BIBLIOTECA

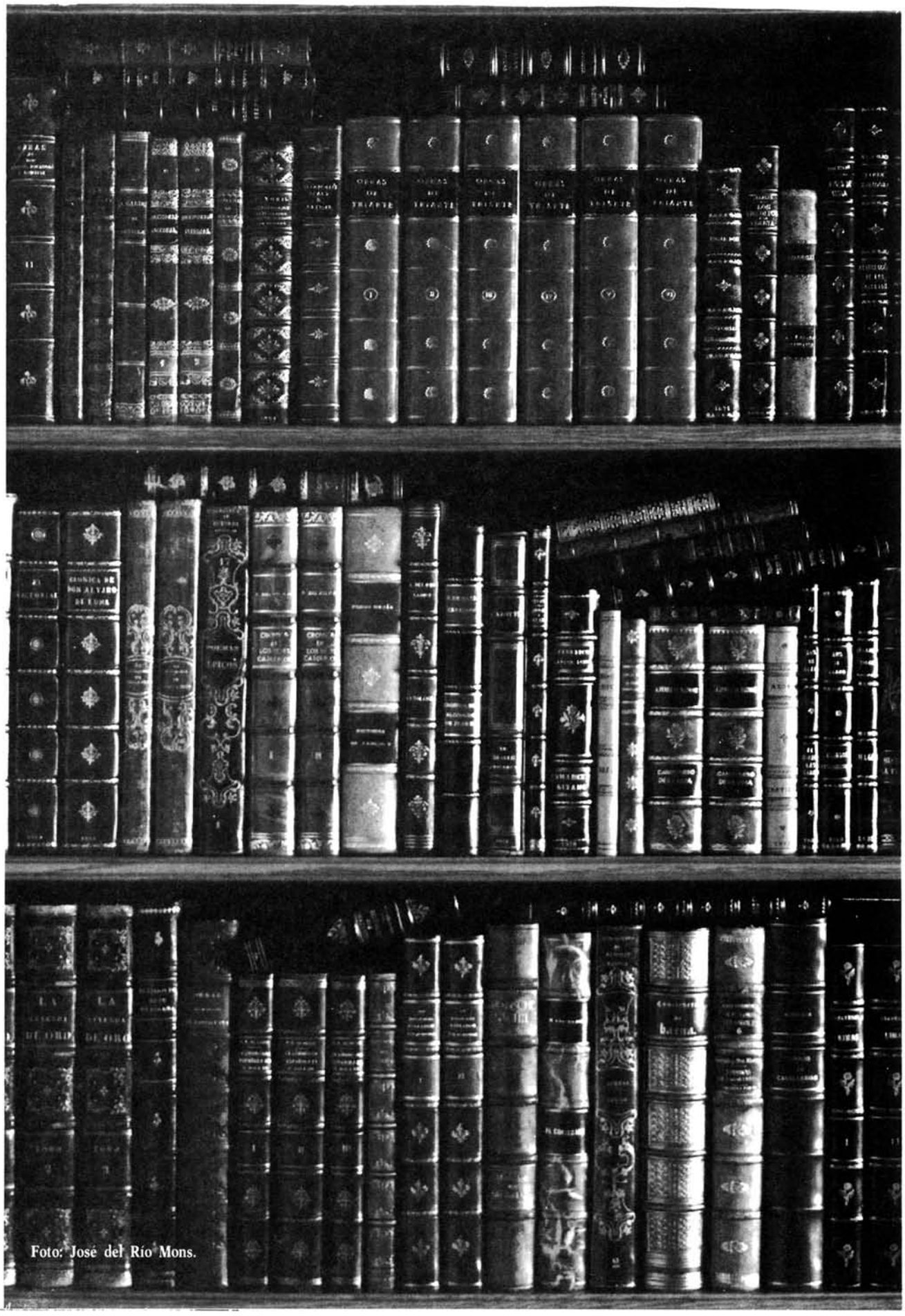

Foto: José del Río Mons.

El erotismo de Vargas Llosa

En la narrativa de Vargas Llosa el componente erótico tiene una presencia, a simple vista, notoria. Pero conviene no confundirse. Ni «las bellaquerías» de los cadetes ni las novelitas sucias de Alberto, ni el pequeño mundo de la «Pies dorados» en *La ciudad y los perros* se encuadran justamente en el auténtico erotismo. A partir de aquí podríamos ir separando los aspectos en que la sexualidad está al servicio meramente de lo testimonial, de la *tranche de vie,* herencia del realismo y el naturalismo, y aquellos otros sustancialmente independientes de esa condición ancilar, es decir, los que con propiedad pueden determinar (otra cosa es que lo consigan) la condición erótica de un texto.

Revisar desde este arranque tan complejo tema, cargado de sutilezas, resulta demasiado intrincado, pero basta una mirada rápida para saber que la obra del peruano ofrece dentro de él hitos gloriosos. Tres de ellos, anteriores a la novela de la que ahora nos ocupamos, supongo que indiscutibles, son *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977) y *Elogio de la madrastra* (1988). Claro está que la lista puede completarse si atendemos a piezas secuenciales de otras.

Se abre aquí una promisoria investigación que podría empezar por indagar si Vargas Llosa no quedó atrapado por la «pureza» del erotismo en los libros de caballerías que con tanto entusiasmo frecuentó cuando era un joven estudiante en el Madrid de 1958. Su devoción por *Tirant lo Blanch,* ese pariente de Calisto, seguramente tiene mucho que ver con la que le merecieron las sabias estrategias amorosas de muchos otros héroes y heroínas de este ciclo. Previsiblemente, a partir de aquellos tiempos, Vargas Llosa aprendió a navegar bien por los asombrosos mares de la literatura erótica española, objeto, por otra parte, de una sólida bibliografía crítica. Pero no estamos señalando al decir esto ninguna dependencia literaria limitada en un hombre de tantas singladuras: ya para entonces, por ejemplo, había leído en Lima la colección *Les maîtres de l'amour* editada por Apollinaire, según declara en la entrevista que el 3 de julio de 1988 le hizo en *El País* García Berlanga.

De *Elogio de la madrastra* opinamos en su momento que era «una inteligente obra menor». Lo que era imprevisible –aun conociendo la tendencia de su autor a las construcciones 'en abismo' y a lo que él llamó, en su fundamental libro sobre García Márquez, 'canibalización' de materiales– es que aquella especie de 'divertimento' fuera a enriquecerse en una amplificación tan espléndida como *Los cuadernos de don Rigoberto**. Pero no sólo es eso: por razones que

* *Alfaguara, Madrid, 1997.*

ya no deberían sorprendernos, el presente reinventa el pasado, esta novela reescribe a aquélla, la magnifica, la hace otra.

No hay, además, solución de continuidad entre ambas fabulaciones. El Fonchito angelical y diabólico, el candoroso Luzbel de *Elogio de la madrastra,* que ha consumado la seducción de la segunda esposa de su padre –la sensual Lucrecia, cuarentona dispuesta a defender indefinidamente los privilegios de la carne– causa de la separación del matrimonio, continúa incansable su asedio a la frágil madrastra en *Los cuadernos de don Rigoberto.* Quien no conozca la novela anterior se sentirá largamente intrigado por la causa del enojo de Lucrecia –la revelación del caso, *bona fide,* del imprevisible Fonchito–, enojo manifiesto desde la primera página y no desvelado hasta que la novela ha avanzado un largo trecho. Es evidente que el narrador podía haber mantenido la razón de ese disgusto como dato escondido hasta el final, pero se trataría de un efectismo, aunque legítimo, algo elemental, al que en cierto momento renuncia para mostrar su capacidad de sostener la intriga con todas las cartas boca arriba. Entre tanto, don Rigoberto, el despechado padre, comparece en esta segunda historia como un hombre dispuesto a la reconciliación suscitada ante todo por la atracción inefable que Lucrecia ejerce sobre él y que le hace sobrellevar gozosamente las ocasionales infidelidades, a cuya inducción incluso a veces no es ajeno, de la voluptuosa dama. Las cartas anónimas de Fonchito, que falsifican supuestos mensajes amorosas entre padre y madrastra, finalmente admitidos como válidos, propiciarán el reencuentro feliz del trío. Justiniana, la sirvienta adyuvante, de la soberbia estirpe de las comedias clásicas de enredo, prolonga también intensamente sus servicios, incluyendo los lésbicos, a Lucrecia, y sus perplejidades nada inmunes al hechizamiento ejercido por el niño en la segunda novela.

Si en *Elogio de la madrastra,* suscitada en cierto modo por una propuesta de colaboración del pintor peruano Fernando de Szyszlo, una serie de seis cuadros reproducidos al comienzo de otros tantos capítulos motivaban interpretaciones eróticas en torno, en varias ocasiones, a las vivencias de Lucrecia, versatilmente convertida en personaje mitológico o de otros ilustres rangos, en *Los cuadernos* encontraremos como *Leitmotiv* que articula las fantasías de Fonchito las pinturas del austriaco Egon Schiele, pertinazmente evocado por el rapaz, frecuentemente como anzuelo de variadas tentaciones para Lucrecia y Justiniana. Por otra parte, el mundo de la cultura irrumpe a través de muchos otros cauces en la novela tan desbordantemente que nos llega a hacer cuestionar lo verosímil de la erudición de este don Rigoberto, alto ejecutivo de seguros, aficio-

nado a las cenestesias menos sutiles hasta el grado de lo escatológico, y de índole inequívocamente «huachafa».

El narrador no pretende deshacer ni ésta ni ninguna otra objeción razonadamente; simplemente nos hace introducirnos, con la admirable trampa del arte de contar, con su incuestionable capacidad para cambiar registros, en un mundo donde todo en el fondo es jovialmente válido. Ya en el terreno de la «fe poética», si no nos convence, nos deja inermes y fascinados ante la singular justificación de don Rigoberto para mantener inalterable el límite de sus 4.000 libros, la prelógica del fetichismo de los nombres, la soberanía de lo literario ante el culto a la madre Natura, la visión menguada del deporte, la exaltación de las fobias, el derecho de Lucrecia a jugar a la prostitución, la fiesta sin inhibiciones de los sentidos, la legitimidad de los anónimos... Todo, en fin, lo que emana de dentro y fuera de los cuadernos del concienzudo anotador, observador infatigable, nuevo escriba vargasllosiano emparentado, por el placer de la palabra, con el Pedro Camacho de *La tía Julia* y con *El hablador,* a quien, en el peor de los casos, salva la irrefutable máxima de Hölderlin que, con otra de Montaigne, sirve de lema a la novela: «El hombre es un dios cuando sueña y apenas un mendigo cuando piensa».

Luis Sainz de Medrano

Lazos de comprensión[1]

Los antólogos, o sus editores, tienen por costumbre proclamar que lo que ofrecen no ha sido realizado antes. «Esta rica producción literaria», dice de la poesía latinoamericana la presente antología, «no ha sido reunida nunca en un solo volumen que intentara dar cuenta de su diversidad al tiempo que de sus practicantes más destacados... hasta ahora.» Sí, es más amplia que (digamos) el *Penguin Book of Latin American Verse,* inteligente compilación preparada por Enrique Caracciolo-Trejo a principios de los años setenta, pero, ¿hasta qué punto la mejora en términos de diseño o presentación? Para comenzar por el comienzo, la portada de la antología de Penguin reproduce el mural *América antes de la conquista* de Diego Rivera, oportuna referencia a un aspecto histórico de la América precolombina. La portada de la antología de Stephen Tapscott exhibe un cuadro abstracto de Fernando de Szyszlo, lo que parece sugerir que la pintura latinoamericana, al igual que la poesía, ha dejado atrás las preocupaciones más o menos étnicas de Rivera para entroncar con las co-

[1] *Stephen Tapscott (ed.),* Twentieth-Century Latin American Poetry, *Texas University Press, Austin, 1996, 418 pág.*

rrientes artísticas internacionales. Sin embargo, el mural de Rivera posee una suerte de áspera vitalidad, mientras que el cuadro de Szyszlo sugiere únicamente que el artista ha observado las lecciones de Mark Rothko.

La edición de Penguin venía introducida por Henry Gifford quien, con excepcional nervio y gracia estilística, repasa este vasto territorio en menos de diez páginas (un molde ciertamente ajustado) y logra dar una idea de su historia, tanto española como portuguesa, identificando algunos de sus ejemplos cimeros. Entre ellos se incluían el nicaragüense Rubén Darío, cuyo estilo modernista nació en desafío al mortal formalismo español del diecinueve; José Hernández, que celebra la vida del gaucho en *Martín Fierro,* «obra pintoresca o exótica más que inevitablemente argentina»; el chileno Pablo Neruda, con su uso constante del oxímoron y sus panorámicas whitmanianas; y el peruano César Vallejo, cuya escritura explota un filón híbrido, a medias español e indio.

La introducción de Tapscott, con más del doble de páginas, es a veces opaca: sus palabras favoritas son *oneiric* (onírico) y *thematics* (temáticas, por «temas»). Una suerte de nerviosa cortesía hacia el lector engendra un gusto por la palabrería, como cuando se permite dudar sobre su particular acercamiento histórico y estilístico al tema, y luego sopesa la cuestión en voz alta. Con el fin de poner un poco de orden, el ensayo se deshace en una lista de «características» precedidas por una mancha ominosa que busca llamar la atención del a estas alturas desconcertado lector. Las imágenes son mortecinas e incluyen referencias a «ventanas emocionales» y «ojos políticos». Octavio Paz, «un punto de consolidación que permite mirar hacia adelante y hacia atrás», no es una «meta» sino un «mojón en el camino». Con ingenua franqueza, Tapscott agradece a uno de sus colaboradores «sus consejos... sobre mi prosa». Otro, comenta, «me recordó en ciertos momentos clave que me había embarcado en esta empresa por puro placer». Algo de este placer se disipa en el instante en que Tapscott trata a toda costa de situar a los poetas en relación con los innumerables *ismos* de la escena literaria latinoamericana (lo que nos proporciona, incluso, un breve acceso al estridentismo). Caracciolo, en este apartado, es superior, pues confina la historia de los ismos a un apéndice al final del volumen.

¿Pero qué hay de la selección de los poemas y la calidad de las traducciones? La antología incluye, en total, 85 poetas y más de 400 poemas. Esto ya es una mejora, sin duda, a pesar de la calidad variable de las versiones inglesas. Tapscott está versado en las traducciones ya publicadas y se inclina por escoger un amplio abanico de trabajo realizado por poetas y no solamente por versificadores elegidos para la ocasión (de estos también hay algunos). Entre las

traducciones más distinguidas se encuentran las de Samuel Beckett (lástima su debilidad por el hipérbaton), Elizabeth Bishop, Paul Blackburn, Robert Bly, James Merrill, W. S. Merwin, Eliot Weinberger, William Carlos Williams, James Wright. Una traductora que desconocía, Virginia de Araújo, produce equivalentes llenos de vida del portugués de Carlos Drummond de Andrade, espléndido poeta que a su vez tiene mucho en común con las evocaciones de la vida familiar del gran mexicano López Velarde y de otro brasileño, Manuel Bandeira, en su «Evocaça-accento de Recife».

Uno de los genuinos placeres de esta antología es encontrar, lado a lado con los originales, versiones inglesas en lo que, sin duda alguna, es verso. Esto no suele ocurrir cuando el antólogo debe encontrar traductores para tantos poemas. Para empezar, el traductor debe identificarse con el poeta original, al menos por un tiempo, y a su vez aceptar el desafio técnico del poema e igualar la calidad del verso original. Renato Poggioli, en su ensayo «The Added Artificer» (incluído en *On Translation,* edición de Reuben Brower, 1959), resumió de este modo el proceso: «Lo que impulsa al verdadero traductor es ... una afinidad electiva: siente la atracción de un contenido tan llamativo que acaba superponiéndolo a un contenido propio. Ello le permite canalizar este contenido en una forma, si no propia, al menos compatible.» Esto se parece al ideal enunciado con un toque de exageración barroca por el Earl of Roscommon en su *Essay on Translated Verse* (1684):

Then seek a Poet who your way do's [bend
And chuse an Author as you chuse a [Friend.
United by this Sympathetick Bond
You grow Familiar, Intimate and [Fond;
Your thoughts, your Words, your Stiles, your Souls agree,
No longer his Interpreter but He[2].

Los problemas surgen cuando la forma no es, en palabras de Poggioli, «compatible con el traductor», y esos «lazos de comprensión», a pesar del obediente esfuerzo del intérprete, se niegan a crecer «en compañía íntima y familiar». Rubén Darío, que prácticamente inventó la poesía latinoamericana al engullir a Gautier, Hugo, Hérédia, Verlaine, Poe, Villiers de l'Isle Adam, Rimbaud, Lautréamont y otros en su ávida busca de sorpresa y metamorfosis, erige ante el traductor una barrera impenetrable; ¡a ver quién se atreve a convertirse en intérprete y compañero del alma de este hombre! ¿Cómo podría uno, de acuerdo con

[2] *Busca luego un poeta que guste de tu [senda*
Y escoge a un escritor cual si fuera un [amigo.
Hermanados por este lazo de comprensión
crecéis en compañía íntima y familiar.
Vuestras ideas, frases, modos, almas, [concuerdan:
y ya no eres su intérprete, pues en él te [conviertes.

la fórmula de Poggioli, superponer el contenido siempre movedizo de Darío a uno propio? La prisa impulsiva de su ritmo recuerda a Swinburne, aunque técnicamente sus poemas, en los que se revela como un inventor infatigable de rimas, sean mucho menos predecibles que los del inglés. La antología de Caracciolo evita este problema, ya que las versiones están en prosa. Tapscott emplea a un profesional, Lysander Kemp, que ha demostrado su valía en el pasado, pero que en esta ocasión prefiere inhibirse, entregando versiones «literales» que no difieren mucho de la prosa cortada. Imagino que la traducción habrá conservado algo del original, pero ese algo, sea lo que fuere, no es poesía. No pido un intento desesperado y fallido de antemano por reproducir las veinte estrofas rimadas de «Era un aire suave», pero el poeta/traductor debe capturar parte de ese brío que las rimas moldean y al que contribuyen con su propio fasto. En «Tarde del trópico» Darío utiliza un hermoso cuarteto con rima a-b-a-b, cuya línea final se compone únicamente de la palabra rimada. Las líneas finales de Kemp, lejos de ser más breves, superan en ocasiones a las tres restantes, lo que dinamita el mecanismo central del poema.

Darío murió en 1916. El primer libro de Vallejo, *Los heraldos negros,* apareció dos años más tarde, pero la influencia de Darío es aún patente. En 1922, Vallejo ha encontrado su propia voz y publica *Trilce* (Henry Gifford dice de su título pseudonumérico que es «un trillón truncado... hecho prisionero por un trece roto e infausto»). Son diversos los poetas de habla inglesa que han intentado traducir estos complejos poemas. Hay algo profundamente idiosincrático o inaprensible en Vallejo, pero también una gran delicadeza. Dicha delicadeza recibe bastantes magulladuras en la versión de «Trilce XIII» elegida por Tapscott: estamos aquí ante un poema que requiere un gran tacto verbal si no queremos arrastrar su nítido encanto patético al terreno de lo trivial:

I'm thinking of your sex.
My heart simplified, I'm thinking of
[your sex,
faced with the ripe flank of the day.
I stroke your bud of pleasure, it's in
[season.
And an old awareness dies,
degenerated in brains.

La última línea está escrita en un lenguaje inexistente. El presente continuo de «I'm thinking» nos hace saber que estamos ante un proceso constante, mientras que el «pienso» del original español es más ambiguo y deja las connotaciones en el aire. El original habla de «el corazón», pero la versión inglesa reza «my heart»: el posesivo es un subrayado superfluo y fuerza un contraste con «your sex». La penúltima línea del poema lee: «Oh estruendo mudo». La última, quizás como encarnación del paso de clamor a mudez, invierte la precedente y produce un

verso casi impronunciable: «Odumodneurtse!» El traductor no se molesta en buscar un equivalente en inglés y simplemente reproduce la inversión original.

Vale la pena comparar esta primera estrofa con otra versión:

I think of your sex.
The heart simplified, I think of your
[sex,
before the ripe matrix of the day.
I touch the bud of happiness, it is in
[season.
And an ancient sentiment dies
decayed in the brain.

Este es el trabajo de un poeta, Tom Raworth, en la antología de Caracciolo. Mi única aportación ha sido dividir su prosa en versos. El resultado me parece superior a la versión poética incluída por Tapscott. Raworth, con razón, invierte «mute clamour» para dar «Ruomalcetum!» .

El primer libro del chileno Pablo Neruda, *Crepusculario,* apareció al año de salir *Trilce.* Lo que el lector comprende de inmediato al leer a estos dos poetas, con sus yuxtaposiciones surreales, es la enorme distancia que separa al inglés del español (el problema es que el inglés lo hace todo demasiado real):

Still—it would be lovely
to wave a cut lily and panic a notary,
or finish a nun with a left to the ear.
It would be nice
just to walk down a street with a
green switch-blade handy,
whooping it up till I die of the
shivers.

El traductor está decidido a extremar la violencia imaginativa del poema: el protagonista de Neruda remata a una monja de un golpe, lleva un cuchillo y no una navaja automática *(switchblade;* el adjetivo «handy» aparece sin razón alguna), no aúlla sino que grita, no muere de espasmos sino de frío. El traductor exagera en cada caso los efectos de Neruda. Esta torpeza es, quizás, menos dañina que en el caso de Vallejo: Neruda, aunque abarque más, como exigen sus imitaciones de Whitman, no es un poeta sutil. Es posible que el relativamente temprano *Residencia en la tierra* sea su mejor libro, aunque el gusto actual parece inclinarse por «Alturas del Machu-Pichu», que contiene pasajes impresionantes a pesar de sus excesos retóricos. Nada menos que tres traductores se reparten este poema en la antología de Tapscott.

Neruda es una presencia rememorada en Inglaterra. Vallejo parece habérsenos pasado por alto; su muerte en París en 1938 no está en nuestro calendario literario. Otra gran presencia, Octavio Paz, leyó hace poco más de un año ante un Queen Elizabeth Hall abarrotado con una energía sorprendente para un hombre de más ochenta años. Cuando Neruda leyó sus poemas en los años sesenta, muchos solían decir que no hacía falta saber castellano para entender lo que decía (una pobre concepción, en cualquier caso, de lo que supone el entendimiento). Nunca se podría decir lo mismo de Paz. El elemento rítmico, ritual, pervive en algunos

de sus poemas, pero gobernado por una inteligencia poética que le ha permitido renovarse década tras década. Las traducciones elegidas por Tapscott incluyen la versión de William Carlos Williams de «Himno entre ruinas» y la elegante reescritura de «La arboleda» firmada por Elizabeth Bishop y el propio Paz. Aparecen dos versiones de Weinberger, y yo habría incluido más. La lectura de sus versiones en el Queen Elizabeth Hall fueron prueba evidente de que posee un oído superior a la media en su atención simultánea a la música y el contenido. Lamenté no encontrar en estas páginas sus traducciones de otro mexicano, Xavier Villaurrutia (1903-1950), cuyo libro *Nostalgia de la muerte* ha traducido entero.

Una de las cosas positivas que pueden decirse de esta antología es que servirá de oportuno estímulo para leer a ciertos poetas latinoamericanos poco conocidos. Me sorprendió gratamente encontrar en sus páginas el trabajo de dos poetas argentinos prácticamente ignorados en Inglaterra e incluso en España: Alejandra Pizarnik, que acabó suicidándose en 1972, y Enrique Molina. Tuve un ataque de mala conciencia al ver el nombre de Xavier Villaurrutia. Su *Nostalgia de la muerte* figuraba desde hace años en mi biblioteca, pero su título me desanimaba. Al leerlo atentamente, me di cuenta de que Villaurrutia ha escrito algunos de los poemas homoeróticos más impresionantes desde Cavafis. No llega, sin embargo, a convertir Ciudad de Méjico en su Alejandría particular; por lo que a él concierne, los aztecas no existieron jamás. Sus principales lecturas son francesas (incluido un Rilke leído en traducción), lo que resulta en una cadencia española a un tiempo bella e imperiosa. Su obra maestra, «Nocturno de Los Ángeles», aparece aquí en una versión de Rachel Benson que no desmerece de las de Weinberger. Tapscott admite, con honestidad que le honra, que hay poetas ausentes que merecían un espacio en esta antología. Permítaseme nombrar a dos, omitidas pese a la decisión del antólogo de abrir el espectro hacia la poesía escrita por mujeres: la peruana Blanca Varela, y la mexicana Ulalume González de León. Esta última es una de las más brillantes traductoras de poesía inglesa; ha realizado, entre otras, una deliciosa versión del clásico de Lewis Carroll, «The Hunting of the Snark».

Juan Malpartida criticó en el número de febrero de 1991 de *Cuadernos Hispanoamericanos* la ignorancia mutua existente entre las literaturas española e iberoamericana (excepción hecha de algunos novelistas importantes y un par de poetas). También sacó a colación el problema de hasta qué punto un lector medio mexicano puede estar al tanto de lo que se escribe en Argentina y viceversa. Una antología como ésta nos da la oportunidad de ponernos al día, pero hay ya una nueva generación que pide permiso para hacerse oír.

Charles Tomlinson

Traducción: Jordi Doce

Insuficiencias de la memoria

En *La buena memoria*[1], un grueso libro de conversaciones de Fernando Fernán-Gomez y Eduardo Haro Tecglen, moderadas y transcritas por Diego Galán, se habla sobre todo de política, cine, teatro y mujeres. Estas conversaciones se llevaron a cabo en una *suite* del hotel Palace. Un actor y escritor (nacido en 1921), y un perodista y crítico de teatro (nacido en 1924), amigos desde la adolescencia, hablan de sus temas habituales. Los dos hablan como «viejos gruñones», con un humor que pareciera humilde en el caso de Fernán-Gómez, y con una seriedad recortada, ligeramente irónica, en el caso de Eduardo Haro. Los dos son hombres de una cierta cultura, mas leído el periodista que el actor, aunque ninguno de los dos tenga, como afirma el transcriptor, «una cultura sólida». No, no es precisamente la solidez lo que las caracteriza. Tampoco una «apabullante lucidez»; esas son cosas de la publicidad, a la que nos hemos acostumbrado tanto que ya no nos importa la ausencia de realidad tras ella. Yo no creo que lo mejor del libro sean sus poco lúcidas obervaciones sobre política, ni siquiera sobre mujeres, sino sus recuerdos, puntuales, de esto o aquello, y también algún dato de personajes o sucesos que vivieron y que la historia no recoge o que sólo ellos podrían contar. Este aspecto ya lo encontramos en las interesantes memorias de Fernán-Gómez *El tiempo amarillo*. Haro ya nos tiene acostumbrados en sus crónicas periodísticas a un pesimismo que el lector no puede creer, salvo que lo convirtiera en una gran literatura y en una penetración moral y psicológica mayor, como hizo Emile Cioran; pero eso no es fácil. Creo que la nostalgia y el pesimismo de Haro están admirablemente concentrados en el título de un libro suyo: *El niño republicano*. Un niño es, sobre todo, niñez, pero no república; el hombre adulto toma la parte por el todo y hace de la república niñez: una república que no termina de madurar. La niñez siempre se pierde, con guerra o sin ella, aunque no es deseable que se pierda del todo. Pero lo que ocurre con Haro es que tiene idealizada la Segunda República, como si aquello hubiera sido un ejemplo de tolerancia, y la guerra civil hubiera venido de fuera, ajena a nuestra historia. Ejemplo de tolerancia, a pesar de los grandes defectos, es lo que se da ahora; pero hay que oír a Haro decir que vivimos en una «dictadura difusa» (también Fernán-Gómez asiente ante tamaña insensatez) o que los políticos que se sientan en el Congreso son «los mismos que impidieron que las Brigadas Internacionales entraran en Madrid». Estas son cosas que sólo las pueden

[1] *Diego Galán,* La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen, *353 págs. Alfaguara, Madrid 1997.*

decir Haro o Umbral. Quizás debería dialogar más con la obra de Orwell, que también estuvo aquí luchando contra el fascismo y casi es asesinado por los del PCE debido a un artículo, de hacía algunos años, en el que mostraba simpatías por Trotsky. O con Spender y Paz. Pero todos ellos vieron que en España no sólo se luchaba contra el fascismo sino contra los otros de nosotros mismos. Haro cree que debemos vivir, políticamente, con la Guerra Civil muy presente, o más exactamente, que la izquierda (entiéndase en su sentido genérico) ha de tener memoria constante de lo que quiso entonces, que es lo que ha de querer hoy y siempre. Por eso Felipe González es hijo de los que batallaron contra los brigadistas, porque «todo su trabajo ha sido borrar la guerra civil, llegar al pacto social, a la reconciliación y no sé qué, y apartar de los puestos del partido cuanto tuviera que ver con la guerra civil». En el caso de que eso haya sido así, a mí, nacido en 1956, no me parece mal. La reconciliación es importante, porque aunque yo crea, como creo, que la guerra civil no estuvo justificada, hay que dejar a estas alturas que los muertos entierren a los muertos y tratar de entenderse con el vecino, sea el nieto de Manuel Aznar, de Antonio Maura o de la Pasionaria.

Ninguno de los dos votan ni han votado (Fernán-Gómez sólo lo hizo en la consulta relativa a la OTAN). Haro Tecglen porque no cree en las votaciones; pero hasta nuevo invento, que yo sepa, sólo hay este sistema o el otro que tan bien ha conocido y del que siente una subliminal nostalgia, especialmente porque la dictadura lo definía a él como rojo y poseedor de la verdad, mientras que ahora la política sólo posee el heroísmo un poco melancólico del sentido común. Fernán-Gómez no vota porque no entiende lo que los partidos proponen, y hay que deducir que su no a la integración en la OTAN sí lo entendía. Declara no entender de política y no comprender la Constitución del 78, pero se declara ácrata. No está mal, pero podría haber explicado un poco cómo es un gobierno o un Estado ácrata. Creo que la historia no ha conocido ninguno; pero sí individuos ácratas. Es tan difícil ser una persona ácrata coherente como serlo escéptica de manera radical. No hay forma. Lo curioso es que a Fernán-Gómez (y a mí) le parece muy bien la protección estatal de cierto teatro y de cierto cine. Tampoco ha rechazado (lo que me parece muy bien), los premios oficiales, cosa que Cioran hizo con todo tipo de premios, por poner un ejemplo grato. En fin, que me gustaría que me explicara, ya que ambos utilizan medios de expresión potentes (de poder) para denostar de la democracia como sistema, en qué consisten la nueva acracia o la revolución. En algún momento dice Fernán-Gómez: mayor poder del individuo y menor del Estado (exactamente: «aumentar muchísimo, más allá del límite, la libertad del individuo»). Está bien, es justamente lo que promueve el liberalismo; pero yo estoy

seguro de que Fernán-Gómez quiere (como yo) un sistema de sanidad para todos los españoles, colegios y universidades gratis..., en fin: la mediación de un Estado con una concepción social solidaria. En cuanto a lo de «más allá del límite», ahí no, no puedo seguirle. Es más, yo no le toleraría que quisiera ser libre más allá del límite, porque ese límite es el de mi libertad. A Haro le repugna votar, elegir dentro de lo posible, porque «lo que tienes en tu elección es enteramente fascista». A lo que responde Fernán-Gómez: «Estoy completamente de acuerdo, y además con un profundo respeto porque eres un especialista en la materia». Si vivimos en un Estado «enteramente fascista», ¿qué es el fascismo? ¡Y pensar que Haro escribió un libro de divulgación sobre ese asunto! Cuando todo es igual, la inteligencia se aturde, y su maximalismo nos cansa. La historia y la política son una cuestión de matices, a veces determinantes, y cuando éstos se eliminan también se niega al otro. Cuando Haro se define políticamente como «rojo», niega la historia y la política: «Yo soy rojo a la manera en que lo definían los franquistas: clase única, raza. Sin odio, sin sangre, sin revanchas pero rojo». Lo rojo pues como algo irreductible, también incomprensible, que carece de contradicciones y errores. Rojo, pues, sin política que cree que los hutus y los tutsis hacen revoluciones, porque la «revolución quiere decir que el que no come quiere comer» (Marx creía que comenzaría en las sociedades capitalistas avanzadas, pero dejemos esos matices), y todo esto desde una *suite* del Palace mientras unas señoritas (o señoras) pasan con bandejas llenas de canapés y Haro dice una vez más que él no quiere «nada de este sistema», etc., etc. ¿Para qué seguir? Toda la cháchara sobre política que ambos mantienen carece de valor, pero creo que alguien debería decirlo, porque lo que se lee en la prensa al respecto es «valor», «lucidez», «sabiduría» y otras monsergas productos de la publicidad y la debilidad crítica.

Lo mejor de esta conversación, insisto, son los detalles concretos, los datos sobre la vida cotidiana de la guerra y la posguerra, los toques de humor de Fernán-Gómez y el ingenio, en ocasiones, de ambos, de estos *deux vieux marcheurs,* como ellos se definen, a los que la publicidad de sus conversaciones les favorece poco.

Juan Malpartida

Prigogine y la flecha del tiempo

Ventajas y obstáculos encuentra el lector lego y curioso al abordar

libros como el de Ilya Prigogine, *El fin de las certidumbres* (traducción de Pierre Jacomet, Taurus, Madrid, 1997, 230 páginas). El obstáculo es la casuística que sólo pueden descifrar los técnicos; la ventaja, justamente, el no leer el libro como un texto técnico. Esto último emana del proyecto mismo de Prigogine, visible ya en otras obras suyas *(El nacimiento del tiempo, ¿Tan sólo una ilusión?, Entre el tiempo y la eternidad, La nueva alianza):* llegar hasta los confines del alcance científico (matemática, física teórica) para reconocerlos como tales, o sea para mentar lo que está más allá, la metaciencia. Y el curioso constata que el científico ruso se mete en terreno metafísico, porque se replantea problemas recurrentes en la historia del pensamiento, desde los presocráticos hasta Bergson, por ejemplo. Metafísico es lo ajeno a la experiencia y, por ello, lo que no puede ser afectado por la experiencia. Por más que las ciencias progresen, acumulando cualitativamente sus conocimientos, el más allá de la ciencia permanece siendo inexperienciable, inexperto.

Prigogine podría encogerse de hombros, a la manera positivista, ante ese más allá. Pero no lo hace, porque el *ignorabimus* no es propio de filósofos. ¿Acaso habría progresado la ciencia si no hubiese reconocido ese más allá? ¿Podría plantearse la ciencia unos fundamentos que fueran sólo científicos y necesitaran de otros fundamentos y así hasta el infinito? En el más acá de la ciencia, como en el más allá, hay algo no científico: estético, religioso, metafísico.

La preocupación principal que organiza el curso de este libro es lo que Prigogine (y enésimos otros) llama «la flecha del tiempo», o sea el tiempo como sucesión dirigida a un fin que cualifica el antes y el después. El tiempo natural de la física clásica (Galileo y Newton, digamos), no admite antes ni después: es un tiempo simétrico. Por paradoja, surge en él la noción del tiempo como flechazo, porque un mundo estrictamente simétrico sería incognoscible. Conocer es narrar: conocer lleva tiempo, lleva el tiempo consigo, hace perder el tiempo. Una ciencia montada sobre un tiempo indiferente a la sucesión y simétrico de un momento inmóvil, se ensimisma y se aleja del devenir, que es la realidad (del devenir, no del ser: la ciencia se aleja del ser en tanto unidad indiscernible: la ciencia es discernimiento, escisión y comparación).

El tiempo del flechazo es el tiempo de la historia, que supone (lo digo yo, no lo dice Prigogine) un sujeto, unos sujetos: es mi tiempo, es nuestro tiempo. Es el tiempo acotado por los finales (de la vida individual o colectiva), el tiempo de la muerte. Para la ciencia clásica, el mundo carece de sujeto, de historia, de tiempo lineal y de memoria. Como dice Prigogine, es un mundo de pesadilla. Pero esa pesadilla es el conocimiento universal objetivo que aporta la ciencia, como si pudiera conocer lo

que conoce aunque no hubiera nadie para conocerlo.

¿Sería distinto el universo sin científicos? se pregunta nuestro autor. El universo real, no. La realidad del universo, sí. La misma categoría de universo estaría ausente de un mundo sin conocedores profesionales. Y aún más: ni siquiera se plantearía nadie el tema de si el universo es una categoría científica. No habría nada inteligible, en el sentido de un sistema coherente de ideas generales, consciente de los límites de su validez, simplificante e idealizada: un modelo matemático de saber, al que siempre ha aspirado la ciencia, un saber abstracto de objetos inconmovibles.

Pero Prigogine advierte que este modelo inmarcesible de ciencia, ocupada de objetos también inmarcesibles, no responde a la realidad universal que estudia. Nuestro universo (¿habrá otro, otros?) es abierto y evolutivo, y los hombres que lo conocemos, o intentamos conocerlo, pertenecemos a él, estamos comprometidos en su evolución y su apertura. Necesitamos un *organum* del saber que sea tan movedizo como la materia del saber (ya Hegel planteó esta necesidad y propuso una dialéctica que le diera respuesta). Nuestro universo se mueve entre la indeterminación y lo previsible, sin lo cual sería ilusoria cualquier acción humana. Un *clinamen* cuyos términos ya se había planteado Epicuro: causalidad cerradamente fatal o pura espontaneidad imprevisible.

Prigogine exhibe su apuesta metafísica, tomada de Leibniz: hay un por qué relativo a la existencia, el por qué hay lo que hay y no, en su lugar, no hay nada. El mundo se ha desarrollado por sucesivas bifurcaciones, pero pudo desarrollarse de otra/s manera/s. No es necesario sino contingente, posible. La ciencia ha de recoger en su lógica este posibilismo. Posibilidad siempre futura, nunca pasada ni presente, y siempre, también, más rica que lo real como dado (Bergson, otra vez).

¿Qué es lo que rompe la simetría del tiempo físico y da lugar a lo que tradicionalmente llamamos creación? Prigogine responde: el caos. No cualquier caos, sino el que, por paradoja, tiende a la entropía. Por eso habla el autor de algo tan bizarro como los «sistemas caóticos», mezcla de elementos determinados e indeterminados, como los objetos ciertos/inciertos de Heisenberg. Esta dialéctica entre el orden y el desorden permite hablar de las «leyes del caos».

En efecto, lo creativo del universo prigogiano es el alejamiento del equilibrio, pues éste aumenta la posibilidad de lo universal, en tanto el desequilibrio aumenta lo específico y lo activo, es decir lo que individualiza y produce. Dicho más feo y terrorista: *las estructuras disipativas se autoorganizan.* En equilibrio y sin flecha del tiempo, la materia es ciega. Empieza a «ver» cuando se desequilibra y se arroja como un flechazo. Sobre la flecha, el desequilibrio conduce, irreversiblemente, del desorden al orden y viceversa: el flechazo es

una dialéctica espiral. El universo, pues, resulta constante creación, aumento incesante de materia. No es el resultado de un acto creativo, es el acto creativo mismo como proceso, que se torna consciencia en el ser humano, pero que no está protagonizado por él ni en él culmina. De tal modo, el conocimiento científico no es ya la certidumbre de la ciencia clásica, sino un saber de posibles. Estamos en una explosión irreversible, en una disipación de la entropía que produce núcleos de entropía, forcejeados entre la creación y la gravitación (la curva espacio-temporal). Cuando el campo gravitacional posee un elevado valor, se producen los universos (infinitos dentro del metauniverso: Prigogine repite a Spinoza).

Con ello volvemos al principio del razonamiento prigoginiano: la calidad del tiempo. En el universo geométrico de Hawking, por ejemplo, el Tiempo real es eterno, y lo que llamamos tiempo es irreal e ilusorio. Lo que importa es aquel Tiempo estático y, si se quiere, «atemporal», el de Einstein, que permite un saber inmutable, científico en tanto tal. Un tiempo universal y ahistórico (Newton) que se opone al tiempo de la creación, con principio y fin. Prigogine prefiere hablar de un tiempo infinito, que produce el efecto de la eternidad (o sea que existiría aun cuando no hubiera nada) aunque no lo sea.

Una conclusión provisoria nos permite coincidir con nuestro autor en que la vida es historia y el conocimiento ha de ser igualmente histórico, porque tales son su sujeto y su objeto. Pero ello implica lo que anuncia el título, el fin de las certidumbres de la ciencia clásica, un saber cerrado y definitivo correlativo a un mundo igualmente cerrado y definitivo. Ahora sólo tenemos posibilidades (o nada menos que posibilidades) y el saber es libre en tanto asume el caos y se libera de la lúcida e infalible determinación. El fin de la certidumbre, lo sabemos al menos desde Sócrates y Descartes, es el comienzo del conocimiento. Y la flecha del tiempo, acaso inmóvil en un universo que se mueve, como quería Zenón, es nuestra fantasía de saber en el tiempo.

B.M.

En América

Un Hamlet costarricense

Nunca es tarde. En el pasado mes de mayo se estrenó en Costa Rica *Hamlet,* al tiempo que se distribuía la película protagonizada por Kenneth Branagh a despecho de Shakespeare. Branagh, que retocó, dirigió y corporizó a Hamlet, en un ejercicio de omnipotencia inferior a sus poderes y, lo que es peor, erróneo en sus espacios ima-