en los poetas entre sus escritos teóricos en prosa y su poesía. En la poesía abarcan una zona de su propio interior que, por lo general, no es accesible a su reflexión. Esto se puede demostrar en Baudelaire —mencionando a otros como Kafka y Hamsun.

La duración del efecto de una poesía es inversamente proporcional a lo evidente de su contenido objetivo. (¿De su contenido de verdad? Véase el trabajo sobre las *Wahlverwandtschaften*)

Las *Fleurs du mal* evidentemente han crecido en importancia por el hecho de que Baudelaire no dejó ninguna novela.

[44]

El término de Melanchthon *Melencolia illa heroica* es el que designa con mayor perfección el genio de Baudelaire. Pero la melancolía tiene un carácter distinto en el siglo diecinueve del que tenía en el siglo diecisiete. La figura clave de la alegoría tardía es el "souvenir". El "souvenir" es el esquema de la transformación de la mercancía en objeto del coleccionista. Las **Correspondances** son, en cuanto a su objeto, las resonancias infinitamente múltiples de cada souvenir sobre los demás. "*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.*"

El tenor heroico de la inspiración de Baudelaire se expresa en que en él los recuerdos ceden totalmente ante los souvenirs. En él hay llamativamente pocos "recuerdos de infancia".

La peculiar excentricidad de Baudelaire era una máscara bajo la cual intentaba ocultar, se podría decir por vergüenza, la necesidad supraindividual de su forma de vida, hasta cierto grado también de su destino.

Desde los 17 años Baudelaire lleva la vida de un literato. No se puede decir que se haya descrito nunca a sí mismo como un "intelectual" ni que se haya comprometido con "lo intelectual". Todavía no se había inventado la marca para la producción artística.

Sobre el final trunco de los análisis materialistas (en contraposición al final del libro barroco) [.]

La visión alegórica que en el siglo XVII creó un estilo, ya no lo creaba en el siglo XIX. Baudelaire estuvo aislado como alegórico; en cierto sentido, su aislamiento era el de un rezagado. (A veces, sus teorías subrayan en forma provocadora este retraso). Si la fuerza de la alegoría para crear un estilo fue escasa en el siglo XIX, igualmente escasa fue su tentación por la rutina, que había dejado múltiples huellas en la poesía del siglo XVII. Esta rutina perjudicó hasta cierto punto la tendencia destructiva de la alegoría, su énfasis sobre lo fragmentario en la obra de arte [.]

FUENTES

La presente edición, **Cuadros de un pensamiento**, consta de una selección de artículos extraídos y traducidos de la edición alemana **Denkbilder - Gesammelte Schriften IV** (págs. 305-438) y un apéndice, **Zentralpark**, del texto homónimo, **Gesammelte Schriften II** (págs. 655-690).

Fue consultada para esta edición la versión en castellano del artículo 'Desembalo mi Biblioteca' (Discurso sobre la Bibliomanía) publicado en **Punto de Vista**. Año IX, Nº 26 (abril 1986).

Para **Zentralpark**, se cotejó la versión en inglés de Lloyd Spencer y Mark Harrington, 'Central Park' of Walter Benjamin, en **New German Critique** 34 (Winter 1985); y la versión en francés de Jean Lacoste, Walter Benjamin, 'Zentralpark' (extraits) publicada en **Revue D'Esthétique**, nouvelle série, nº 1, 1981.

INDICE

CRONOLOGIA DE WALTER BENJAMIN	7
CUADROS DE UN PENSAMIENTO	11
Nápoles	13
Moscú	26
Weimar	68
Dos sueños	71
París, la ciudad en el espejo	72
Marsella	76
Marsella	76
Les Bricks	77
Ruidos	78
Notre Dame de la Garde	78
Catedral	79
La luz	80
Puestos de ostras y mariscos	80
Muròs	81
El venido a menos	82
Suburbios	83
San Gimignano	83
Comer	85
Higos frescos	85
Café Crème	87
Falerno y bacalao	88
<i>Borscht</i>	90
Pranzo caprese	92
<i>Omelette</i> de moras	95
Las novelas policiales en los viajes	95
Mar del Norte	98
Ciudad	98
Flores	99
Muebles	100
Luz	101
Gaviotas	102
Estatuas	103
Desembalo mi biblioteca	105

La revelación del conejo de pascuas o breve teoría sobre los escondites	116
Desenterrar y recordar	118
Sueño	119
Serie de Ibiza	120
Cortesía	120
No disuadir	122
Espacio para lo valioso	122
La rosa de los vientos del éxito	123
Ejercicio	125
No olvides lo mejor	126
Costumbre y atención	127
Cuesta abajo	128
Al sol	129
Autorretratos del soñador	134
El nieto	134
El vidente	136
El amante	137
El sabio	138
El discreto	139
El cronista	140
Cuadros de un pensamiento	141
A la muerte de un anciano	141
El buen escritor	141
Sueño	142
Narración y curación	142
Sueño	143
La " <i>Neue Gemeinschaft</i> "	145
Rosquilla, pluma, pausa, queja, fruslería	146
Una vez no es ninguna	147
De nuevo	148
Breves malabarismos artísticos	150
Leer novelas	150
El arte de narrar	151
Después de la terminación	153
POSTFACIO	155
BIBLIOGRAFIA	170
APENDICE	
Zentralpark	173
FUENTES	214